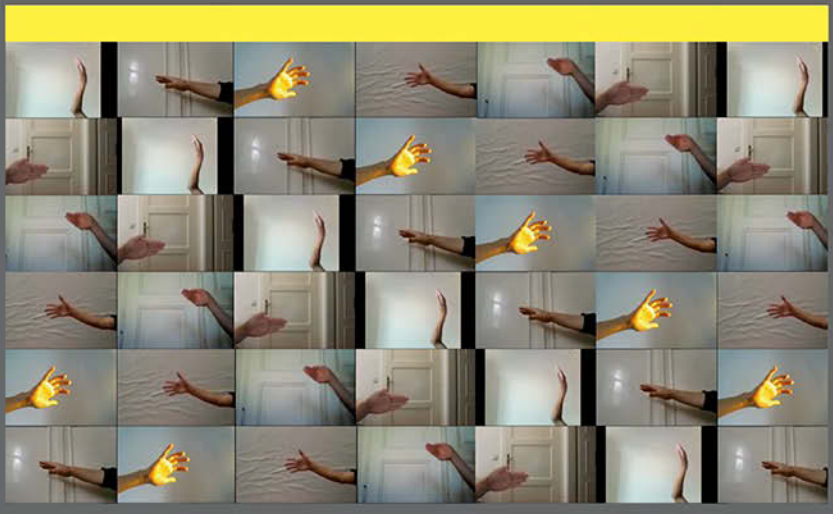
31 TanzForschung 2021



Sevi Bayraktar, Mariama Diagne,
Yvonne Hardt, Sabine Karoß,
Jutta Krauß (Hg.)

Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sevi Bayraktar, Mariama Diagne, Yvonne Hardt, Sabine Karoß, Jutta Krauß (Hg.)
Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing

TanzForschung | Band 31

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Reihe wird herausgegeben von der Gesellschaft für Tanzforschung.

Sevi Bayraktar (Dr. phil.) ist Professorin für Tanz, Musik und Performance in globalen Kontexten im Zentrum für Zeitgenössischen Tanz an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Als Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin ist sie spezialisiert auf soziale Choreografien, Politik der Heritagisierung und kritische Studien zu Geschlecht und Diaspora an der Schnittstelle von Theorie und Praxis. Ihre Methodik kombiniert Tanzethnografie und choreografische Forschung. Sie promovierte in Kultur und Performance an der University of California, Los Angeles (UCLA).
Mariama Diagne (Dr. phil.) ist Postdoc im SFB 1512 »Intervenierende Künste« der DFG an der Freien Universität Berlin. Als Tänzerin, Tanzwissenschaftlerin und Dramaturgin entwirft sie dort mit Blick auf diasporische Praktiken antikoloniale und diasporische Perspektiven auf Kanon und Gegenwart der darstellenden Künste und deren gesellschaftlicher Verortung. Seit 2019 ist sie Vorsitzende der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf).
Yvonne Hardt (Dr. phil.) ist Professorin für Tanzwissenschaft und Choreografie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ihr Forschungsinteresse gilt der methodologischen Weiterentwicklung der Tanzwissenschaft als interdisziplinäre Wissenschaft. Von besonderem Interesse sind dabei historiographische Methoden an der Schnittstelle von Theorie und Praxis sowie praxeologische Untersuchungen von Tanztechniken und Dimensionen kultureller Bildung. Sie promovierte zu den politischen Dimensionen des Ausdruckstanzes in der Weimarer Republik und lehrte als Professorin an der University of California, Berkeley und an der Université Côte d'Azur, Nizza.
Sabine Karoß (Dipl.-Sportl.) arbeitet seit über 25 Jahren in der Lehrer*innenbildung an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Genauso lange unterstützt sie bereits die Entwicklung der Tanzwissenschaft in der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf). Sie hat an der Deutschen Sporthochschule Köln u.a. den Schwerpunkt Elementarer Tanz studiert.
Jutta Krauß (Dr. phil.) ist Tanzwissenschaftlerin mit den Forschungsschwerpunkten Körper und Kostüm, Gender Performances sowie kulturelle Übersetzungen beim zeitgenössischen Tanz. Sie lehrt an der Goethe-Universität Frankfurt, der Pädagogischen Hochschule Freiburg und der Höheren Fachschule für Zeitgenössischen & Urbanen Bühnentanz Zürich. Seit 2019 ist sie im Vorstand der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf). Ihre Arbeitsschwerpunkte sind zeitgenössischer Tanz mit Theoremen von Körper und Kleidung, Gender Performances auf der Bühne sowie kulturelle Bewegungsübertragungen. 2020 promovierte sie zu Voguing on Stage.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sevi Bayraktar, Mariama Diagne, Yvonne Hardt, Sabine Karoß, Jutta Krauß (Hg.)

Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing

Jahrbuch TanzForschung 2021

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.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.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Sevi Bayraktar, Mariama Diagne, Yvonne Hardt, Sabine Karoß, Jutta Krauß (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: © Adrián Artacho/Hanne Pilgrim, Social D(ist)ancing
Lektorat: Sabine Karoß
Satz: Justine Buri, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6237-5
PDF-ISBN 978-3-8394-6237-9
https://doi.org/10.14361/9783839462379

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Content/Inhalt

Introduction/Einleitung
Zwischentöne. Zur Dialektik des Teilens in Tanz und Wissenschaft
Mariama Diagne, Yvonne Hardt 9

Sharing in Circles/Zirkuläres Teilen

Sharing Dance, Forging Politics
Folk Dance, Interdependency, and Dissent in Turkey's Recent Protests
Sevi Bayraktar 33

Dimensions and Dynamics of Sharing Dance in India
A Conversation
Anurima Banerji, Lona Bhattacharjee, Aishika Chakraborty, Rajkumar Das, Prarthana Purkayastha, and an anonymous author 59

Çeşmebaşı: Negotiating the Official Turkish Identity in Ballet
Deniz Başar 85

Circling With/In
Sharing Dancing in Candomblé and Intercultural Research
Mika Lillit Lior 107

Sharing Dancing
Two Distinct Models that Promote and also Limit Dance Exchange
Susan Leigh Foster 125

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Weitergabe von Gesten
Ein Essay über das Teilen von Text, Fotografie und Bewegung
Jutta Krauß 137

Processing Participation/Partizipation bearbeiten

Wer Z sagt, muss auch T sagen
Zugänge schaffen und Teilhabe praktizieren
Angela Alves 155

Teilnehmen — Teilhaben — Teilgeben
Eine kritische Reflexion von Diskursen und Praktiken der Partizipation im Tanz
Yvonne Hardt 165

ASINGELINE. Mit rotem Theatertape durch Karlshorst
Eine choreografische Intervention mit Sprengkraft
Maren Witte 181

Second Skin or: Not-Sharing the Share
Koloniale Trugbilder in Tanzforschung und Praxis
Mariama Diagne 195

»To Feel Connected to Dancers in the Whole World«
Digitale Tanzvermittlung: Virtuelle Gemeinschaften und Praktiken des Mit(einander)-Teilens
Marisa Joana Berg 213

Kollektive Strukturen und Teilhabe im Zeitgenössischen Tanz
Beobachtungen zu panafrikanischen Netzwerkbildungen
Ulrike Nestler 233

Virtual Cues
Sharing Music Related Dance Practice in an Online Setting
Hanne Pilgrim, Adrián Artacho 249

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Skin Hunger
Touch, Dance, and Sharing in Times of Social Distancing
Sofia Muñoz Carneiro 265

Expanding the Archive/Archive erweitern

Oral Histories als Sharing-Format?
Recherchearbeiten über und durch Körper
Miriam Althammer 279

Choreographers at Work!
Die Probe als Aushandlungs- und Möglichkeitsraum des Mit-/Teilens
Mona De Weerdt 295

WALKING the SAME ROAD
FRAGMENTS from TWO WOMEN'S TRANSNATIONAL COLLABORATION
on BELLY DANCE
Berna Kurt, Tümay Kılınçel 311

Populären Tanz teilen durch Forschungspraxis
Das interaktive Tanzinterview als Methode zur Erforschung
von angolanischem Kudurotanz
Stefanie Alisch 321

Sharing the Material is Sharing the Knowledge
Tanzwissen teilen im Verbund
Anja K. Arend, Thomas Thorausch und Ricardo Viviani 341

Tanz erzählt
Entwicklungsprozesse eines Vermittlungstools
Margrit Bischof, Mariama Diagne, Nicole Fiedler, Catarina Garcia,
Christine Henniger und Kim vom Kothen 355

Biographies/Biografien 367

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Introduction/Einleitung
Zwischentöne. Zur Dialektik des Teilens in Tanz und Wissenschaft

Von und mit Mariama Diagne und Yvonne Hardt

Fragen teilen

Yvonne Hardt (YH): In der Regel gehen die Jahrbücher der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) aus einer Tagung oder einem Symposium hervor. Du hast mit Holger Hartung zusammen diese Tagung für 2020 unter dem Titel »Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing« konzipiert. Sie konnte dann wie viele solcher Unterfangen wegen der Corona-Pandemie nicht stattfinden. Aufgrund der Pandemie ist es allerdings fast selbstverständlich geworden, dass soziale Aspekte, das Für- und Miteinander, Fragen von Solidarität und Teilen hoch aktuell in der Tanzszene wurden. Mich würde interessieren: Was war ursprünglich der Anlass und Ausgangspunkt zu diesem Thema zu arbeiten, und wie hat sich das über die letzten zwei Jahre verändert?

Mariama Diagne (MD): Tatsächlich entstanden die Gedanken zum Thema »Teilen« zu einem Zeitpunkt, an dem die Corona-Pandemie noch nicht denkbar, noch nicht derart dringlich für die Voraussetzungen künstlerischer Tätigkeiten war. Holger, heute an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin tätig, war zu dieser Zeit wissenschaftlicher Koordinator des internationalen Research Centers »Interweaving Performance Cultures« an der Freien Universität Berlin. Unsere Ausgangsfrage war also nicht nur, was Teilen in Bezug auf Tanz oder choreografische Praktiken bedeuten kann. Vielmehr galt das Interesse einer übergeordneten Frage: Wie gehen wir mit unserem Forschungswissen und praktischen Wissen miteinander um? In welchen Netzwerken bewegen wir uns, welcher Aspekt der Zugehörigkeit ist in diesen ausschlaggebend? Welche Interessen und Aktivitäten finden in

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Gesellschaft für Tanzforschung in den Arbeitsgruppen wie jener um das Thema Diversität statt? Wie können wir transparent halten, wer wie und wo forscht? Wie genau ermöglichen Institutionen Teilen? Und wie verhindern sie es, weil Teilen nicht gewünscht ist? Wer bleibt bei seiner Disziplin und möchte nicht, dass bestimmte Methoden von anderen aufgegriffen werden? Das war die Grundstimmung, sich mit diesem Thema »Teilen/Sharing« auseinanderzusetzen.

YH: Diese Fragen finde ich sehr spannend. Sie spiegeln die Umbrüche in der gtf und in der Forschungslandschaft wider, in denen Fragen nach kollektivem Arbeiten immer wichtiger werden. Soviel ich aber aus anderen Gesprächen weiß, gab es zudem inhaltliche Gründe, sich mit dem Thema des Teilens zu beschäftigen.

MD: Meine Gedanken waren mit einem Interesse verwoben, das die Frage des Teilens noch einmal stärker pointiert: Wie geht die deutsche Tanzforschung mit dem Begriff der Dekolonisierung um? Spätestens seit dem Mord an George Floyd und dem mit den »Black Lives Matter«-Demonstrationen (Khan-Cullors 2020) aufgekommenen Teilen der Geschichte vieler und nicht bloß Einzelner wurde die seit Jahrhunderten anhaltende Regelmäßigkeit von rassistisch motivierten Morden an Schwarzen Menschen in den USA und in Europa für eine breitere Öffentlichkeit evident. Der Begriff der Dekolonisierung ist im akademischen Kontext nahezu en vogue. Zunehmend kann Veranstaltungen beigewohnt werden, in denen sich mit Projekten von und zu Kunstschaffenden und Akademiker*innen, die diesen Begriff, oder Perspektiven des Postkolonialen oder Postmigrantischen bereits seit geraumer Zeit in ihren Arbeiten thematisieren, auseinandergesetzt wird. Stimmen aus dem in den USA geprägten Diskurs der Postcolonial Studies und dem intersektional aufgestellten Schwarzen Feminismus werden in Deutschland zunehmend breiter wahrgenommen. Davon ausgehend schrieben Holger und ich den *Call for papers*. Uns interessierte, ob und wie sich Bewerbende, international, aus der Tanzkunst und erweiterten Tanzforschung (Therapie, Pädagogik, Artistic Research) mit ähnlichen kritischen Fragen des Teilens auseinandersetzen wollen. Welche Machtverhältnisse sind mit dem Teilen verbunden? In der Vorbereitung ging es auch darum, ein dialogisches Format zu entwickeln. Du warst eine von jenen, die damals einen solchen Vor-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schlag eingereicht hat. Wie verbinden sich Tanzen, Teilen und Wissenschaft für dich?

YH: Ich denke, Fragen nach dem Teilen/Sharing waren für mich ähnlich wie bei dir auch mit Strukturen des Forschens verbunden, mit der Reflexion von Ein- und Ausschlüssen, von (nicht offen artikulierten) Hierarchien, welche Themen und Stimmen mehr Bedeutung haben. Es geht für mich immer um Fragen der Methoden und Formate. In welchen Formen wird Wissen wie hervorgebracht? Dabei sind für mich Formate von Bedeutung, die das Dialektische, das Gemeinschaftliche dieses Wissens sichtbar machen. Das durchzieht sich für mich beispielsweise auch in diesem Band in Formaten, die einerseits bewusst dialogisch angelegt sind wie diese Einleitung oder andere Beiträge wie der von Anurima Banerji und Prarthana Purkayastha. Sie führten mit Lona Bhattacharjee, Aishika Chakraborty, Rajkumar Das und einer anonym bleibenden Forscherin eine Konversation zu Dimensionen des indischen Tanzes. Darüber hinaus widmeten sich Berna Kurt und Tümay Kılınçel in ihrem Dialog den Wegen feministischer Kollaborationen für künstlerische Prozesse. Ausgehend von Gesprächen, Interviews und Beobachtungen reflektieren Sevi Bayraktar, Miriam Althammer und Stefanie Alisch jeweils in ihren Beiträgen für diesen Band auf unterschiedliche Weise ihre eigenen Körperbewegungen in Interviewverfahren als Teil ihrer Methodologien. Diese zirkulär angelegten Methoden, Formate und Inhalte erforschen u.a. politische Dimensionen von Tanzen, sie geben die Möglichkeit, unterschiedlichen Wissensbeständen eine Stimme zu geben, sie tangieren Fragen der Partizipation und des Archivierens. Das sind dann auch jene drei Teilbereiche, die wir als Herausgeberinnen-Team zusammen mit Sevi Bayraktar, Jutta Krauß und Sabine Karoß als übergreifende Struktur gefunden haben, wobei diese Aspekte in unterschiedlichen Formen alle Beiträge durchziehen. Dabei möchte ich diese dialogischen oder gar dialektischen Verfahren, wenn sie so genannt werden sollen, keinesfalls idealistisch verstehen; es geht sowohl um das Aufgreifen und Weiterentwickeln von Gedanken als auch um Abgrenzungen oder das Produktivmachen von Konflikten.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Praktiken teilen

MD: Konflikte und Abgrenzungen sind wichtige Begriffe in Bezug auf das Thema »Teilen«. Holgers und mein Nachdenken über das Dialektische gab auch in der Vorbereitung des Symposiums immer wieder Anlass dazu, kulturelle Setzungen zu reflektieren. Politisches Teilen bedeutete historisch vor allem eines: Trennen. Das bringt die koloniale Formel »teile und herrsche«, mit der das Einteilen von Gebieten zur Herrschaftsübernahme gemeint ist, auf den Punkt. Dieses Prinzip basierte eben auch auf einem europäischen Grunddenken: Das Denken in Dichotomien, Trennungen und Gegensetzen. So ist etwa die Relation der Begriffe Dialektik (Austarieren gegensätzlicher Positionen zugunsten der einen Wahrheit) und (Mit)Teilen seit der Antike fest in der europäisch geprägten philosophischen Sprache und in Habitus verhandelnden Kontexten verankert.

Mit unserem heutigen Nachdenken als Gruppe der Herausgeberinnen dieses Bandes wird zunehmend jene Perspektive bedeutsam, die im Sinne einer negativen Dialektik, den Konsens (Wahrheitsfindung) zugunsten eines produktiven Dissens ausklammernd (Adorno 2000), das Offene in der Gesprächsführung sucht. Es geht bei der »Dialektik des Teilens« in unserem Kontext um die gemeinsame Auseinandersetzung mit Spannungsgefügen – also um die Zwischentöne, nicht die jeweiligen Grenzen. Welche Aussagen über Formen des (künstlerischen, lebenswirklichen) Teilens können aus dieser Perspektive überhaupt über Kultur- und Zeiträume getroffen werden, die sich wiederum unbeeindruckt von derartigen Dialektiken entwickelt haben?

YH: Solche Fragen sind sehr wichtig, auch wenn ich befürchte, dass es darauf keine einfachen Antworten geben wird und wir genau in diesem Dialektischen als Teilungsprozess verbleiben werden, ein Anderes jenseits etablierter Dialektik zu positionieren. Ich finde dabei bedenkenswert, dass mir Fragen nach dem »Teilen« mehr im deutschsprachigen Kontext in den Sinn kommen.

MD: Das heißt, diese beiden Begriffe »Teilen« und »Sharing« bedeuten für dich nicht dasselbe?

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

YH: Ja, für mich öffnen sich bereits sehr unterschiedliche Felder und Bedeutungsbandbreiten, je nachdem, ob ich von dem deutschen »Teilen« spreche oder dem englischen »Sharing«. Die Szenarien, die Diskurse, die Akteur*innen konturieren sich da in meinen Assoziationen sofort grundlegend unterschiedlich: Spreche ich von »Teilen« im Tanz, so denke ich beispielsweise an Dimensionen von Teilhabe, z.B. im Kontext der kulturellen Bildung, oder es werden die strukturellen Dimensionen fokussiert, in denen Teilen möglich ist. Damit sind oftmals nicht nur positive Dinge verbunden, wie du bereits angedeutet hast, sondern bei Teilen wird auch daran gedacht: dass man weniger vom Kuchen hat, umso mehr davon geteilt wird. Teilen muss demnach gelernt werden – und hat etwas mit Verzicht und sozialen Kompetenzen zu tun. In Teilen schwingt immer diese doppelte Bedeutung mit: einerseits etwas abzugeben, auszutauschen, sich preiszugeben und anderseits aber auch etwas zu zerteilen, Grenzen zu ziehen, Besitzansprüche zu wahren.

Das englische Wort »Sharing« hat – so zumindest der *Webster Dictionary* – sehr viel mehr mit dem Gemeinschaftlichen (common) zu tun, auch wenn »to have a share« auf persönliche Besitzformen verweist. Mit dem englischen Begriff verbinde ich unwillkürlich eine handfeste Praxis. Dieser Sharing-Begriff gehört zu einem Selbstverständnis alternativer Tanzformen und zu Projekten, die Community-Building im Sinne haben. »Is there something you would like to share?« ist zum Beispiel mittlerweile zu einer Standardfloskel geworden, um im Unterricht oder in Projekten eine Reflexion einzuleiten. Damit gehen in der Regel auch ganz bestimmte Positionierungen in der Gruppe und ein weicher Sprachduktus einher. Letzterer ermöglicht idealerweise einen offenen, weniger hierarchischen Raum. Und hier habe ich das Gefühl, dass es schwieriger ist, eine kritische Diskussion über diese Begriffe und damit verbundenen Konzepte zu initiieren. Die Normen, die auch hier gesetzt werden, sind weniger transparent. Wenn scheinbar allein die Form von sogenannter *nonviolent communication* Inklusion und flache Hierarchien suggeriert, dann werde ich hellhörig und frage mich: Was teilen wir eigentlich? Welcher Aspekt von Teilen wird wertgeschätzt und welcher wird nicht wertgeschätzt? Welche Ausschlüsse werden produziert durch Sprache oder aber auch durch eine Vorstellung von Teilhabe als etwas Aktives, Gestalterisches, Selbstbestimmtes? Was passiert, wenn wir im Feld wütend auf etwas sind oder unser Teilen sich vielleicht nicht kreativ, aber sehr fördernd, folgend und unterstützend zeigt?

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MD: Ganz sicher geht es im Teilen auch darum, dass sich die Praxis des Teilens vermittelt und Teilnehmende mitbekommen, wie genau geteilt wird. Insofern ist auch jene Dimension oder Dichotomie zwischen Aktivität und Passivität aufgeworfen, die in vielen Diskursen und Praktiken aufrechterhalten ist und die du in deinem Text zu »Diskursen und Praktiken der Partizipation im Tanz« (**Yvonne Hardt**) in diesem Band sehr kritisch untersuchst.

YH: Ja, genau, vielmehr geht es um Aushandlungsprozesse und Strategien der Ermächtigung, die sich keinesfalls geradlinig zeigen, die nicht für alle in der jeweiligen Praxis gleich sind. So zeigt **Sevi Bayraktar** in ihrem Text »Sharing Dance, Forging Politics: Folk Dance, Interdependency, and Dissent in Turkey's Recent Protests« wie Strategien der Ermächtigung innerhalb der Volkstanzpraktiken in der Türkei konkret aussehen. Sie macht deutlich, wie Formen des Protests von Frauen genutzt werden können, um sich in einem Kontext, in dem Politik und Widerstand oft noch männlich konnotiert sind, ihren Platz und ihr Standing zu ertanzen. Es ist nicht selbstverständlich, dass alle einem Protest beiwohnenden Personen auch automatisch den gleichen Stellenwert innerhalb des Protests haben. Gender- und Identitätsfragen laufen mithin quer zu solchen von Protest und Widerstand, ebenso wie die zwischen Tradition (z.B. des Volkstanzes) und der Eroberung neuer Handlungsräume. Und letztlich stellen sie auch einmal wieder mehr denn je in Frage, welche Formen des Tanzes und Lokalitäten mit Innovation verbunden werden und welche nicht.

MD: Ja, Bayraktars Forschung und die daraus entwickelte Perspektive hatte wiederum starken Einfluss auf das gemeinsame Diskutieren als Herausgeberinnen im Rahmen unserer Arbeit an diesem Band. Die Frage nach einer vermeintlichen Dichotomie zwischen Passivität und Präsenz ist auch in anderen Beiträgen ein Thema. **Ulrike Nestler** unternimmt in ihrem Text »Kollektive Strukturen und Teilhabe im Zeitgenössischen Tanz. Beobachtungen zu panafrikanischen Netzwerkbildungen« einen Vorzeichenwechsel: Wie laut muss die eigene Stimme und physische Sichtbarkeit sein, um gehört und als aktiv gestaltend wahrgenommen zu werden? Im afrikanischen Kontext geht es hierbei sowohl um technische Fragen des Zugangs wie auch den Versuch, eigene Plattformen zu entwickeln, um jene mit einzubeziehen, die sonst aufgrund der Reisebeschränkungen oder mangelnden Möglichkeiten nicht in Präsenz, gleichbedeutend mit physischer Aktivität, teilnehmen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

könnten. Dies geschieht abseits einer eurozentristischen Perspektive, die Außereuropäisches in den Bereich der Passivität – nicht das Zentrum gestaltend – rückt. Plattformen wie *Afropolis* und *Le Cercle*, die Nestler im Text vorstellt, wurden in einem festgelegten Turnus abwechselnd kuratiert. Dies geschah aus dem Bewusstsein heraus, dass Medien nicht neutral sind und nur bestimmten Stimmen Raum zur aktiven Teilnahme geben. Somit wurden auch Prozesse aktiv geteilt von in Europa unbekannten, aber auf dem afrikanischen Kontinent sehr wohl anerkannten Playern des zeitgenössischen Tanzes.

YH: In Bezug darauf, wer als »anerkannter Player« gilt, wer wie teilhaben kann, drängt sich auch noch einmal die Frage nach der Sprache auf. An anderer Stelle haben wir bereits einmal darüber gesprochen, wie sehr es inzwischen Usus ist, dass das Einander-Mitteilen immer selbstverständlicher im Englischen stattfindet, und aktuell stattfinden muss, um auch jene zu erreichen, die keine der europäischen Sprachen sprechen. Dabei ist für mich mit dem Englischen auch etwas Positives verbunden. In diesem englischsprachigen Kontext scheint zumindest in der Haltung alles auf das Fördern von Potenzialen ausgerichtet, es wird ein Vertrauensvorschuss gewährt in die zukünftige Entwicklung, während wir uns im deutschen Kontext erst beweisen müssen.

Zudem gibt es auch gerade im englischsprachigen Raum mittlerweile eine kritische Forschung, die sich hier anschließt, allen voran, wenn es um Themen wie Solidarität und Social Care (Jackson 2011) geht bzw. Radical Social Care (Hobart/Kneese 2020; Gomez-Pena/Sifuentes 2011). Dieser gebende Aspekt des »Sharings«, im Sinne der Geborgenheit, sozialen Unterstützung, die in der Regel unsichtbar und weniger vergütet wird, ist auch hier durch die Corona-Pandemie verstärkt in den Blick geraten.

MD: Der Gestus des Förderns und Sichtbarmachens von gegenseitigem Vertrauen in Verbindung mit den Begriffen Sharing und Care erscheint mir zentral in deiner Ausführung. Wenn ich jetzt aber noch einmal zurück an die Pandemie denke, ist Care-Arbeit für viele Tanzschaffende wie Tanzforschende eben auch damit verbunden, Sorge und Zeit für Angehörige aus Familie, Nachbarschaft oder Freundschaft zu übernehmen. Das wäre zunächst auch einfach ganz physisch gemeint. Viele hat der erste Lockdown mit Kita-Kleinkind zum Beispiel aus der Bahn geworfen. Bis heute sind man-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

che Projekte oder das Übernehmen von Tätigkeiten und Abwesenheiten, die eine gesicherte Betreuung meines Kindes oder ein Auslagern des Füreinander-da-Seins in der Nachbarschaft mit anderen Kindern oder Menschen mit Bedürfnissen besonderer Aufmerksamkeit und Zeit erfordern, nicht planbar – oder immer mit der Einschränkung verbunden, dass man kurzfristig absagen muss. Das Konzept Work-Life-Balance ist auch für mich mitunter zu einem Reizwort geworden. Das wiederum teilen, mitteilen zu können und auch um das sogenannte geteilte Leid derer zu wissen, die in sehr ähnlichen Situationen leben und arbeiten, ist in der Pandemie sehr viel selbstverständlicher geworden. In beispielsweise queeren Communities, deren Mitglieder nicht zur repräsentativen Menge der Mehrheitsgesellschaft gehören, ist diese Praxis des Sharings und der Care bereits lange etabliert, institutionalisiert und intersektional – also subalterne Zugehörigkeiten (ethnicty, class, gender, age, ability) übergreifend (Steyerl/Rodríquez 2003). Denn was theoretisch durch Konzepte wie dem der *Radical Care* so gut nachlesbar und damit nachvollziehbar ist, kollidiert manchmal mit der Alltagsrealität. Die Praxis des *Sharings* in der Produktion und im Kuratieren von Tanz ist keinesfalls selbstverständlich. Das demonstriert die sehr offene Intervention der Tanzschaffenden **Angela Alves** in diesem Band. In ihrem Beitrag: »Wer Z sagt, muss auch T sagen. Zugänge schaffen und Teilhabe praktizieren« wird deutlich, wie sehr Formen des *Otherings* mit ihrer diagnostizierten Krankheit begannen, und dass es nicht nur darum gehen kann Zugänge zu schaffen, die von anderen bestimmt sind. Tatsächliche Barrierefreiheit heißt, z.B. Menschen mit Behinderungen nicht in die Position von Bittsteller*innen zu bringen. Manche Tanzinstitutionen wie die Sophiensaele in Berlin nehmen durch ihre inklusive Programmierung der Arbeiten von Künstler*innen mit Einschränkung und für ebendiese Publikumsgäst*innen eine Vorreiterrolle ein. Daher frage ich mich, wie spezifisch die Konzepte der *(Radical-)Care* in der deutschen Tanzszene umgesetzt werden.

YH: Sicherlich sind die Fragen danach, wer die Care-Arbeit macht und wieso diese in der Corona-Pandemie wieder mehr denn je Frauen überlassen wurde, bisher nur rudimentär im Tanzfeld in Deutschland behandelt worden. Für mich als Wissenschaftlerin mit zwei kleinen Kindern machte es einmal mehr deutlich, dass die Kontexte, Rahmungen und Möglichkeitsräume, in denen wir arbeiten, unsere Fragestellungen prägen. Zwar hatte mich das Thema von Care auch davor beschäftigt, aber eher in einer kritischen Aus-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einandersetzung mit einem großen Trend zu Achtsamkeit, der in der Regel das *Care for yourself* in den Mittelpunkt stellt. Dabei hatte ich das Gefühl, dass es eher darum geht, Probleme zu personalisieren, als ein differenziertes Verständnis für durch Ungleichheit provozierte Probleme zu bearbeiten. Von daher war der deutlich sichtbare Trend zu Solidarität in der Pandemie ein wichtiger Schritt. Paula Reiprich, eine MA-Studierende am ZZT, konnte das in ihrer empirischen Auswertung von Print- und Onlinemedien zeigen. So viel ich mich erinnere, ist dieser Begriff vorher seltener verwendet worden, wenn es um Künstler*innen oder Tanz ging. Inzwischen hat sich eine ganze Infrastruktur des Teilens entwickelt. In der Pandemie sind Netzwerke entstanden, die sich medial präsentieren und deren Plattformen diverse Formen der Unterstützung anbieten. Dabei geht es sowohl darum, Informationen z.B. über Fördermöglichkeiten zu teilen, als auch darum, Tänzer*innen ein Forum zu geben, um sich zu präsentieren, ihre Positionen sichtbar zu machen.

Gleichzeitig ist das nicht restlos gemeinnützig oder selbstlos – und nicht nur im Sinne eines anthropologischen Verständnisses von Gabe und Teilen, das immer auf eine Gegen-/Rückgabe ausgerichtet ist (Lévi-Strauss 1981). Es ist in der heutigen Welt eine Form, sich selbst in einer spezifischen fördernden und medienkompetenten Form zu vermarkten. Es bleibt daher zu fragen: Wer hat die Möglichkeit, Teilhabe für sich produktiv zu machen? Wer bestimmt, welche Themen im Feld von Sharing angesprochen werden und welche nicht? Und damit sind letztlich zwei zentrale Fragen aufgeworfen, die wir in diesem Buch in den Blick rücken wollten. Da geht es darum, wie Medien in unterschiedlichster Art und Weise Teilen ermöglichen, in bestimmter Form ein neues Tanzwissen und Handlungsräume hervorbringen. Welche globalen Perspektiven bringen wir ein, welche Machtdimensionen sind zu analysieren, aber auch, welche Praktiken, welche Tanzformen bilden wir ab, welche können wir reflektieren, um einen Beitrag zu leisten, um die Themen- und Stimmvielfalt zu erweitern? Ich weiß nicht, ob uns das gelungen ist, aber im Vergleich zu gtf-Jahrbüchern, die vor der Pandemie und den letzten »Black Lives Matter«-Demonstrationen entstanden sind, gibt es doch eine größere Bandbreite der Stimmen, die sich auch in der größeren Gruppe der Herausgeberinnen dieses Bandes widerspiegelt.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zugänge teilen

MD: Das denke ich auch. Und gerade jetzt, da du das Stichwort »Buch« gegeben hast, wirft auch das Fragen nach dem Medium auf. Es ist spannend, dass wir uns im Printmedium bewegen und damit so etwas wie eine Setzung vornehmen. Mit dem Symposium wollten Holger und ich insbesondere den Raum für performative (und auch digitale) Auseinandersetzungen mit Diskursen öffnen und Abstand nehmen von klassischen Vorträgen oder Redebeiträgen.

YH: Für eine Publikation eröffnen sich dabei nicht nur Fragen danach, wie solche offenen Formen und Formate möglich, sondern auch welche Standards angesetzt werden. In Gesprächen und auf Symposien ist der Austausch selten linear, argumentativ und methodisch stringent, sondern lebt von den Interventionen, die die eigenen Perspektiven befragen, die zwischen Theorie und Praxis changieren. Hier sind aus dem Buch beispielsweise die Beiträge von Adrián Artacho und Hanne Pilgrim sowie jene von Jutta Krauß, Mona De Weerdt sowie Maren Witte und Stefanie Alisch zu nennen. Sie bearbeiten das eigene Involviertsein in künstlerische oder dokumentarische Prozesse auf unterschiedliche Weise theoretisch und reflexiv. **Krauß** verschränkt beispielsweise eine in der Corona-Pandemie entstandene künstlerische Performance im öffentlichen Raum in ihrem Beitrag »Die Weitergabe von Gesten: Ein Essay über das Teilen von Text, Fotografie und Bewegung« mit theoretischen Textbausteinen. Wie können Theorie und Praxis sich bereichern? In welchen Formen können sie dargestellt werden, ohne dass sie kausal zur Deckung gebracht werden? Welche Methoden ergeben sich, welche sind notwendig, um beispielsweise das hoch komplexe Feld so einer Praxis wie des Kudora-Tanzens zu erforschen, wie es **Alisch** entwirft in ihrem Beitrag »Populären Tanz teilen durch Forschungpraxis. Das interaktive Tanzinterview als Methode zur Erforschung von angolanischem Kudurotanz« unternimmt. Dieser wird aufgrund seines als »kämpferisch« gedeuteten hybriden Tanz- und Musikstils eher stereotyp betrachtet. Alisch stellt hingegen ein methodisches Verfahren vor, das Formen teilnehmenden Beobachtung und des Interviews in Bewegung miteinander verschränkt. Zugleich zielt sie darauf, die aus dem Feld emergierende Sprache und Formen adäquat zu repräsentieren und einen Beitrag zu leisten, populären Tanzformen in ihrer

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Komplexität und Widersprüchlichkeit in der Forschung größere Sichtbarkeit zu geben.

Strategien, das Visuelle, Tools der Praxis und Wege der Zusammenarbeit zu dokumentieren, verlassen mithin aber auch Pfade einer Methodenreflexion, sie wählen bewusst und unbewusst andere Strategien. Mit dem Wunsch, möglichst viele Stimmen zu integrieren, ergibt sich in Publikationen noch eine andere Problematik. Wie gehen wir als Herausgeberinnen mit Texten um, deren Standpunkt, Sprache, Form wir als kritisch betrachten? Während durch Vielstimmigkeit auf einem Symposium Positionen geschärft, relativiert oder ergänzt werden können, bildet ein Sammelband Beiträge eher monolithisch ab. Sie müssen in sich und aus sich heraus eigenständig funktionieren. Kann man da alle Freiheiten gewähren? Oder wie fangen wir neue Medien und eine andere Arbeitskultur im Medium »Sammelband« ein?

MD: Ja. So ein Sammelband ist heute, da vieles digital platziert ist, fast schon ein Manifest, das dann ausliegt und an dem auch erst einmal nicht zu rütteln ist. Deshalb entstand 2020 beim gtf-Fachtag, der in Kooperation mit der Tanznacht Berlin stattgefunden hatte, auch die Idee, ein Magazin zu gestalten. Hier sollten Momentaufnahmen von Tanzschaffenden entstehen: Was ist während des Lockdowns an Formen des gemeinsamen Arbeitens entstanden? Verlinkungen zu Webseiten und audiovisuellem Material sollten ebenfalls Teil des Magazins werden. Aufgrund von Verschiebungen und Unwägbarkeiten der dann länger anhaltenden Ausnahmezustände ist das Projekt nicht zustande gekommen. In diesem Buch spielen neue und digitale Medien und deren Reflexion in Praktiken und Prozessen des Teilens/Sharings erneut eine wichtige Rolle. Etwa dann, wenn diese Praktiken choreografische Arbeiten prägen. In ihrem Beitrag »Choreographers at Work! Die Probe als Aushandlungs- und Möglichkeitsraum des Mit-/Teilens« arbeitet **De Weerdt** explizit mit filmischem Material, das Proben festhielt und als solches auch zurück in den künstlerischen Prozess zurückgespielt wurde. **Artacho** und **Pilgrim** skizzieren in »Virtual Cues. Sharing Music Related Dance Practice in an Online Setting« einen Prozess des Teilens, der als ein Komponieren von gemeinsamer Bewegung über geteilte Screens der Plattform *Zoom* stattfindet. Zwischen den Körperbewegungen und Zeichen der mündlichen wie textlichen Verständigung der Kompositions- und Forschungsgruppe »Social D(ist)ancing« wirken Apps zur Sprachaufzeichnung und Plattformverbindung sowie verschiedene Endgeräte als digitale Tools.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf diese Weise war ein zusätzliches Sichtbarsein durch Smartphones oder Tablets möglich, mit denen die einzelnen Teilnehmenden verbunden waren. Im Entwickeln der Anwendung *The SoDA environment* entstand ein Sich-Miteinander-Austauschen und somit eine computer-assisted choreography: Webcam-Bewegungen werden aufgezeichnet und weitergeschickt an andere *Zoom*-Teilnehmende, die dann diese Bewegungen über ihre Webcam wieder aufgreifen. Das Coverfoto unseres Bandes gibt einen kleinen Ausschnitt aus dieser Arbeit wieder. Während meiner Tätigkeit in Wien habe ich in diesem Projekt mitgearbeitet. Eine der selbstgewählten Aufgaben der Gruppe war es, Labans Ikosaeder mit der Kinesphäre als Körperumraum auf den Arm zu reduzieren. Unseren Arm und eine Hand als ganzen Körper imaginierend, entwickelten wir eine Visualisierung der sechs Antriebsformen aus Labans Effort-Lehre: Stoßen, Wringen, Schlagen, Peitschen, Schweben, Drücken (Laban 1974: 22). Im Kontext unserer hier einleitenden Gedanken zum Teilen verbindet sich die Arbeit an der computer-assisted choreography auch mit dem Entwickeln von Plattformen wie *Afropolis* in Nestlers Beitrag. Ziel des Projektes von Artacho und Pilgrim ist es, die Software weiterzuentwickeln, sodass große Gruppen gemeinsam choreografisch agieren können, obwohl sie weder Raum noch Ortszeit miteinander teilen.

YH: Digitale Medien strukturieren dabei durchgehend die tänzerische Arbeit. *Zoom* oder ähnliche visuelle Kommunikationstools haben unsere Forschungs- und Lehrpraxis durchdrungen. Formate der Vermittlung haben seit der Pandemie verstärkt in digitalen Medien gearbeitet. So untersucht **Marisa Joana Berg** in ihrem Beitrag »›To feel connected to dancers in the whole world‹. Digitale Tanzvermittlung: Virtuelle Gemeinschaften und Praktiken des Mit(einander)-Teilens« Online-Klassen im Ballett hinsichtlich Vergemeinschaftungen und neuen Möglichkeitsräumen der Partizipation. Sie kann dabei anhand der Auswertung von zahlreichen Kommentaren von Teilnehmenden aufzeigen, wie wenig inklusiv das tänzerische Feld bisher war. Diese Kommentare zeugen von Ängsten sowohl in Bezug auf das eigene Können als auch dem scheinbaren Nichtentsprechen körperlicher Ideale, die Menschen davon abhalten, Tanzstunden in Präsenz zu besuchen. Mehr Menschen trauen sich daher, an diesen Online-Tutorials zu partizipieren. Gleichzeitig entstehen damit auch neue Formen der Archive, seien es Blogs, audiovisuelles Material oder auch Dokumente. Mit diesen Medien, Themen und Fragen müssen auch die etablierten Orte des Archivierens umgehen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MD: Zwei Beiträge spiegeln diese Digitalisierungsvorhaben von Archiven wieder und zeugen auch davon, dass dies in neuen Konstellationen der Zusammenarbeit geschieht: Zum einen stellt der Beitrag »Sharing the Material is Sharing the Knowledge« von **Anja Arend**, **Thomas Thorausch** und **Ricardo Viviani** ein gemeinsames Forschungsprojekt vor, das die sehr unterschiedlichen Tanzarchive in Köln, in Essen an der Folkwang Universität und in Wuppertal die Pina Bausch-Foundation in einem Projekt zur Vernetzung und Digitalisierung zusammenbringt. Jede der Institutionen konnte dafür die gleiche Anzahl von Dokumenten einbringen. Als Referenzpunkte galten lediglich ausgewählte Personen und Stücke. Über die Dokumente erschließt sich ein Netz, das diese in weiteren Kontexten verorten lässt. Es erlaubt so zugleich, die Materialien leichter online für ein größeres Publikum zu teilen, als auch, sie in ihrer Verbindung und im Austausch miteinander sichtbar zu machen. Zum anderen wird ein weiteres Projekt vorgestellt, an dem ich zusammen mit der Arbeitsgruppe *Archiv und Tanzforschung* im Kontext des Ständigen Fachausschusses Archiv im Dachverband Tanz Deutschland gearbeitet habe. Der Beitrag »Tanz erzählt – Entwicklungsprozesse eines Vermittlungstools« ist die gemeinsam verfasste Reflexion einer Projektarbeit. Als Team – **Margrit Bischof, Mariama Diagne, Nicole Fiedler, Catarina Garcia, Christine Henniger** und **Kim vom Kothen –** entwickelten wir aus vorhandenem Archivmaterial der Veranstaltungen des Deutschen Tanzpreises ein Format der Vermittlung von Tanzgeschichte und ihrer Kontexte zugunsten einer kritischen Auseinandersetzung mit Repräsentationen von Tanz als Geschichte. Wer stellte zum Beispiel welche Tanzpreisträger*innen im Aalto Theater in Essen auf einer großen Bühne vor? Aus welchen Gründen und mit welchen Worten der Laudation wurden Tanzpersönlichkeiten gefeiert? Welche Personen finden keinen Platz in dieser Geschichte der Auslobungen des Tanzpreises? In beiden Fällen geht es darum, Material zugänglich zu machen und zugleich Ordnungsstrukturen zu schaffen. In welchen Verbindungen und Kontexten werden Materialien wie zusammen sichtbar? Welche Kategorien leiten die Auswahl, die Form der Darstellung? In der interdisziplinären Zusammenarbeit haben in dem sowohl Tanzwissenschaftler*innen als auch jene, die im Rahmen von Digitalisierung und Visualisierung tätig sind, von Anfang an zusammengearbeitet. Das künstlerische Werk, wenn Nachlässe so benannt werden sollen, ist immer auch an die Art der Archivierung und Überlieferung durch die Kunstschaffenden selbst gebunden.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

YH: Und auch durch die Wissenschaftler*innen und wie sie dieses Material deuten, bearbeiten und präsentieren. So haben diese Texte abseits der Themen, die sie bearbeiten, Fragen und Diskussionen für uns aufgeworfen, die nicht einfach als Fundstücke publiziert werden. Sowohl die Bereitstellung von Online-Materialen als auch die Bearbeitung von Interpretationen und Texten geht mit einem erhöhten Zeitaufwand einher, der in diesen digitalen Sharing-Foren oft unsichtbar wird. Durch die mediale Kultur, wie sie unseren Alltag fast vollständig durchdrungen hat, wirkt Teilen immer als etwas, was sofort möglich ist. Aber in den historischen/archivarischen Projekten, die du gerade angesprochen hast, zeigt sich, dass es eine enorme Aufarbeitungszeit braucht, um diese Daten zu sichten und in ein Format zu bringen, das teilbar ist und für andere immer und überall zugänglich. Und wenn wir diese Zeitlichkeit der Hervorbringung von Material nicht thematisieren, dann gerät vielleicht aus dem Blick, dass in diesen Formatbildungen Entscheidungen über Kategorien und Ordnungsstrukturen geschaffen wurden. Was scheinbar sofort und gleich zugänglich ist, macht in gewisser Weise nicht nur Arbeitszeit unsichtbar, sondern auch die damit verbundenen Setzungen, die wie in anderen Formen des Archivierens auch Ein- und Ausschlüsse kreieren (Schulze 2005; Hardt 2012).

MD: Fragen nach den Zugängen, nach dem, was im physischen Archiv wie etwa dem Tanzarchiv Köln, dem Tanzarchiv Leipzig oder auch den Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg – um die drei bekanntesten physischen Tanzarchive im deutschsprachigen Raum zu nennen – gesammelt wird, gilt es daher mitzudenken. Welche »Stimmen« im Sinne von Positionen, Perspektiven, Lebensrealitäten und künstlerischen Aktivitäten sind über welches Material dort eigentlich präsent? Wie lassen sich unbekannte »Stimmen« finden?

YH: Genau. Was als Stimme Eingang ins Archiv findet, thematisieren auch zwei Beiträge, die in sehr unterschiedlicher Form Interviews praktiziert und reflektiert haben, um dieses klassischerweise an Dokumente und an Visuelles gebundene Archiv und die Stimmgebung zu befragen**: Miriam Althammer** mit »Oral Histories als Sharing-Format? Recherchearbeiten über und durch Körper« und das zusammen von **Anurima Banerji** und **Prarthana Purkayastha** geführte Gespräch »Dimensions and Dynamics of Sharing Dance in India« – A conversation« with Lona Bhattacharjee, Aishika

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Chakraborty, Rajkumar und ein*e um Anonymität bittende*r Autor*in. Sie entwerfen jeweils zwei unterschiedliche Formen der Oral History. Inwiefern Interviews für sich selbst sprechen können, was für eine performative Kraft sie haben und was damit in den Fokus gerückt wird, wie körperliche Erinnerungsspuren darin festgehalten werden können, wirft wiederum der Text von Althammer auf. In der Verschränkung mit dem Interview von Banerji und ihren Kolleg*innen, die ihre jeweils unterschiedlichen Erfahrungen, ihr Wissen im indischen Tanz in der Diaspora aufzeigen, wird deutlich, dass es auch zu fragen gilt, welches Kunstverständnis die Fragen prägt, wenn ich eine Person oder eine Gruppe im Gespräch zusammenbringe. Im von ihnen vorgestellten pan-indischen Kontext verschwimmen dabei die Kategorien zwischen Kunst und Politik. So wird deutlich, dass Tanzen und Performance dazu dienen können, kritische Positionen zu teilen und schlichtweg Frauen über ihre Rechte zu informieren. In ihren Selbstpositionierungen wird deutlich, wie divers die biografischen Reisewege sein können, ob nun in Bezug auf Tanz und Performance oder aber in Bezug auf Forschung und Aktivismus, und wie sich doch im Gespräch Schnittstellen über ein Konzept wie das Teilen finden lassen, die jenseits kanonisierter Kategorien des Archivierens liegen. Was bedeutet das für ein Umgehen mit Entitäten wie in Archivierung und Digitalisierung?

Forschung teilen

MD: Zunächst ist noch einmal wichtig zu betonen, dass dialogbasierte Verfahren der Interviewführung dem Anliegen entspringen, von Diskriminierung oder Gewalt betroffenen Menschen einen Raum des Sprechens zu ermöglichen. Solche Dialoge können Künstler*innen und Forscher*innen ermächtigen. **Berna Kurt** und **Tümay Kılınçel** zeigen in ihrem gemeinschaftlich erzählenden »Walking the Same Road« wie Freundschaften und Allianzen von Frauen hervorgebracht werden und wie die Auseinandersetzung mit Bauchtanz Fragen nach Ethnie und Geschlecht ineinander verschränkt aufwirft. Bilinguale Institutionen wie das *History and Digital Storytelling* an der Concordia University in Kanada greifen beispielsweise das Verbinden von Storytelling und Sharing über die Verknüpfung von Alltagserfahrungen und künstlerischen Prozessen (Performance) auf. Diese Perspektive verändert dann auch das Archivieren von Stimmen und ihren Erfahrungen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

YH: Damit verknüpft ist auch das Aufwerfen von Fragen nach der Agency, die unterschwellig in allen Beiträgen in diesem Band präsent sind. Welche Hierarchisierungen finden an der Schnittstelle von Gender, Identität und Status in der Tanzpraxis statt? Welche Tanzformen und Praktiken provozieren daher eher Fragen nach dem Teilen? Für wen ist es von Interesse, zum Thema des Teilens zu publizieren, für wen nicht, und im Hinblick auf welche Praktiken? Es bleibt damit ein Anliegen dieses Bandes, immer noch gegen Hierarchien anzuschreiben, die längst als dekonstruiert gelten, beispielsweise zwischen populärer und elitärer Tanzkultur. Dabei teilen die meisten Menschen Tanz nicht in Form von Bühnentanz oder Performance, sondern als eine Form der Alltagspraktik, die zugleich medial durchdrungen ist (in der Omnipräsenz von TikTok und anderen sozialen Medien) und auch den Raum des Politischen tangiert.

Bisher sind wir davon ausgegangen, dass Teilen letztlich etwas Positives ist, das von anderen gewünscht wird. Dabei gilt es auch zu fragen, wann sollte dem Teilen widerstanden werden? Wer möchte gar nichts von dem geteilt bekommen, was wir oder andere Konstellationen eröffnen? **Mika Lillit Lior** beschreibt beispielsweise in ihrem Text: »Circling With/In: Sharing Dancing in Candomblé and Intercultural Research«, dass im Candomblé das Medium entscheidet, sich nicht zu präsentieren, nicht den Raum zu teilen, da das Umfeld, der Kontext dafür nicht passend erscheint. Dem Medium wird nach der Vorstellung nicht der genügende Respekt gezollt. Was sind unsere Grundannahmen, wieso wir teilen sollten?

Auch darüber hinaus sind sehr große gesellschaftliche Spannungen zu spüren, sobald wir das künstlerische Feld verlassen. Es werden Demarkationslinien sichtbar, die nicht für jeden im gleichen Maße bestimmte Praktiken des Teilens oder Austauschens interessant oder akzeptabel machen. Das wird beispielsweise deutlich in dem Projekt des Kollektivs *Work of Act*, welches **Maren Witte** in ihrem Beitrag »Asingeline. Mit rotem Theatertape durch Karlshorst« beschreibt. Mit dem Interesse, die Anwohner*innen des suburbanen Karlshorst am Rande von Berlin in einen Austausch zu bringen, zu erfahren, wer sie sind und was sie sich an Kultur wünschen, wurde zum Tag der Deutschen Einheit ein Verfahren versucht umzusetzen, bei dem es galt, einer vorab auf der Karte festgelegten und dann im Stadtraum platzierten roten Linie zu folgen, unabhängig davon, durch welche Häuser und Vorgärten sie führte. Die Grenzen des Teilen(wollen)s wurden hier schnell sichtbar, da die Bewohner*innen dies teilweise aufgrund von COVID 19

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder aus anderen Gründen schlichtweg ablehnten. Die Veranstalter*innen mussten dann andere Wege gehen. Somit geht es auch um eine Bereitschaft, Konflikte auszutragen und auszuhalten als Künstler*innen, als Wissenschaftler*innen – und zu erfassen, dass vielleicht nicht alle wollen, was wir ihnen vermeintlich gerne geben möchten. Das könnte uns veranlassen, selbstreflexiv zu fragen: Was ist das eigentlich für ein Standard, nach dem wir von Menschen erwarten, dass sie für alles aufgeschlossen sein sollten, selbst dann, wenn wir kurz am Frühstückstisch sonntagmorgens stören, um mit einer Performance durchzulaufen? Wo sind die Grenzen der Kunst in Bezug darauf, sich selbst zu reflektieren bzw. was löst sie aus und wie gehen wir allgemein mit Konflikten um? Diese Frage nach den Konflikten oder der Konfliktbereitschaft war für mich ursprünglich ein zentraler Ausgangspunkt, mich mit Fragen von Sharing, Achtsamkeit und Teilhabe auseinanderzusetzen. Abgesehen davon, dass es allgemein weniger Bereitschaft zu geben scheint, Konflikte und Dissense auszuhalten, ist das auch eine sehr spezifische Qualität des tänzerischen Feldes. Dadurch, dass wir körperlich so eng miteinander arbeiten, oft mit einer Vorstellung von nicht-manipulierenden Berührungen und mit Durchlässigkeit, ist der übergreifende Gestus von Wohlwollen oder dem Bedürfnis nach Nähe und Harmonie geprägt. Ich glaube aber, dass es wichtig ist, eine Bereitschaft dafür zu entwickeln, gerade Konflikte zuzulassen, weil nur die eine wirkliche Teilhabe erlauben oder be-/erzeugen. Im Sinne von Bruno Latour, der so pointiert sagt: »I want more words, more controversies, more artificial settings, more instruments, so as to become sensitive to even more differences« (Latour 2004: 211f.). Nur durch mehr Kontroversen wird es möglich, vielfältige Perspektiven und Details wahrzunehmen. Wenn alle der gleichen Meinung sind, dann gibt es vielleicht gar nichts mehr zu teilen. Konfliktbereit zu sein und den Dissens als wertvoll schätzen können – auch wenn Leute nichts geteilt haben wollen – ist für den Umgang von Teilen enorm bereichernd. Welche Rolle spielen Einschränkungen und Hemmungen diesbezüglich für dich?

Scheitern teilen

MD: Ich finde den Aspekt des Hemmens interessant. Der knüpft für mich an etwas an, was du eingangs gesagt hattest in Bezug darauf, was sich bei der Frage: »Do you want to share something?« nicht zeigt. Dieses Unbeha-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen, die Hemmnis oder dieser Unwille, sich mitzuteilen, weil es auch mit dem Umstand verbunden ist, dass Menschen sich zeigen, präsent sind und gesehen, wahrgenommen werden. Das wäre für mich ein Aspekt: Wie viel teilt sich mit über das bloße Schauen? Wenn es nicht mehr nur um die Praxis geht, die wir auf der Bühne wahrnehmen, in dem Präsentierraum, der dafür ausgerichtet ist – oder wenn die Bühne verlagert wird, zum Beispiel auf die Straße. Das Blickregime ist ja doch immer noch eines, das den Blick als primär sinnliches Wahrnehmungsorgan setzt. Damit befasst sich **Sofia Muñoz Carneiro** in ihrem Beitrag »Skin Hunger. Touch, Dance, and Sharing in Times of Social Distancing«. Anlässlich der Performance *Skin Hunger* (2021) der Choreografin Jasmine Ellis und des Musikers Johnny Spencer geht sie den darin aufgeworfenen Fragen zur Leerstelle der Berührung nach: »What happens when no one touches«? Welche Erfahrungen schildern Menschen, wenn sie davon berichten, Berührungen zu vermissen? Umgekehrt knüpft die Frage nach dem Nicht-in-Berührung-Kommen auch daran an, wie wir mit dem Schreiben und Analysieren von Bewegungserfahrungen umgehen, die wir nicht teilen, nicht geteilt haben oder nicht teilen können.

YH: Begriffe wie Blickregime, Haut und Leerstellen des Teilens lassen mich auch sofort an deinen Beitrag für diesen Band denken, »Second Skin or: Not-Sharing the Share. Koloniale Trugbilder in Tanzforschung und Praxis« (**Mariama Diagne**). Darin setzt du dich einerseits mit der nicht-geteilten Praxis des Färbens von Tights und der Schwierigkeit, das Ballett in Europa zu dekolonisieren auseinander, und andererseits versuchst du dafür auch eine Form des Schreibens zu finden, die unterschiedliche Erinnerungsebenen und Reflexionen miteinander verschränken. Eine aktuelle Diskussion um die Pariser und Berliner Oper aufgreifend, wird deutlich, dass lang etablierte Praktiken nicht geteilt wurden, etwa jene, die Harlemer Tänzer*innen seit den 1970ern erlaubten, Strümpfe und Schuhe in ihrer Hautfarbe zu färben. Das ist dann nicht nur eine Auslassung in Bezug auf längst etablierte Praktiken in New York, sondern auch ein nicht vermitteltes praktisches Wissen, wie dieses Färben vor sich geht.

MD: Das ist ein Punkt, an dem für mich dekolonisierende Tanzforschung starten kann. Es sind solche Momente, in denen mit einem bestimmten europäischen Repertoire und Kanon neu umgegangen wird, mit der Erlaubnis, sich von den Momenten erschüttern zu lassen. Nach der Erschütterung

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kommt die Re-Lektüre. Diese Forschungsbewegung zeigt sich meines Erachtens im Beitrag »*Çesmebaşı*: Negotiating the Official Turkish Identity in Ballet« von **Deniz Başar**. Die russische Ballerina und Gründerin des British Royal Ballet, Ninette de Valois, choreografierte 1964 für die Ankara State Ballet Company das Stück *Çesmebaşı*, welches sie britischen Kolleg*innen als »my bastard Petrouchka« vorstellte. Wie gehen wir zukünftig mit solchem historischen Wissen um, das wir über Tanz und seine politischen, gesellschaftlichen Kontexte haben? Sich da anders forschend zu bewegen, finde ich interessant. Die De-Hierarchisierung der Stile, der Genres, des in der Tanzforschung doch immer noch sehr präsenten High-Art/Low-Art-Gefälles. In der Sichtung der Materialien zum Deutschen Tanzpreis wurde dieses Gefälle so evident: Welches Genre des künstlerischen Tanzes und Bühnentanzes erhält primär den Deutschen Tanzpreis und repräsentiert damit auch die aktuelle Perspektive auf eine ganze Kunstform und -praxis? Welchen Stellenwert erhalten Hip Hop oder Urban-Dance-Künstler*innen wie Raphael Hillebrand neben Ballettstars wie Friedemann Vogel vom Stuttgarter Ballett? Das zeigte sich beim Tanzpreis deutlich im Faktor Zeit: Welche Bühnenzeit, Präsentationszeit wird wem zugestanden, um welches kulturelle Erbe »würdigenswert« zu präsentieren? Urban Dance in Deutschland neben dem Klassischen Akademischen Tanz gleichwertig als kulturelles Erbe zu definieren, ist sicher noch ein langer Weg. Dieser Versuch, die ausgelobten Deutschen Tanzpreis-Veranstaltungen neutral zu betrachten, fällt genau in diese Tretmine: Mit welchem Material haben wir es zu tun und was wird im kontextfernen Sichten von tradierten Ästhetiken unsichtbar?

Ich finde diese notwendige Veränderung von Perspektiven auf historiografisches Material sehr wichtig. Wie stellen Materialien das Veränderbare im vermeintlich Unveränderbaren dar? Für mich ist es das, was die Tätigkeit des Lesens immer wieder herausfordert: Wir können unser gegenwärtiges Interesse nicht von den gegenwärtigen Kontexten loslösen, von der Praxis, sich mit Materialien auseinanderzusetzen. Sei es das Buch oder das, was wir als Bewegung und Performances sehen oder erleben, wenn wir sie erneut sehen und Fragen nach Praktiken der Wiederaufnahmen oder Rekonstruktionen entstehen.

Was dabei geteilt wird, kann sich grundlegend verändern, wie beispielsweise auch **Susan Leigh Foster** in ihrem Beitrag »Sharing Dancing: Two Distinct Models that Promote and also Limit Dance Exchange« verdeutlicht. Sie fragt nicht nur, was für Verständnisse von Sharing Dancing so unter-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schiedlichen Projekten wie Jérome Bels *Gala* und Deboray Hays *Huddle* zugrunde liegen, sondern hinterfragt auch, wie beide Tanzschaffende in ihren Wiederaufnahmen das Teilen durchaus anders konturieren. Was bleibt von gemeinschaftlich erarbeiteten Projekten, wenn sie in ein einstudierbares Format übergehen? Was passiert durch eine veränderte Zuschau-Haltung mit ausgedehnten Geschichten, die Hays Improvisationscore auszeichnet? Foster wirft ebenso Fragen nach Vorannahmen auf, die das Publikum mitbringt. Entlang dieser Gedanken entwirft sie eine Re-Perspektive auf historiografisches Arbeiten zum Tanz und aktualisiert dieses regelmäßig in ihrem Schreiben, also im Umgang mit Material. Wo beginnen meine Vorannahmen? Wie gehe ich mit dem mir Mitgeteilten um? Es sind dann die Überraschungen und das Unbestimmte, die ein Weiterdenken anregen.

Trotzdem scheinen gewohnte Pfade der Zugänge aktuell nicht mehr gangbar zu sein. Die Forderung nach einer Polyphonie, der Vielstimmigkeit im Schreiben von Lebens-Geschichte(n) ist wiederum eng verknüpft mit den Fragen nach Gemeinschaft, nach Zugängen und Einschätzungen von Lebensrealitäten im Kontext einer sich international verstehenden Tanzforschung. Forschende sind aktuell umso mehr gefordert, sich auf das einzulassen, was zum Beispiel sehr schnell im Netz geteilt wird statt auf etablierten Publikationswegen. Es geht eben auch um ein Einlassen auf das, was unbequem wird und die eigene Routine des Forschens stört. Das, was geteilt wird, kann erschüttern und letztlich auch vom eigenen Weg abbringen, sodass Umwege gegangen werden oder ein erneutes Nachdenken einsetzen müssen.

YH: Umwege und kollektive Zugänge – sie führen uns zurück zum Anfang dieses Gesprächs, zum »Wie« des Forschens. Forschung im Sinne von Teilen/Sharing zu denken – sowohl inhaltlich als auch methodisch – kann daher nicht geradlinig sein, bleibt also wie eines der Leitmotive zirkulär im Dazwischen, nicht ganz festgelegt und schließlich doch dialektisch. Das hat auch die Entstehung dieses Bandes geprägt, in der wir Texte immer wieder gelesen haben, im Austausch mit den Autor*innen und unter uns. Es war ein wunderbar bereichernder Dialog, der auch arbeitsam war, der Zeit benötigte und damit schließt sich im gewissen Sinne auch wieder ein Kreis, kommen die anfangs gestellten Fragen wieder auf: Welche Zeit bedarf es für Austausch und Teilen? Das finde ich, ist ein passender Moment, dieses durch

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

große wie kleine Themenfelder mäandernde Gespräch zu beenden. Aber zuvor möchte ich Dir noch ganz herzlich dafür danken.

MD: Ich danke dir auch und ich denke, ich spreche in deinem Sinne, wenn wir hier noch einmal unseren Mitherausgeberinnen Sevi Bayraktar, Sabine Karoß und Jutta Krauß ganz herzlichen danken – sowie allen, die durch ihre Beiträge unsere Diskussion angeregt haben und sich auf diesen Prozess so offen eingelassen haben. Und jetzt freuen wir uns, auf den weiteren Austausch, den dieses Buch anregen mag.

Literatur

Adorno, Theodor W. (2000 [1982]): *Negative Dialektik*, Berlin: Suhrkamp.

Barrierefreiheit Sophiensaele Berlin: sophiensaele.com/de/service/barrierefreiheit.

Gomez-Pena, Guilermo/Sifuentes, Roberto (2011): *Exercises für Rebel Artists. Radical Performance Pedagogy*, New York: Routledge.

Hardt, Yvonne (2012): Engagement with the Past in Contemporary Dance, in: Susan Manning/Lucia Ruprecht (Hg.), *New German Dance Studies*, Chicago: University of Illinois Press, S. 217-231.

History and Digital Storytelling, Concordia University Kanada: storytelling.concordia.ca.

Hobart, Kawehipuaakahaopulani/Kneese, Tamara (2020): Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times, in: *Social Text*, Vol. 38, S. 1-16, [online] https://doi.org/10.1215/01642472-7971067

Jackson, Shannon (2011): Performance, Aesthetics, and Support, in: Shannon Jackson, *Social Works. Performing art, supporting publics*, New York/London: Routledge, S. 11-42.

Khan-Cullors, Patrisse (2020): *#Black Lives Matter: Eine Geschichte Vom Überleben* (When They Call Us Terrorists, 2018), Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Laban, Rudolf von/Lawrence, F. C. (1974): *Effort. Economy of human movement*, London: Mc Donald and Evans Ltd.

Latour, Bruno (2004): How to talk about the body? The normative dimension of science studies, in: *Body & Sociology*, Vol. 10 No. 2-3, S. 205-229, [online] https://doi.org/10.1177/1357034X04042943

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lévi-Strauss, Claude (1981): *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Schulze, Janine (2005): Tanzarchive: »Wunderkammern« der Tanzgeschichte?, in: Inge Baxmann/Franz-Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: Kieser, S. 119-131.

Steyerl, Hito/Rodríquez, Encarnatióno Guitérrez (2003) (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster: Unrast.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sharing in Circles/Zirkuläres Teilen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sharing Dance, Forging Politics
Folk Dance, Interdependency, and Dissent in Turkey's Recent Protests

Sevi Bayraktar

In the busy streets of the popular Kadıköy district of Istanbul, people are rushing from one place to another on a chilly but sunny March day. Leaving behind the port where ferries dock to transport people between the Asian and European sides of the city, I continue towards the area's tiny, slightly hilly, and overwhelmingly crowded market lanes. While walking, I am repeatedly stopped by people who are working on the presidential referendum campaigns of various political parties. In two weeks, on 16 April, people will vote on a major change in the constitution of the Turkish Republic and decide whether the political system will shift from a parliamentarian to a presidential democracy, which may serve to consolidate Turkey's authoritarian state regime. Political parties have set up stands in several districts to promote their campaigns. They often have a tent, one or more tables to display brochures and party paraphernalia, and an amplifier to play songs expressing their political views. The volunteers reach out from the tents to passersby and hand them flyers explaining the pros and cons of the presidential system, trying to convince them to vote "yes" or "no" for the constitutional change proposed by the government.

The Kadıköy pier is hosting three political parties that afternoon: the pro-Kurdish Peoples' Democratic Party (HDP), the main oppositional Republican People's Party (CHP), and the Justice and Development Party (AKP), which is currently in power. These three parties do not share the space equally: while the HDP and the CHP are using the small area at the exit of the pier, the AKP is occupying a larger space next to them. I can see a group of women in front of the HDP pavilion dancing govend *– a generic name for Kurdish group dances. The dancers are holding each other's hands to create circles, semi-circles, and lines. The lead dancer, who usually holds a handkerchief, is this time holding instead a "Na" sign ("No" in Kurdish), thereby showing the dancers' stance in the referendum.*

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

A young woman is leading the dance, and a few men of different ages are following her cues to improvise the next sequence. Each participant in the dance takes three steps on the counts forward and stops on the fourth to tap the sole of the right or the left foot on the ground gently. Then they walk back, again in three steps, and pause on the fourth. While walking back and forth, thereby closing and opening the semi-circle, the group members move in a counterclockwise direction. Sometimes one member adds quick footwork ornamented with a hop-step, a squat, or a crouch in the tempo of the dance, showing that some dancers have a better balance and rhythmical knowledge. Protesters link their pinky fingers to connect with one another. Passersby stop to watch, or they join in by also taking the hands of two dancers, thereby blurring the boundary between audience members and performers in the public space. Should they leave before the music ends, then they step back slightly and join the hands of the dancers on either side of them. Protesters chant as they dance; their voices and the amplified music merge with the acoustic cacophony of the city as street-sellers take advantage of the crowd to sell water and pastry, while ferries, buses, and cars blast their horns in long and short bursts to call passengers who are in a rush.

[…] The female leader of the dance seems to be enjoying herself until a male dancer, who a short while ago was one of the followers, takes the lead by leaving the circle and coming back to hold the right hand of the previous leader. His claim to lead seems to have taken place softly and naturally during the dance in the square. The young female dancer first appears uncomfortable, but then does not insist on her leadership and continues to dance as a follower. Competition over leadership gestures internal power relations in this group of activists, who share a political objection to the government's proposal and to the rise of authoritarianism in Turkey (Fieldwork notes, Istanbul, 29 March 2017).

Folk dance is used in Turkey's contemporary protest movements to demonstrate solidarity among dissenters against the authoritarianism of the state. In many cases, dissenting women lead dances in protests; yet they often note that men try to defend their leadership roles by drawing on gendered discourses about their biological assets. Men claim, for instance, that the average man has a louder voice or is taller and more muscular than the average woman, explaining that dancers should be able to clearly see and hear the dance instructions. Esma, an activist in the movement for social justice and Kurdish political rights, confirms that men often hope to lead the dance or expect women to watch them dancing, and that this is like "*gücü izlemek*"

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

("watching power") for female spectators, where "power" can be interpreted as "masculine" or patriarchal power. Esma argues that women are, and have to be, louder and more visible in dance circles during protests because they do not want simply to *watch* power; instead, they want to *claim* it (Istanbul, 13 April 2017). Such claims are manifested through forms of leading, mentoring, and teaching dance. For example, activists in a protest align their bodies to create lines and circles, hold hands, and execute step patterns of the dance style. Experienced dancers may teach these movements to newcomers during the protest or simply lead the dance until a chanted song is over or the dance is interrupted by the police. If the police attack, activists disperse until they come together once again at another corner with another group of protesters, chanting and dancing once more. Music is sometimes amplified to accompany dances, its sound being intensified by the acoustics of the protest space, such as shouts and cries intertwined with screams and ululations, whistles, applause, police sirens, announcements from megaphones; the soundscape of the protest sometimes includes activist music groups and their whistles and trumpets, and occasionally a call-for-prayer dominates. Protesters usually dance in circles and semi-circles, facing the center of the circle. Whereas a closed circle suggests a kind of immunity from outside effects, a semi-circle invites passersby to participate.[1] These encounters allow vulnerable identities both inside and outside of the dance circle to be recognized. At the same time, their leadership and competency claims may create new political relationships, hierarchies, and contestations among the dancers. Sharing dancing entails these possibilities of competition over authority and visibility as well as solidarity and support.

These complex power dynamics of sharing are the focus of this essay, which aims to examine the radical dancing communities in Turkey's contemporary protests. How do dissenting women tactically deploy folk dance, which is often seen as representing a shared history and culture, to protest against the increasingly authoritarian and misogynistic policies and practices of the Turkish state? How can folk dance as a shared national tradition

1 I use the term "audience" to signify these passersby in the public space. This refers to Randy Martin's conceptualization of the audience as – in Mark Franko's formulation – a "co-player – a participant in the dance work" (Franko 2016: 34). I emphasize the potential of passersby to become dancers in the public space, since the performance "initiates and sets the terms for kinetic circulation with the audience in order to generate the momentum for their involvement" (Martin 1990: 171).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

also highlight the inequality and violence constitutive of the history of this tradition? I argue that the folk dancing of protesters manifests the fact that history, tradition, and politics are not shared equally or consensually. Rather, the act of sharing is a social and political practice; it is relational and can thus be renounced by its participants. Challenging the stable conceptualizations of solidarity and empathy that are often associated with sharing, folk dance choreographies contribute to the sense of relationality and responsiveness among protesting dancers, who are both allies and competitors in reconfiguring the public space. Dance is thus a form of public political assembly, which enables agonistic encounters that become essential for coalition building (Butler 2015; Mouffe 2000). Dissenters who are interdependent both in the public sphere of political action and in folk dance circles persistently challenge the limitations of the hegemonic choreographies and urge discussion about what is not shared in the dominant narratives of culture, history, and politics.

The dominant political discourse in Turkey has grown more exclusionary over the last decade, as the state has turned authoritarian and marginalized large segments of the population, particularly women. Under the ruling AKP government, women have been targeted through public statements that, for instance, demand that they have at least three children (2009), do not walk in public when pregnant unless accompanied by a man (2013), and refrain from laughing out loud in public (2014). The precariousness of women's institutional and legal position in Turkey, exacerbated by the abolition of the Ministry of Women's Affairs in 2011, reached a new low recently when in 2021 an overnight presidential decree withdrew Turkey's signature from the Istanbul Convention.[2] Such precariousness has increased further with the rise of Turkish nationalism, the mass dismissal of public employees who hold dissenting political views, and the escalation of femicides and trans-murders, due to the impunity with which gender-based violence is often carried out. In challenging these conditions, women have become prominent in grassroots politics and protest actions.

This article focuses on activists who self-identify as women coming from diverse social, economic, and political backgrounds and are non-profession-

2 A human rights treaty issued by the Council of Europe that aims to prevent and combat violence against women, as well as domestic violence. Turkey was the first country to sign the treaty when it was opened for signatures in Istanbul in 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

al dancers. It draws on ethnographic work that I conducted between 2015 and 2019, the main period of uninterrupted fieldwork taking place between November 2016 and October 2017, which coincided with Turkey's recent state of emergency. Following a failed coup d'état against the AKP government in July 2016, the government declared a state of emergency, which it extended at regular intervals until July 2018, thereby creating a prolonged period in which many people were targeted on account of their political stance. The right to public assembly for anti-government demonstrations was officially suspended, and the suspension was continued unofficially after the state of emergency had been lifted.[3] These developments led me to ask: What does it mean to dance in public spaces when there are no other means of dissent? How do activists create a physical space of dissent through the dynamic of a circle in public and through the human body? I documented a variety of protests in Istanbul, including feminist and LGBTQI+ demonstrations, vigils against the state-of-emergency decrees, and protests against the presidential system proposed in the April 2017 referendum. In these protests, two folk dance types, mostly performed in a circular and semi-circular forms, were particularly popular: *horon*, characteristic of the north-eastern region of Turkey, along the Black Sea coast, and *halay* (in Kurdish, *govend*), associated with the majority Kurdish eastern and south-eastern regions of Turkey. By analyzing these dances in recent protests, this article explores the moves that are performed in both dance circles and urban spaces. In doing so, I foreground the potential that dance has to create the tools for an anti-hegemonic politics.[4]

3 Many state-of-emergency decrees not only targeted the perpetrators of the coup, but also caused over 100,000 anti-government and dissenting teachers, academics, and public service employees to be sacked or to be the object of false accusations (Human Rights Watch 2018). The decrees legalized arbitrary dismissals, arrests, and the murder of the associates of all oppositional groups, including scholars, students, journalists, human rights defenders, and members of parliament – notably, HDP MPs.

4 This article draws on my research on folk dance and political protests in contemporary Turkey (Bayraktar 2019a), whose fieldwork study included my observations of the choreography in various contexts such as protests, dance studios, theaters, and urban and rural venues for celebrations and festivals, and interviews. I am extremely grateful to every person in Istanbul and in the eastern Black Sea towns such as Rize and Artvin who participated in this study and who shared with me their opinions on dance, politics, and tradition. The names of all participants are pseudonyms. To highlight the dialogical relationship between participants' and the author's analysis, block quotes from interviews are given in the same

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sharing choreography and politics also entails asking how distinct political actors differently share precarity and risk when participating in a political action in the public space. In her study on contact improvisation in American culture of the 1970s, Cynthia Novack (1990) shows that sharing is central in this dance because one person cannot perform it alone and individually. This interdependency between dancers often requires cooperation and can therefore promote egalitarianism in dance and as an ethical value in dancers' social life. Similarly, folk dancers who look at each other in circles and semi-circles share the dynamic of their movements while dancing. Their gaze and bodies are necessarily connected to what dancers, musicians, spectators, and the police do in protests. By holding hands in particular ways, such as interlacing their fingers to dance shoulder to shoulder or hooking their pinky fingers to highlight resilience in their vulnerable connection, dancers in the circle can foster, change, and reshape the political and social meaning of protest.

However, hierarchies based on the skill and experience of dancers, as well as degrees of precarity conditioned by the intersectionality of identities, also alter the experience of sharing. In this article's opening vignette, for instance, dancers execute a routine from a Kurdish folk dance style popularly known as *Delilo*. Wanting to intensify the movements, the male follower adds to the dance a quick bouncing of the knees and the shoulders in double rhythm. The female leader responds by slowly adjusting her steps to this bouncing and seamless undulation of the body. In our talks, some protesters mentioned that bouncing the body and shrugging the shoulders may indicate support for the suppressed Kurdish identity and culture in Turkey. Based on their interpretation of these movements and according to their political stance, some protesters may wish to participate in the dance, while others may avoid it. Some activists carry signs, such as banners belonging to their political party or rainbow flags indicating their support for the LGBTQI+ movement, and others chant songs that refer to the history of left-leaning struggles of the past decades. All dissenting political groups have their opponents with whom they compete to recruit more people to their cause. Some activists may not want to step into a dance performed by a competing group due to the political history of the specific genre or because they disapprove of the

font size as the body of the text. This study transformed my perspective on both dance and politics, and I hope it inspires future research on the political efficacy of dance.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

song lyrics chanted. To understand these nuances in the reception and deployment of folk dance as a popular practice, we need to look more closely at the history of dance, gender, and body politics in Turkey.

Folk Dance and Politics in Turkey

Folk dance has been and remains crucial to politics in Turkey. In the early decades of the twentieth century, the state elites and institutions collected and codified dance forms to create a repertoire of popular music and dance for the Turkish state that succeeded the Ottoman Empire in 1923. Expert musicologists, linguists, and folklorists carried out scientific expeditions across Turkey's newly established territories to assemble cultural materials for analysis and performance on the national stage, ranging from dance, music, and poetry, to lullabies and epic stories. The material was shaped by the precarious nature of the research. Technologies at the time, such as passenger ships, cameras, and recording equipment like gramophones facilitated collection and archiving, but time limitations and accidents of fortune, as well as the fragility of the recording instrument, defined the scope of the data collected (i.e. Gazimihal 1929; Saygun 1936).

During this nascent period, scholars and researchers assumed that reaching out to rural populations considered to have been neglected by the Ottoman urban elites was the key to finding the true essence of the Turkish nation. The expeditions aimed at revealing the arts, traditions, and culture of "the long-forgotten people of Anatolia" (Mümtaz 1998 [1928]: 292). In 1932, the state set up the *Halkevleri*, or People's Houses, a nationwide network of community centers that brought together local dancers across Turkey for a national folk dance festival in the capital of Ankara during the 1940s.[5] The festival took place annually until the government of the right-wing populist Democratic Party closed the houses down in 1950. Folk dance festivals and competitions, however, continued nationally and internationally throughout the 1960s and 1970s, attracting growing interest from urban audiences.

5 Researchers were encouraged to cooperate with People's Houses and other state institutions, such as the Turkish Hearts (*Türk Ocakları*, 1912-31), founded by the nationalist Young Turks in the last decade of the Ottoman Empire, so as to disseminate ideas about national independence after the First World War (Üstel 1997).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

University students who came from small towns to study in big cities such as Istanbul and Ankara initiated students' clubs and associations to teach each other the dances of their respective regions, and performed them extensively in national events, international competitions, and tourist shows, thus contributing to the dissemination and popularization of folk dance (Öztürkmen 2001, 2002).

These dances also became part of school curricula and were taught to a wide range of pupils from primary to high school. The State Folk Dance Ensemble was founded in 1975, and the first university department dedicated to folk dance was established in Istanbul in 1984. Integral to this process of institutionalization and repertoire-making was the fact that dances contradicting the official narrative were peripheralized or excluded from what was deemed to be the shared national past and present. For instance, many Kurdish dance styles have no representation in these institutional curricula until today. Similarly, in our talks, non-professional dancers in the eastern Black Sea region told me of about fifty Hemşin dance styles, only a modified version of one such style being taught formally.

Gender Body Politics of National Folk Dance and Dissent

Folk dance was seen as representing national history and identity. Since gendered body politics was central to this representation, women's corporeal and emotional expressions were subject to continuous regulation. Men and women holding hands and dancing together in public places was considered an important manifestation of the secular and modern ideals of the nation-state in the 1930s, which was contrasted with the Islamic past. Up until the 1960s, male critics, artists, and scholars celebrated the visibility of women in stage performances, opposing it to their purported invisibility in Ottoman society (Gazimihal 1961: 2474).

In this context, the movements of the hips, torso, and the belly were the subject of heated discussions among nationalist ethnologists and folklorists. Horizontal hip swaying, shoulder shimmying, and torso undulations found particularly in solo dances, such as belly dancing and *çiftetelli*, were considered obscene and thus improper representations of the national female body (Kurtişoğlu (Oğul) 2014: 112-114). In 1971, the journal of the People's Houses announced that the belly should not be the center of bodily weight and

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

advised that their repertoire omit dances emphasizing these motions of the belly (Halkevleri 1971: 12).

Another significant discussion revolved around the demonstration of emotions. The revelation of "excessive" emotions, such as "unconfined" passion and enthusiasm (Eyüboğlu 1967: 88-93), was disparaged as representing child-like, improper, and immoral attitudes generally attributed to women. Bodily control, on the other hand, was seen as a sign of maturity and civilization; an ideal female folk dancer was expected to conceal vehement emotions to achieve this maturity. As such, the body of the female folk dancer was constituted as the "other" of both the "variety artist," who dances by lifting her legs to hurl her skirts up (Coşkun 1963: 3238), and the belly dancer, who centers her belly to move meticulously and sensually. The variety dancer was seen as being Western and modern, but neither moral nor mature.Similarly, the belly dancer's profession was disdained as being that of an entertainer who belonged to Ottoman palace culture (i.e. Baykurt 1995: 145).

Figure 1: Women dancers of the Turkish Folklore Association representing Turkey in Spain during the second Mediterranean folk dance festival, 1969 (Görür 1969-1970: 23)

I argue that the authentic body of the folk dancing woman was constituted in opposition to these two types of female dancers, the belly dancer and the va-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

riety dancer, to show her values as modern and secular, but also moral, moderate, and traditional.

The photograph shown in figure 1 depicts Turkish Folklore Association dancers in the 1969 festival parade in Murcia, Spain. They are standing on a model built on a moving platform: a structure with a dome and four pillars resembling the minarets of a mosque, and a crescent moon and a star symbolizing the Turkish flag. Greeting the audience on both sides of the street, female folk dancers are seen resting on an Islamic past and facing towards the secular and modern republic. Their headscarves reveal some hair, which goes against orthodox religious restrictions. They are wearing dresses of different folk dance styles showcasing the cultural heterogeneity of Turkey. With their lips sealed and their eyes assuming a soft look, the dancers' smiles communicate a greeting to the audience that is modest and graceful. In this greeting gesture, their bodies seem immobile between the constructions on the platform. Situated in this limited space, the dancers embody tradition and modesty and depict the authentic woman of the nation.

This gendered discourse of authenticity that restricts women's ability to move continues to be taught and performed in institutional settings in Turkey. For example, during my research, I participated in *horon* classes in different venues, such as a conservatory, a dance association, and a private studio, and noted that in certain iterations of the dance, women's movements include restricted bodily extensions. Women execute small steps and quick skips with no large squats or high jump-kicks, the signature movements of the men's *horon*. In women's *horon*, the arms are configured at chest level but not much higher. The hips do not easily move side-to-side but remain straight; the body is encouraged to move as a whole. In our conversations, participants and teachers in these dance sessions emphasized that women's dancing often enriched and complemented men's *horon* alignments, whereas men's *horon* was seen as a stand-alone spectacle.

Folk dance has been used not only in these institutionalized settings, but also as a central part of left-leaning activism in Turkey. The waves of rural migration to urban areas in the 1950s resulted in a new and increasingly organized working class in large cities such as Istanbul. During factory workers' strikes in the 1960s, for example, a variety of folk dances were performed (İşçi Postası 1964, 1965). In the 1970s, leftists deployed dance to demonstrate their solidarity with rural migrant workers and propagate their causes, and many of them established folk dance groups as part of their political organi-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zations (Kızmaz 2015). Dancing was also meant to represent an ideal revolutionary body that was uniform, disciplined, and unembellished – a body in control of itself, and naturally male.

More recently, grassroots movements in Turkey have used folk dances to claim diverse political, ethnic, sexual, and gender identities suppressed in mainstream politics. Many advocating social and environmental justice as well as human rights for ethnic and religious minorities, low-income populations, women, and LGBTQI+ individuals came to use folk dance in the late 1990s. These groups performed dances for various purposes: to blockade the police, embolden fellow activists, learn about the cultural practices of oppressed ethnic groups, and to transform their feelings into forms of public and political mobilization by generating and circulating anger, mourning, and joy. By deploying folk dances, activist women in Turkey draw on a familiar repertoire of dances regulated and stabilized by state elites during the foundational decades of the Republic and appropriated and performed by left-leaning groups during the 1970s. I will now discuss how these dance circles are a forum for sharing and negotiating dissenting politics, and the means by which activists interpose themselves into the conventions of national choreography and make the dominant gender and ethnic discourses, and the violence embedded within them, visible in the public space.

Sharing Dance to Choreograph Public Assemblies

When activists hold hands to dance, their public political assembly demonstrates interdependence. Many participants find this relationality of the dancers a crucial part of their experience. Esma states, "when I dance in protests, I feel I am not alone; the people, on whom I lean my hand, my arm, [and] my shoulder, give me courage" (Istanbul, 13 April 2017). Folk dance requires one person to connect with another person in the public sphere and prompts interactions among ethnically, racially, economically, and sexually marginalized individuals to work together against the conditions of their precarization. Judith Butler (2015) underscores this relationship between precarity and assembly, arguing that in democracies "the people" are constituted through acts of demarcation – discursive borders indicating national, racial, linguistic, or political belonging. This demarcation of people separates those whose bodies are defensible and whose lives are counted as

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

being worthy of life from those whose lives are seen as being unlivable and whose bodies are conceived of as being disposable. Butler defines assembly as a concerted bodily enactment on the part of those who come persistently together to resist the preconditions of their disposability. Interconnectivity is the key to defining their collective act as a form of plural performativity.

Dance scholars who have worked extensively on the body politics of public assembly in the context of recent social movements (Foellmer 2016; Klein 2013; Lepecki 2013) share a collective performative approach to political gatherings. Some of those describe popular mobilizations as massive scale "choreographic arrangements" that "shape and re-shape the social, the aesthetic, and the political" (Gerecke/Levin 2018: 5), whereas others find different choreographies of resistance that could be learned and practiced within larger movements (Foster 2003; Goldman 2010). The radical folk dance gatherings, and particularly the circular formations that I discuss here, complement and expand on these discussions by demonstrating how bodies perform interconnectivity both physically and politically, even when they depart from the mass choreography of protest and continue to intervene in small groups in the public sphere (Bayraktar 2019b). The relationality and interdependency of protesters in these dance gatherings update and give nuance to our understanding of what assembly means and what it can be, as well as how it works choreographically under authoritarian regimes.

Interdependency does not mean equality, however. A dance circle supposedly composed of equal individuals who join hands to demonstrate solidarity and support in a horizontal organization of bodies may also invoke hierarchies based on inequalities in skills and abilities. Those who are competent dancers might be distinguished as the lead dancers. These experienced dancers who assume leadership roles in the dance may compete among themselves to persuade the audience of the legitimacy of their claims. The placement of the participants in the circle can be competitive as well, since many newcomers make the strategic decision to dance next to an experienced dancer. They may compete to gain the attention of experienced dancers, who may teach them the step patterns accurately, so that they can express their opinions or emotions more fluently. Leman, who identifies herself as an independent feminist, and an ambitious dancer, says that she often studies the circle from outside before joining the circle next to competent dancers – this helps her enjoy the dance more and allows her to express her joy better. On another account, Lara, an environmental activist in an

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Istanbul-based grassroots organization, says that, if she does not know the dance style well, she joins the dance from the middle of the group because she feels more comfortable surrounded by other people; even though she becomes confused and takes a wrong step, she can still adjust her rhythm by observing those around her who are more experienced in the dance style in question (Istanbul, 3 April 2017). Maintaining proximity can be a constant challenge in a circle where no one stays in the same place. Unlike institutionalized choreographies, where dancers are often fixed in their places and their roles, in protests, some participants may compete to lead, while others may follow, or dance next to the leader, on the margins, or among their acquaintances. Negotiation among the participants over placement and proximity requires attention to and knowledge of the leader's cues. When the leader increases her distance from the next dancer, she may be expected to perform a solo improvisation; or, if she uncouples her hand, then the other dancers should clap to the rhythm of the accompanying song. Constant awareness not only of the changing cues and step patterns but also of the shifting conditions of the protest space help dancers avoid injuries and stay alert to developments in their immediate vicinity.

Mentoring as Sharing

Experienced dancers in a group may or may not prioritize teaching the dance to others, although doing so often helps them establish new relationships and develop alliances. By teaching and mentoring others, competent dancers enable them to learn and execute folk dance movements and make them more confident to join the circle. However, there is also a tension between the experienced and competent dancer on the one hand, and the inexperienced newcomer on the other, because mentoring may preclude enjoyment for the former and introduce new hierarchies for the latter. Such pressure leads to a continuous negotiation based on competition and cooperation.

Some activists are reluctant to teach others during the protest itself because, as they explain, doing so may reduce their enthusiasm for the dance. Dancers look towards the center of the circle, to the leader, and at each other to communicate their emotions and synchronize the rhythm as well as the steps. When they learn a specific dance, however, they may need additional

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

support because learning the steps from someone across the circle may be confusing for a newcomer, who then needs an experienced dancer next to her to show the movements in a clear direction and order. Wendy, a member of an environmental solidarity platform fighting ecological destruction in the eastern Black Sea region, says, "it's very boring to teach the *horon* to those who have no idea how to do it. But they insist on dancing! I say, 'OK, look at my feet,' and hold their hand" (Istanbul, 21 July 2017). There are also those who are learning the dance but do not want special attention. Lara is inexperienced in dancing *horon*, but she does not want a lead *horon* dancer to give her individual attention during the dance. She prefers to execute the steps by following others and places her body far from the leader so as not to bother anyone else and disrupt the flow of the dance. But Lara is an experienced *halay* dancer. She told me of her pride at dancing with ease in various *halay* styles during another protest against gold and copper mining activities in Bakırtepe in Kangal village of eastern Turkey (Özcan 2013). She then empathizes with Wendy's comments on the boredom of dancing with a person who does not have enough experience, but also differs from Wendy when she emphasizes that the protest has a common goal that goes beyond the dance. In the protest setting, she argues, dance can be taught with willingness, and those unfamiliar with the dance can be tolerated because of the shared political aim. Lara continues:

> Someone who does not know about the dance distracts your rhythm, and you get irritated after a while, and [perhaps] you do not enjoy dancing … But the question of why you dance is also important. There is a whole other pleasure involved in dancing together with many people for a particular purpose. Then what you are dancing for becomes more important than how *akıcı* (fluently) you dance. The dance that you deploy while struggling for something together with people coming from different cultures is very precious. (Istanbul, 11 April 2017)

The corporeal experience of a multitude moving towards a shared political goal is crucial in establishing connections between experienced dancers and newcomers. Esma's account also highlights the importance of this shared motivation and mentorship in dance gatherings. Esma had rehearsed a repertoire of Kurdish dance styles during her long periods of waiting outside prisons to visit her relatives, who were political prisoners. Those hours

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

turned into pedagogic spaces where she learned dances as part of a political act. Today, this experience informs her attitude towards dancing and mentoring. She explains:

> I never say, "Get out, don't ruin the dance!" I never exclude [those who do not know the dance] because I remember learning these dances myself outside the prison where I went with my family to see our acquaintances. I had no idea what to do but I eventually learned the dances because I feel I'm not alone while I'm dancing. (Istanbul, 13 April 2017)

Esma now leads both women-only and mixed-gender circle dances in political demonstrations and makes a point of not discouraging activists who want to learn these dances. If she sees someone behind her who wants to dance but feels shy about joining or is afraid of failing in front of other people, Esma turns towards them and smiles to encourage them to participate.

Figure 2: A protest against the copper and gold mining projects in Cerattepe, Artvin. Environmental protesters dance in several horon *circles in the city square (Karadeniz İsyandadır, 2013)*

Interdependency and relationality in the circle combine competition between and cooperation among protesters who are working towards a common objective. On the one hand, there might be a tense negotiation between

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

a newcomer and an experienced dancer – sometimes novices may not listen to experienced dancers or may show a kind of stubborn persistence in continuing to dance next to the experienced dancer even though her rhythmic (dis)engagements might distract the latter. On the other hand, intentionality towards a shared political goal is constitutive in these relationships despite varying degrees of competency in dance and vulnerability in the public space. In these areas of conflict and debate, protesters generate new hierarchies and political positions, as well as new forms of solidarity.

Forging Politics in Public Spaces

Circles and semi-circles have a different dynamic than other geometrical formations such as stars, lines, and squares which are often used in the staging of folk dances due to their representational quality. Circular and semi-circular formations, such as those depicted in Figure 2, are more likely to occur in protests. When I move together with or within the circle, its dynamics, such as holding hands and walking back and forth, result in continuous openings and closings of the circle and help protesters keep the form by creating a balance between centrifugal and centripetal forces. When I look at a circle from the outside, I just see people's backs, moving further away from me when they step forward and nearer when they walk backwards, their faces often disappearing behind the back of another dancer in motion. Those who want to take a photo therefore go inside the circle to catch the dancers' expressions. Bags, coats, flags, posters, and other objects can be left temporarily within the circle so that the dancers can perform unencumbered while watching their belongings. The center of the circle is sometimes also occupied by activists chanting through a megaphone or by musicians accompanying the dancers. Children who go to protest together with their mothers are also often found inside the dance circle, a relatively safe space in case of a possible police attack. Passersby, the police with their armored vehicles, and members of other political organizations could intervene the dance at any time either to become part of the dancing group or to disperse its participants. The placement of bodies and objects in relation to the circle and to each other reconfigures the public space as a space of protest; and, as the conditions change, protesters search for new ways to keep their interaction in the street.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dancing in the public space involves three different modes of looking: the dancers in the circle look at each other, they look at the leader, and they are looked at by the spectators. Since dancing in the public space blurs boundaries between the dancer and the audience, a passerby may look at the dancers in a bid to take part in the dance, and in the protest. This person may turn out to be an undercover police officer, who stands among the spectators and films the dancers to collect "evidence" that could be later used against them. Protesters often find that these records are utilized to prosecute them in court. The gaze inside the circle can also come from multiple directions: Dancers look at the leader so that they can follow the changing steps and tempo. When it is a large circle composed of dozens of people, or several circles inside one another where the leader's movements cannot be seen easily, newcomers may look for experienced dancers so that they can learn from them. As dancers look at each other within circles and semi-circles, they cooperate with a group of mostly unknown bodies, and further develop familiarity with each other, thus enabling them to recognize other activists in the public space and making forms of solidarity possible beyond the moment of protest. The circle also allows participants to observe each other when they face the center; hence, the supportive gaze may become a disciplinary tool, used to praise or correct others' dancing.

Activists may engage in dialogue with other protesters during the dance and develop forms of sociability that can foster interdependency. According to Esma, a dancer may have a conversation with someone during the dance that helps establish a connection. Such verbal and corporeal forms of communication transform a personal relationship into a political one, and vice versa. Esma says:

> In protests, I danced the *halay* with hundreds of people. When you go to another protest, you may bump into one of these people and you may remember [this person]. During the dance, perhaps, you had a conversation. For example, "I can't do [the dance]", "What is [the movement]?", "Shall I move my arm like this?", or "Shall I step in this direction?" It becomes a conversation. When I establish such a connection, I remember them when I see them in another place. I say [to myself] we have danced the *halay* together. (Istanbul, 13 April 2017)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The intertwining of physical movement and verbal exchange shows how forms of political relationality can be established during the dance, and how these relationships can be maintained outside the dance and into social and political life beyond the time and space of the protest. As a result, participants who familiarize themselves with one another and accept each other in a dance circle can also create solidarity outside the protest. In a potentially hostile public space, familiarity as a means of possible support is important for women in general, and for queer and transwomen in particular. In our talks, some activists said that they feel safer in the street when they recognize another person with whom they had previously danced in a protest. Meri, a transgender rights activist, states that people may make support accessible when she needs it in homophobic and transphobic public spaces of everyday life. She says:

> When I see a person with whom I randomly danced in a protest in the street, I probably recognize this person. I often think, "Oh, she is one of us," and continue on my way … I feel good because I know that this person is somewhere close by. (Istanbul, 19 April 2017)

The extremely high number of trans murders and femicides in Turkey makes Meri's statement especially poignant.[6] State institutions implement various technologies to degrade and discipline women by marginalizing their bodies in the public sphere and violently detaining, capturing, or even killing them. Legal impunity for the perpetrators of domestic violence, alongside the broader reluctance on the part of the authorities to address violence against women, create a conducive environment for femicides (Gülel 2021).[7] In this context, the lives of trans and queer individuals are particularly precarious, both in everyday life and in protests – many trans activists continue to be pursued by the police even after protests in which they participate end peacefully (Bianet 2022).

6 For trans murder rates and femicides, see https://rainbow-europe.org/country-ranking; https://www.aljazeera.com/news/2021/11/18/turkey-femicide-istanbul-convention-womens-rights.

7 For more information about the data collected on the *Monument Counter*, an online monument to commemorate women who have been killed due to domestic violence, see http://anitsayac.com/?year=2021.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Politics of Emotions

Dancing encourages people to come together to participate in the politics in public spaces and makes it more difficult for the police to use violence against dancers. The hesitancy of the police to intervene stems from the fact that dancing is typically seen as an apolitical activity, unlike other forms of demonstration, such as marches and sit-ins, which are assumed to belong to the realm of the public and the political. As I have already pointed out, efforts made by representatives of the state to collect, categorize, and regulate folk dances have been part of the political discourse since the early decades of the republic; and these dances have been treated as intuitive and thus apolitical in the representation of the national culture. Dissenting women utilize this discourse today to dance tactically and politically: sometimes they perform gender-bending by adding to their dance kick-steps, high jumps and deep squats, which are attributed to masculine movement qualities, and sometimes they dance in high heels, flip flops, shorts, or a mini-skirt, thus flouting the conventions of the authentic body of the folk dancing woman and its institutionalized iterations. Protesters sometimes use a minority dance excluded from the national folk dance repertoire and sometimes combine movements that belong to different dance vocabularies. By employing these multiple choreographic tactics, activist women reconstitute the political value of folk dances *as* and *in* protest against the dominant national and gender narratives.

In public political assemblies, dance is performed to demonstrate sentiments such as mourning, lamentation, anger, and rage, as well as joy. A number of activists stated that they do not explicitly think about dance as a significant political gesture but are well aware that displaying joy and laughter is a disruptive and defiant act against the austere face of state power in Turkey. Others identify dancing as a high-risk activity, since some activists have been prosecuted and are waiting to face trial for their "illegal" dancing. In this sense, the joyful interactions of dissenters should not be read as a sign of "public happiness," which feminist scholar Sara Ahmed critiques as an ideal of the liberal multicultural society (2008: 1-2). Rather, their demonstration of joy acts as a form of political positioning to promote the "principle of hope" against the politics of fear that the state disseminates (Bloch 1986). Eylem explains why it is important to dance in protests despite the repeated targeting of dissenters. She has lost female comrades in armed attacks by the

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Army and commemorates their friendship with sorrow and pain; however, she dances in demonstrations because she thinks that her dead and living comrades would want to see her doing it – alive and resistant while under duress. She remarks:

> Folk dance is our practice of happy days ("*neşeli günler pratiğimiz*"). We have a lot of reasons to be depressed but we should not wallow in [our] depression. We should keep up our "happy-days-practice." Our friends who died in political actions lost their lives for us to have a smile, and I inherit what they intended to do. If all others who are in extreme danger can still smile, why should I not keep my spirits up? (Istanbul, 6 April 2017)

Eylem engages in dancing to keep alive the memory of her comrades who lost their lives in resistance struggles. Sharing the practice of dancing together creates a relationship among activists that was established in the past and continues into the present, towards the realization of a future that was imagined together. It enables an ongoing connection between the body of the protester and of the fallen comrade. Holding hands to continue dancing means mourning for loved ones whose stories are not inscribed in the official record. It also enables activists to establish new relationships in the present, their demonstration of joy and happiness denying the grim edifice of the coercive state.

Fahriye is activist of the labor movement and one of the survivors of the 2015 Ankara massacre. On 10 October 2015, a bomb killed more than a hundred people and left hundreds more injured, and many others traumatized by the horror that they witnessed. The attack targeted activists who had joined the Peace, Freedom, and Democracy Rally before the general elections that were due to be held that November. Organized by the pro-Kurdish Peoples' Democratic Party in collaboration with professional chambers, civil society, and labor organizations such as the Turkish Association of Architects and Engineers (TMMOB), the Revolutionary Workers' Union Confederation (DISK), and the Confederation of Public Employees' Unions (KESK), the rally brought people from across Turkey to the capital. Fahriye lost that day friends and comrades who had been standing next to her. And she dances today in protests, refusing to cooperate with the state-sanctioned climate of fear. We talked after a demonstration where she had danced enthusiastically. The kicks were forceful in her dance; she

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lifted one leg from her bended knee and stomped it as if she was smashing the floor under the high heels of her shiny boots. Her untidy hair sometimes impaired her vision, particularly when she showed the step patterns to those in the semi-circle; but her dynamic leaps and skips with upright chest created a momentum that brushed her hair off her face. After this *horon*, she explained her movements to me, saying, "when I dance in that square, I feel I have freed all the birds that were stuck beneath my rib cage" (Istanbul, 13 April 2017).

Fahriye's words have stayed with me. Dancing exposes and intervenes in state coercion, regulation, isolation, and the uneven distribution of anxiety and punitive violence in the public sphere. It creates the possibility of collective joy and enables a politics of good feeling and hope, despite the pain and risk to which the bodies sharing the dance are exposed. As the protester stomps, kicks, shrugs her shoulders, laughs, and sways her hips enthusiastically, the birds imprisoned within her body may reach out to others and invoke the interconnectivity of wounded dancers in the public space of politics. Resilience can be collectivized when many dancers negotiate to find a common ground to express their lamentation, celebration, and frustration in dance circles.

Sharing Dance in Agonistic Politics

This article centered the testimonies provided by folk dancing activists in order to illustrate how dance encourages people to resist injustice, helps build communities, and provides alternative modes of expression in a context where other means of political protest, such as marches and mass public gatherings, are significantly suppressed. Sharing dancing demands interconnectivity and interdependency among dissenters against the state's strategy of individuation and isolation, thereby fostering mutual support and solidarity. Some key forms of this relationality that are developed during dancing include mentorship, leadership, gender dynamics, the making of the public space, and the circulation of emotions – these all essentially involving conflict and competition as well as cooperation. The feminist political theorist Chantal Mouffe (2000) argues that these adversarial relationships are foundational for agonistic pluralism, a democratic form in which political groups relentlessly debate, fight, and compete with regard to their

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

opinions and objectives. Unlike enemies who aim to exterminate each other, adversaries seek to develop a pluralist political practice based on dissensus and disagreement. This approach also distinguishes agonistics from liberals, the latter believing that they can solve problems through consensus, while always ending up excluding some groups. Whereas sharing is often seen as being part of such a consensual space, one in which diverse opinions can be expressed freely, this article has highlighted agonistic discussions and emphasized the relational and confrontational qualities of sharing.

The constant movement of the dancers activates forms of gathering and dispersing and shows the significance of dance in creating and reconfiguring the public space. In dance circles, protesters create familiarity, a sense of protection, and a safe space, while semi-circular formations allow passersby into the dance, who might be potential allies or enemies. Different directions of the gaze cast by dancers, the police, and audience members continuously look for people and objects to gain more information and better negotiate. Dissenting women undertake a restless struggle both with the state and within the dissenting group in order to carve out a space in this protest culture. Dancing in contemporary protests allows activists to challenge hegemonic body politics and also to assert their emotions, so that they can express their joy, grief, and anger at the same time. The embodiment of seemingly conflicting emotions points to the complex ways in which politics is tactically choreographed in protests.

Sharing a national history, a traditional dance, or dissenting politics is never free of power dynamics and struggles. Turkey's radical folk dance assemblies use conflict productively and creatively to advance interdependency and interconnectivity as non-violent forces, through which activists forge a coalitional politics in the face of oppression and political crisis.

References

Ahmed, Sara (2008): The Politics of Good Feeling, in: *Australian Critical Race and Whiteness Studies Association*, Vol. 4 No. 1, pp. 1-18.

Baykurt, Serif (1995): *Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları*, Ankara: Yeni Doğuş.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bayraktar, Sevi (2019a): *Demonstrating Dance: Women's Mobilization of* Horon *as Protest in Turkey*, Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles.

Bayraktar, Sevi (2019b): Choreographies of Dissent and the Politics of Public Space in State-of-Emergency Turkey, in: *Performance Philosophy*, Vol. 5 No. 1, pp. 90-108.

Bianet (2022): Five Trans Women Fined Over March 8 Demonstration, [online] https://m.bianet.org/english/women/257468-five-trans-women-fined-over-march-8-demonstration [01.05.2022]

Bloch, Ernst (1986): *The Principle of Hope, Volume 1*, Oxford: Basil Blackwell.

Butler, Judith (2015): *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

Coşkun, İhsan (1963): Halk Oyunlarımıza Kıymayalım, in: *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Vol. 8 No. 172, pp. 3238-3239.

Eyüboğlu, Sabahattin (1967): Halk Oyunları, in: *Mavi ve Kara*, Istanbul: Çan, pp. 88-93.

Foellmer, Susanne (2016): Choreography as a Medium of Protest, in: *Dance Research Journal*, Vol. 48 No. 3, pp. 58-69.

Foster, Susan Leigh (2003): Choreographies of Protest, in: *Theatre Drama Review*, Vol. 55 No. 3, pp. 395-412.

Franko, Mark (2016): Dance/Agency/History: Randy Martin's Marxian Ethnography, in: *Dance Research Journal*, Vol. 48 No. 3, pp. 33-44.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1929): Şarkî Anadolu *Türküleri ve Oyunları*, Istanbul: Evkaf Matbaası.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1961): Beşinci Halk Oyunları Bayramı, in: *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Vol. 7 No. 145, pp. 2474.

Gerecke, Alana/Levin, Laura (2018): Moving Together in an Era of Assembly, in: *Canadian Theatre Review*, Vol. 176, pp. 5-10.

Goldman, Danielle (2010): *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Görür, Hüseyin (1969-1970): Türk Folklor Kurumu, in: *Folklor*, No. 8-9, pp. 14-26.

Gülel, Devran (2021): A Critical Assessment of Turkey's Positive Obligations in Combatting Violence against Women: Looking behind the Judgements, in: *Muslim World Journal of Human Rights*, Vol. 18 No. 1, pp. 27-53.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Halkevleri (1971): Hallkevlerinde Halk Oyunları Üzerinde Nasıl Çalışılmalı, Neler Yapılmalı in: *Halkevleri Dergisi*, Year 5 No. 56, Ankara: Ayyıldız Matbaası, pp. 12-14.

Human Rights Watch (2018): Turkey: Government Targeting Academics – Dismissals, Prosecutions Create Campus Climate of Fear, [online] https://www.hrw.org/news/2018/05/14/turkey-government-targeting-academics [01.05.2022]

İşçi Postası (1964): Bereç Grevinde Kadınlar Grev Nöbeti Tutuyorlar, 11.12.1964, p. 1.

İşçi Postası (1965): Petrol-İş Grevi Kazandı, 18.01.1965, p. 4.

Karadeniz İsyandadır (2013): Artvin Madene Hayır Mitingi, [online] http://karadenizisyandadir.net/artvin-madene-hayir-mitingi-6-nisan-2013/ [06.04.2013]

Kızmaz, İlke (2015): Halk Danslarında Devrimci Bir Miras: Dostlar Hasad Çağdaş Halk Dansları Topluluğu, in: *Akademik Bakış Dergisi*, No. 47, pp. 199-211.

Klein, Gabrielle (2013): The (Micro-)Politics of Social Choreography: Aesthetic and Political Strategies of Protest and Participation, in: Gerald Siegmund/Stefan Hölscher (Eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich/Berlin: Diaphanes, pp. 193-208.

Kurtişoğlu (Oğul), Belma (2014): Çiftetelli on Artistic and Social Stages, in: Elsie Ivancich Dunin/Catherine E. Foley (Eds.), *Dance, Place Festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology 2012*, Ireland: University of Limerick, pp. 113-117.

Lepecki, André (2013): Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer, in: *The Drama Review*, Vol. 57 No. 4, pp. 13-27.

Martin, Randy (1990): *Performance as Political Act: The Embodied Self*, New York: Bergin and Garvey.

Mouffe, Chantal (2000): *The Democratic Paradox*, London/New York: Verso.

Mümtaz, Talat (1998 [1928]): Anadolu Raksları, in: *Dans Müzik Kültür: Folklora Doğru*, No. 63, Istanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, pp. 291-292.

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

Özcan, Fatma (2013): Diren Bakırtepe, [online] https://m.bianet.org/bianet/ekoloji/149074-diren-bakirtepe [12.08.2013]

Öztürkmen, Arzu (2001): Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal, in: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33, pp.139-143.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Öztürkmen, Arzu (2002): I Dance Folklore, in: Deniz Kandiyoti/Ayşe Saktanber (Eds.), *Fragments of Culture: The Everyday Modern Turkey*, London/New York: IB Tauris, pp. 128-146.

Saygun, Adnan A. (1937): *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, Istanbul: Nümune Matbbası.

Üstel, Füsun (1997): İmparatorluktan *Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları 1912-1931*, Istanbul: İletişim.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dimensions and Dynamics of Sharing Dance in India
A Conversation

Anurima Banerji, Lona Bhattacharjee, Aishika Chakraborty, Rajkumar Das, Prarthana Purkayastha, and an anonymous author

Preface

On February 3, 2022, Anurima Banerji and Prarthana Purkayastha convened a conversation on what "sharing" signifies, conceptually and materially, in the many worlds of dance in India. Our aim was to create a project that aligns with and models the theme of sharing in its collaborative format and features multiple perspectives on the subject. While it is impossible to consider the diversity of Indian dancing in a comprehensive frame, we organized an exchange with three important interlocutors who can each speak *to* the topic from their particular locus. They are specialists in areas of Indian dance that remain underrepresented in the current field: Lona Bhattacharjee and Rajkumar Das from *Komal Gandhar*, a group of cis and transgendered dance activists comprised a group of cis and transgendered sex workers in Kolkata; an author who wishes to stay anonymous for safety reasons as she researches Kashmiri culture and performance; and Dr. Aishika Chakraborty, a trained dancer and scholar in Kolkata who has worked on Indian popular and modern choreographies. Participants spoke in a mix of Bengali, English, and Hindi during the conversation. Our discussion was oriented towards highlighting the voices of dancemakers, activists, and scholars in India who are making major contributions to the discourse and share a common investment in unsettling Indian dance hegemonies. (Anurima Banerji)[1]

1 **Notes on transcript:** *Transcript prepared by Arpit Gaind and edited by Anurima Banerji; Translation from Bengali: Prarthana Purkayastha; Translation from Hindi: Arpit Gaind; The transcript has been edited for clarity, for purposes of publication.*

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Conversation

Anurima Banerji (AB): Thanks everyone for being here today. Could you please introduce yourselves and the area of dance that you work on?

Aishika Chakraborty (AC): I am Aishika Chakraborty, Professor, School of Women's Studies, Jadavpur University. I am a cis-gendered woman. I started my teaching career as a lecturer in history. So, I began my journey as a historian, and my area of research was widowhood in 19th century Bengali Hindu society. I had a parallel journey as a dancer, as a performer, which I began as a student of Manjusri Chaki Sircar and Ranjabati Sircar.[2] Manjusri was also an anthropologist, a feminist activist, and a contemporary Indian dancer-choreographer who rose to prominence in the dance map of post independent India. The dancer-duo shaped our visions of dance and body. They taught us not only the new dictions of the body and dance, but also taught us how to take the stage as a dancer, how to critique the patriarchal eye, to rip apart the dancing stereotypes, to change the mode of representation, to use the female dancing body as a site of cultural, gender, or sexual politics. They left the stage too early, and I discovered the politics of dance only after their sudden demise. I discovered that dance can be approached beyond my own body – that even when I am not dancing, I can write on the gendered politics embedded in Indian dance.

Honestly speaking, I was an accidental dance scholar. My theorization of the critical politics of the dancing body began with Manjusri and Ranjabati, who also pioneered academic dance writing in India way back in the 1990s. Ranjabati's explorations of the theory and practice of contemporary dance critiqued the *guru-shishya parampara* (teacher-disciple tradition) as a masculine penetrative system that demanded the unconditional surrender of a feminine receptive body to the sacrosanct cultural tradition (Sircar 1993; Chakraborty 2008). My first lessons in "dance scholarship" perhaps began with my late afternoon rehearsals at Dancers' Guild. I learnt the politics of

2 Dr. Manjusri Chaki Sircar (1934-2000) and her daughter Ranjabati Sircar (1963-1999) were dancers and choreographers who established the nationally and internationally acclaimed company Dancers' Guild in 1985 in the city of Kolkata in West Bengal, India. The mother-daughter duo was renowned for their feminist re-interpretation of texts (such as Rabindranath Tagore's dance dramas, songs and poems).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

representation while unlearning my previous training in classical dance. My long years of performance with the Guild and my day-to-day training under Manjusri processed a reversal of the hegemonic reification of Indian classical dance, embedded in patriarchal and religious traditions. Then, perhaps, I started "thinking" about the "moving" body … only after I left dancing.

Anonymous (AA): I wish to be anonymous. I identify as a cis-woman. I am an independent scholar based in Srinagar, Kashmir, India. My research practices primarily focus on literature and history, and I study the medieval and modern periods. My PhD and my post-PhD research work has been moving to and from between these time periods with a special focus on Kashmir. After some preliminary research in the contemporary period, especially dealing with the political conflict[3], I happened to focus on some cultural aspects, such as visual culture in Kashmir, and dance was a very accidental meeting. About a year ago, I started really thinking through dance and began looking at this particular form called *ragda*[4] as a political protest. That's when I was introduced to the discipline of dance. The year 2008 witnessed the biggest mass protest in Kashmir and it is commonly remembered as *ragda* – a protest dance – a performance where the dancers/performers form a circle. Once the circle is created, one person initiates the dance by chanting a slogan, to which others respond with slogans, and stomping with one foot while moving in a circular motion amidst the cheers and shouting audience.

As I said, I have no prior relationship with any dance form in India or on the global front. And there aren't many dance forms in Kashmir. So, this interest in terms of dance stems from the whish to look at the emergence of creative forms of political protests in Kashmir, against the intervention of the political or the military intervention of India in Kashmir, which goes

3 After the partition of British India into India and Pakistan in 1947, the indecisiveness of the king of the state of Jammu and Kashmir led both countries to lay claim over it. This led to a war in 1948 between the two countries, leading to the division of Jammu and Kashmir into Pakistan-controlled and India-controlled territories, from 1948 onwards, the two countries fought three wars over Kashmir. In 1990, the Kashmiri people, with help from Pakistan, launched an armed insurgency in India-controlled Kashmir against the illegal occupation of the state. India retaliated militarily and positioned 700,000 armed forces in Kashmir. The struggle of Kashmiris to create an independent state of Jammu and Kashmir continues till date. See Duschinski (2009), Kabir (2009), Kazi (2010), Zia (2019) and Varma (2020).

4 See anonymous author (forthcoming).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

back to 1947. I will not talk more about that here, because I assume that you are all familiar with the background event (please see footnote 3). And taking that lead, I think my intervention into studying dance was to understand dance as a creative expression, and also to look at the political space or the public space that gets created through the dance practices in Kashmir in the contemporary context and also to see the relationship between dance as a creative form of expression and political freedom. So, these were the three major entry points where I try to locate *ragda* as a dance in Kashmir, which I don't think would be considered as a "proper" dance.

Rajkumar Das (RD): *Namaskar.* My name is Rajkumar Das. I am a transgender female. I have been working in the social work sector for the past 16 years. Kolkata has so many NGOs and I have worked a little with many of them. Hence, I do have some experience that I will share today. It's been eight years since I came to work at Durbar Mahila Samanwaya Committee (DMSC), where I got *Komal Gandhar* as a platform. There is a background context to *Komal Gandhar* that I will share here. It has been registered for about 25 years and was created by female sex workers to provide a platform to those who had artistic talent, but couldn't show it anywhere, as no one in the broader society or community gave them a space to perform. So, they thought, "we will make a platform ourselves." In the early years of *Komal Gandhar*, members used to go to learn art or show their talent, to perform in dance classes or singing classes, in places where they used to be ostracized or excluded – they were never allowed to stay in these mainstream spaces. And now, the whole situation has reversed for us. Earlier it only used to be sex workers, their family members, or their children in these performance spaces, but now the platform has widened a lot. Now there are sex workers, their children, transgenders, and even members of the general population who participate in *Komal Gandhar's* performances. We took up this challenge because the people who once rejected us, now their own children are coming to join us. *Komal Gandhar* has performed everywhere – within and outside India, and we continue to do it. The one special thing about *Komal Gandhar* is that the dance that we perform is mostly about social issues – like addressing child marriage or addiction issues of our young generation through dance drama. We make our own productions, edit our own music, and that's how we work on social issues – like HIV, or rape, basically issues that concern the society – we perform about those topics.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lona Bhattacharjee (LB): Hello everyone, I am Lona Saha Bhattacharjee. I am a transgender female. I am also a sex-worker's child. *Komal Gandhar* is the cultural wing of Durbar Sonagachi, and I am a choreographer and have been attached to the organization for the past 18 years. And Rajkumar-ji, for some reason, missed one thing; I think maybe she forgot to mention that she became the first Indian transgender judge of Lok Adalat [People's Court] in 2016.[5] And I became the second transgender judge of Lok Adalat.

Now let's talk about *Komal Gandhar* again: there wasn't just one reason to start the group. It was because we weren't getting any platform for expression; we weren't able to enter the society because we were referred to as a marginalized community – so there wasn't just one issue that we faced, there were/are many issues. For instance, *Komal Gandhar's* objective is to raise public consciousness that sex work is work, a sex worker is a worker, that sex workers have a Self-Regulatory Board (SRB) at Durbar, and that they have an anti-trafficking board. For *Komal Gandhar,* these need to get social recognition. The people from sex worker forums or from transgender communities weren't able to come into the mainstream because we were excluded and ostracized from society, but we could enter the cultural wing of Durbar very organically and easily. Durbar also engaged in other activities, like HIV/AIDS awareness, anti-trafficking, women's empowerment, sex worker rights, sex worker's children's rights and the Child Marriage Act. But, if you stand on a podium and give a speech on this kind of topic, no one will listen; if you do a dance drama about it, then a few people will watch it and see what is happening. And that's why *Komal Gandhar* played an important role for sex workers and the transgender community.

Komal Gandhar not only performs across India, but all over the world. It has performed in many international shows and for many funding agencies and NGOs – All India Network of Sex Workers (AINSW), Oil and Natural Gas Corporation Limited (ONGC), Goal India and Goal Project – we have done programs for all of them, across India and at a lot of platforms abroad e.g. in Switzerland, Thailand, Bangladesh, South Africa. This was a small summary of *Komal Gandhar* and its activities.

5 The Lok Adalat (People's Court) system in India is a statutory organization under the Legal Services Authorities Act of 1987. It is an alternative mechanism to the formal courts for dispute resolution in India pertaining to "public utility services". In these People's Courts, nominated judges discuss and settle cases that are pending at a prelitigation stage.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Prarthana Purkayastha (PP): I am Prarthana Purkayastha, and I work as a senior lecturer in the Department of Drama, Theatre and Dance at Royal Holloway University of London. I identify as a cisgender woman. My research interests are in dance history/historiography, with a focus on questions around race, gender, sexuality, and activism. My current book project, titled *Dance Remains*, is interested in visual and material cultures in relation to "nautch" as a 19th and early 20th century phenomenon. A wide variety of dance practices from across India were subsumed under the category of "nautch"; I am primarily interested in examining the work of stigmatized dancers who belonged to this category, by studying their visual and material remains. What I am particularly interested in excavating are moments of nautch agency, or the voice of the nautch dancer, as these become evidenced through these remains, for example through Kalighat paintings, or scrapbooks belonging to courtesans. While working on this research project, I met *Komal Gandhar* in 2019; we have continued to maintain a relationship and while I have already published some material on their practice, I hope to further write about their dance work and activism (Purkayastha 2021).

AB: I am Anurima Banerji and I work at UCLA as a professor. I also identify as a cis woman. I trained in Odissi dance and have written a book on it. Currently, I am writing a monograph on the *Impossibility of Indian Classical Dance*. I'm interested in how we think about this category, in the history of classical dance and its present, and the politics of inclusion and exclusion (in terms of both social and aesthetic stratification) that mark it. How can we think of ways in which power gets manifested in this category? How do we deconstruct the category of the classical from a historical perspective? These are some of my research areas and interests, all sparked by my engagement with Odissi dance. So, I am interested in taking a critical look at classicism and thinking through its social and political implications – that's the broad area of inquiry that I am working on right now.

Now, an open question for everyone: What does "sharing" mean in your dance worlds and the performance contexts that you're engaging with at the moment?

AA: I think sharing is the primary concept in the *ragda* dance form. Sharing is primary because the dance itself or the dance performance cannot come into being, unless there is sharing. The minimal unit that is required for the

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

performance is a group; and that group shifts from or alternates between the performers and the audience. So the sharing becomes basic – the way the group is a primary tool, sharing also is central to the dance. That can be sharing the space, sharing the rhythm, sharing the slogans [during political protests]. Sharing, in that sense, is probably the primary unit or concept for the dance that I am looking at.

AC: If you are a practitioner – a performer, or a teacher – then sharing dance means transference, handing over, passing on, transmission, outreach, and dissemination. Without sharing, how can the cultural capital that you own – be it classical, contemporary, folk – be transmitted to another performer's body? How else can you inculcate or impart the training to your successors, who are going to take the stage after your show is over, or in your absence? Sharing means the process of "passing on," carrying forward the legacy of a cultural/performance tradition and transmitting the *parampara* from one generation to another. The continuation of that knowledge system only passes on through sharing. And secondly, as far as dancers' testimonies, personal narratives and experiential knowledge are concerned, we can share and gather that by listening, writing, searching and re-searching. Sometimes we create on our own, or sometimes we derive it from others, and so derivation is also sharing.

RD: More than half of what sharing is for me has already been shared by the anonymous author and Aishika Didi. Agreeing with them, I will only say a couple of things: whatever I have, I can share, but I can't teach. If I share with my friend, my colleague, my dancer – be it a song, or an idea during a production, or some dress sense, we can share that. Or whatever dance I have trained in, I can share that, but that sharing will only be completely successful when it is done properly – meaning, for example, a teacher will share what they know with the disciple, but it needs to be done properly. If we are in training, we should learn properly, and that's how it will work. Then going forward, the disciple will train someone else and that is how this process will go on, as it has been done in the past. And I will say this again and again: sharing doesn't mean to "just say" something – meaning, it is not that I had some feelings and I shared that. It is different; for example, I had an idea/thought and I shared it with the other person/disciple. But even in that idea, there will be something positive, something negative; some will accept

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the idea, some won't accept it. There is a distinction between sharing dance knowledge informally, and teaching and learning dance knowledge more formally – sharing can be contested if it happens in informal settings.

LB: So, for me sharing is not just something that happens between the disciple and teacher. Sharing applies to each and every aspect of our dance work – in a choreographic context, it could mean the sharing of one's composition, or a couple of lines from a song, it could be an idea, or a concept that dancers can share. So sharing is expansive. A teacher can share with a student, a student can share with a teacher, and to share means everything in our dance.

RD: Without sharing, I mean if we don't share, then our dance industry won't run. It is imperative for us to share. The relationship that sharing creates, the thread it weaves has such a strong impact, so if that gets closed, then the next generation won't receive any support or knowledge. Sharing is the most important thing.

AC: Listening to Rajkumar and Lona, I understand that our knowledge and research are contingent upon sharing. Sharing is critical for dance ethnography. When ethnographers set out for field research, for in-depth interviews they have to depend on the sharing of data by performers or respondents. One person's gaining or acquiring knowledge is dependent upon and inextricably linked to another's sharing. It is not about knowledge that flows from teacher to disciple in the dance training context, but even more than that. If practitioners and performers refuse to share their private and personal stories, how can we "build on" the knowledge of our dance scholarship? In March 2020, I went to Purulia to interview the *Nachnis* (dancing women of Manbhum) as part of my research on the disenfranchised and marginalized dancing women of India. During my fieldwork, I came across many untold stories on their exploitation, abuse and sexual violence. Behind the scenes of the nighttime performance of the *nachnis,* the routine violence and stigma suffered by them often remains unrecorded and unshared. *Nachnis* were considered untouchable. Their dead corpses were not even cremated after their deaths. The discovery of the dead body of Rajabala Nachni at a hilltop drew the attention of the media, NGOs, and finally the state (Devi 2007). The *nachnis* have started raising their voices against social and natural injustice

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and gained recognition as folk artists. Those sharings have now turned into a movement against untouchability, an activism to gain natural justice.

PP: What I loved about Rajkumar's and Lona's contribution is that sharing is crucial to your survival in this world. Your work, and your networks, cannot survive without sharing – that is, in your line of work, survival is dependent on sharing.

So, how is sharing important in my work? During my research on 19th and 20th century dance for my current book, I came across the archival remains of a courtesan called Indubala Dasi (1899-1984), who was the first Bengali artist to record for the Gramophone Company of India, and the only student that Gauhar Jaan (1873-1930) had acquired as a *shishya* (disciple); Gauhar Jaan was Indubala's main *guru*.[6] During the course of my research, I found Indubala's scrapbook quite by chance; it was donated to the archival collections of Jadunath Bhavan Museum and Resource Centre (JBMRC) in Kolkata by the collector Parimal Ray [7]. I happened to be the first researcher to examine the contents of this scrapbook.

Sharing becomes particularly important, a key governing principle, in relation to the courtesan's world as shown by the scrapbook, which essentially consists of playing cards, greeting cards, invitation cards and food menus. I was struck by this very personal world of the courtesan, which is revealed by the scrapbook, and the notion of a sharing of time, of space, of pleasure and aesthetic labor becomes evident here. The dances and songs that courtesans had trained in or learnt were being shared in these intimate social gatherings, and we get a glimpse of these through the invitation cards, which women courtesans/actresses/performers gave to each other. There is a personal or affective dimension to this sharing, too, something that Aishika referred to earlier – a sharing of emotional/personal time made possible through these

6 Gauhar Jaan was a legendary singer/dancer from Kolkata, of mixed Armenian-Indian heritage and with Muslim, Christian, and Hindu religious backgrounds, who was first noticed in the royal courts of Darbhanga and Wajid Ali Shah in Bengal. She is acknowledged as one of the earliest recording stars of the Gramophone Company of India, and a key proponent of Hindustani classical music in late 19th and early 20th century India. See Sampath (2010).

7 The JBMRC is a unit of the Centre for Studies in Social Sciences, Calcutta (CSSSC) and comprises of a library, archive, and exhibition space. It holds a significant collection of rare books, periodicals, newspapers and photographs, and a textual and visual archive of 19th and 20th century Bengal.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

networks of courtesans and women performers. It is possible that Indubala Dasi's mother, Rajbala, had received these invitations from her peers – and that Indubala collected these in her scrapbook. Some of these invitations refer to *pushpotsav* or "flower ceremonies," and we don't really know what these ceremonies allude to, because the scrapbook does not reveal the meanings of these words.[8] Yet, even though there is a silence around these meanings, we come to recognize that there are social events happening in the private worlds of courtesans where they are sharing each other's lives, social spaces, and aesthetic capital; so sharing becomes a form of sustenance for this network of women performers. What is interesting to note is that many of the names found in the invitation cards are those of late 19th- and early 20th-century theatre actresses, dancers, and singers who hailed from the red-light districts of Sonagachi/Rambagan. Indubala's scrapbook becomes a very valuable resource to examine the ways in which the stigmatized world of the theatre actress, dancer, singer was in fact a world of prolific and abundant sharing of pleasure and joy.

AB: It's very interesting to me how sharing happens in Odissi. For example, there are two traditions that went into its making, the Gotipua tradition and the Mahari tradition.[9] The Mahari ritual was not necessarily meant to be shared broadly, since it was an enclosed practice inside the temple, with limited sharing with the public, historically. Yet, the Gotipua dance was very different in that it was meant to be a public event, it was meant to be shared, because the intention was to propagate the message of Bhakti through the work of Gotipua entertainment. So, these two notions of sharing are in tension – one is a sharing within the Mahari community, to exchange knowl-

8 A *pushpotsav*, or "flower ceremony" would, according to historian Tapan Ray Chaudhuri, mark the coming of age of the child bride in nineteenth-century India, when child marriage was still prevalent. It was observed as a ritual by women, for women. See Raychaudhuri (2000).

9 *Gotipuas* are boy trained to assume female roles in their performances. The aim of the tradition, which began in the 16th century, is to celebrate the Hindu god Krishna and spread the message of Bhakti, a popular religious movement that rejected the temple as a mediating structure between devotees and the divine. *Maharis*, who also referred to themselves as devadasis, were female ritual singers and dancers in Odisha who held positions of esteem in the Hindu temple order, considered the consorts of the god Jagannath (a cognate of Krishna). While the gotipua system exists today, the mahari tradition has faded out. See Marglin (1985), and Banerji (2019).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

edge in order to sustain the practice, to sustain the order. On the other hand, the Gotipua practice is meant to be a public enterprise, to be shared with an audience coming from many different backgrounds rather than just temple-goers. So I am interested in how the sharing is thought of in distinct ways in these two traditions, because they both influenced the formation of Odissi dance today as a stage practice, as a classical practice, which again has a mediated form of sharing with its publics, because it's constructed and perceived as an elite genre. So there are multiple ideas of sharing that are operating here.

Also, like Prarthana, I am interested in the historical element. I am thinking of the archive as a form of sharing. The archive becomes the space in which we access the materials, the traces of dance – this relates very much to your work on *dance remains*, Prarthana. So, even as the archive is ideally a place that houses materials to be shared, sometimes public archival institutions also limit access to the knowledge available and take on a form of gatekeeping that restricts a broader sharing of the histories which we engage with in dance. So, we're contending with the problem of open and closed archives. Of course, we also have to consider those archives which are meant for specific communities who might hold a marginal or vulnerable social position, which are meant to safeguard their knowledge, and such archives are deliberately designed to carefully regulate access – *not* share freely – for this reason.

I'm wondering now, for each of you, how is sharing made possible in your work? So, in your case, Rajkumar and Lona, you had talked about your relations with each other in *Komal Gandhar*, like the *guru-shishya* relationship, sharing within the group, sharing as a form of survival. How else does sharing occur – for example, through your activism with the public?

RD: If we talk about sharing beyond dance in our work, then we believe that in India it is very important for everyone to know the laws, the Constitution of our country – this is the most important thing for every woman in our country to know. That's why wherever we go, we share whatever we know about fundamental rights; that is very important. For example, after six o'clock in the evening, a woman cannot be arrested if she is considered a criminal or an accused, as she is protected by constitutional rights; to share

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

this information with women is very important.[10] For example, if you arrest and take a woman to the police station, she has a right to make a phone call to someone she knows – a relative, a friend. Knowing the law is very important for us, if nothing else, to protect ourselves. If a police officer does something wrong to us, if we don't assert ourselves confidently, then they will think, "they have come from certain red-light areas, they are prostitutes, they are not educated, they don't know anything." And that is why it is important for us to say something, so that we can exert some pressure on them. I know my rights, I live in India, I know my Constitution, and I also know how to protect myself. So, we share all this with everyone in our community, in our sex workers community, and beyond; it is very important for me to share this information so that it helps and protects our work, and I have seen that it helps, and we have had a lot of good results from doing this work [of sharing knowledge of constitutional rights].

AB: And how do you share *with* dance, or *through* dance?

RD: What we do is – say, for example, we are doing a dance-drama – we will put in a scene about someone arresting us, and we show through the dance-drama enactment that the police is coming to arrest us, and we will show all that through a musical. We practice and improvise all of this in our rehearsals – to make it easy for someone watching us – because we perform on the road, we do a lot of street dance also. So, the aim is that the pedestrian – because we are not doing it in a professional setting, we are doing it for the common and lay people – can empathize and understand the scene quickly and imagine themselves in the scene: the police came, they arrested someone, and now the arrested person wants to call someone – we show this through our dance. And not just this, but we also deal with the matter of women and what rights they have. But we don't overdo it, because if we say too much then the onlookers won't be able to understand properly, so we pick basic issues. For example, even the richest woman will get a free government lawyer

10 According to Section 46 (4) Code of Criminal Procedure (1973): "Save in exceptional circumstances, a woman shall not be arrested after sunset and before sunrise," and in cases where an arrest is made, "the woman police officer shall, by making a written report, obtain the prior permission of the Judicial Magistrate of the first class within whose local jurisdiction the office is committed or the arrest to be made." Damini Singh Chauhan (n.d)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

under the law – this can be very important for a woman watching our show and we try to present this through our dance drama.

LB: Yes, I will surely say something about sharing. Actually, I will add something – I like adding/joining something rather than just "saying" something. Rajkumar-ji[11] has already mentioned how we make the street plays and perform them. But we don't just deal with the matter of legal representation. We also show a lot of other important social phenomena that are relevant even outside the sex-work forum – for example, *bodhu nirjaton* (domestic violence), like when a husband comes home drunk and becomes violent towards the wife; or the situation of dowry and other monetary pressures from the mother-in-law and father-in law; so there are a lot of these other issues, too, that are part of society. For example, the child beggars and kids who are on the street and homeless, and many such situations that we see while travelling – we need to think about all these vicious things in society – what are they, and who do they happen? What are the problems that a girl faces if she doesn't get married because of dowry? Or, what happens to that girl who marries and goes to her husband who beats her, and she experiences violence? Or what happens to the sex worker who is visited by a drunk customer and who ends up poking burnt cigarettes into the legs, breasts, hands, and chest of the sex-worker? But they still deal with it because they need to earn money, and live their life, and get food on the table for their child. It's very important to tell the society about these issues, and all this is done by *Komal Gandhar*.

RD: What we share through our activities, like information about the law, covering issues such as under-age marriage and children's education: we share these through dance as well.

RD: We do all of this, and I won't say we haven't reaped any results from this. We have – otherwise we wouldn't have reached this level so far. But the biggest problem still in our society is patriarchy. I don't know how long it will last, and for how long it will follow us, but we still keep challenging it.

11 Adding *-ji* to a name, or referring to a person as "Didi" (elder sister) indicates an honorific is being used to address the interlocutor in a courteous and respectful manner.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

AB: Thank you, Lona and Rajkumar – it's illuminating to hear about how your dance practice articulates an important social critique and raises awareness of the violence faced by sex workers, while creating a space for relaying crucial information about civic rights and generating conversations through interactions with the broader community. AA, your work also analyses protest, activism, and sharing as interwoven dynamics – in that sense it seems thematically connected to *Komal Gandhar*'s. How do these play out in the context of *ragda*?

AA: So, as I said, the *ragda* dance or the performance starts with this concept of sharing – it can be sharing the space, it can be sharing this idea itself to challenge the sovereign, and it also includes sharing the authorship. Nobody is the "author" in the sense that nobody controls the performance. Right from the space that the performance is organized to the authorship or the control of the performance, it's all decentralized. The power does not lie with one person or in one place. It's everywhere. And this challenging the sovereign, the might of the sovereign, itself is a kind of sharing, the freedom to speak back to the sovereign.

In 2008, there were mass demonstrations in Kashmir against the Indian government. One year later they became popularly known as *ragda*. While photographing those demonstrations, I was astonished to see how dancing created an echoing effect where all the young men gathered at one point, let their bodies loose, and followed what others around them were doing.[12] It often started with one individual and in no time the event would gather momentum, where everyone was dancing and cheering. There were no instructions from anyone except a collective situation which usually sparked those bodies to move.

The presence of military barricades, barbed wires, bunkers, and checkposts heightens the presence of violence and limitations imposed on the political self, against which the performance begins. These limitations imposed by the state on the participants' movements cast bodies in a state of vulnerability. While the outside symbols and practices of violence and restraint on

12 To date, only males (mostly between the ages of 13-25 years) have participated in *ragda*. There have been no documented instances of female involvement in the phenomenon. There were instances in 2017 and 2018 when girls started participating in stone-pelting during protests, but they did not join the *ragda*.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

personal freedom mount on the subject's consciousness, the chants from the crowd *hum kya chahte azaadi* (we want freedom) trigger a response in the subjects. The bodies inhabiting the outside physical space start moving towards each other. In this process of sharing public space, the bodies now inhabit a newfound physicality that is marked by new systems of inscription. The dancers come together to mark the space of dance in the crowd. This marking of a boundary in a shared space is a process of negotiation where the crowd also participates while clearing off the site for *ragda* to begin. There is no fixed structure to the entire process. The dancers finally come closer to dance together.

Each body can converse with other bodies to express and relate the intense joy of feeling free, from which emerges the sense of a sovereign self. Here, I have employed the concept of sovereign self as the ethical right of a person with bodily integrity, and the subject as the exclusive controller/choreographer of their own body movements. In other words, sovereignty of the self means the individual right to bodily integrity, and the collective right of freedom of assembly, and also the right to mobility. As the multiple bodies come together, chanting and dancing, the bodies inscribe onto one another a form of solidarity. The implicit and explicit solidarity between the dancers brings them closer to perform together in the form of a *collective*.

For the performers and the spectators alike, *ragda* is an enabler of expressing affective choreography, to accommodate more and more people and long-distance solidarity to oppose the state's political oppression. There is a poignant message in the performance. It does not just create a community that shares a space and arranges itself according to the logic of a complementing political cause. It is about creating a space where every voice acquires equality in participation and expression of the lack of their freedom. The dance creates an autonomous, democratic, and shared space. Therefore, the element of sharing is a crucial characteristic in its emergence. And that is how we need to understand the importance of a *collective* in this context – particularly in a state where creating a shared public space is not allowed to come into existence, *ragda* becomes crucial for making inroads into the question of political sovereignty, agency, and creating and claiming of spaces.

The dance provides the Kashmiri people with a way to express solidarity by being together in a physical space. As this form of creative participation endows the performers with a sense of political freedom, *ragda* empowers the collective to challenge sovereign authority. The sovereign authority here

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

is a concept of absolute political authority that does not permit people to assemble or engage in a dialogue and conversation to address the limitations on their political freedom imposed by the state. It is clear that the Kashmiri people are bound together in dance beyond class, ethnic background, and sectarian differences. The *ragda* provides a language that binds people together against the backdrop of the political conflict that has wrecked the everyday life of Kashmiri people. Any protracted political conflict of this kind inscribes violence on human bodies and limits the platforms for exploring complex questions of identity and self.

I think sharing is a very important idea in the sense that it also involves this decision-making process, where everybody becomes part of a decision to be made and considers what kind of protest to wage against the sovereign, at what place or at what time. All of that happens so simultaneously and spontaneously that I think all of it is performed through sharing, all of that is made explicit through sharing. It all becomes possible through this notion of sharing. I read *ragda* as an example of the ways dance can be employed to make a political claim to counter the Indian state's assertion of its own sovereignty over Kashmir, even though the claim made by *ragda* has only symbolic value since it does not produce anything stable or concrete on the ground. For this reason, the counter-sovereign space is precarious and fleeting, which emerges only during dancing and does not acquire a permanent or solid structure. But dancing opens up the space for expressing political solidarity and conversations among Kashmiris about their political existence, which is otherwise marred by state oppression. These conversations in turn become integral in order to persist and resist in everyday life and may include a mere pun on state power or a way forward in thinking about the political future of Kashmir.[13] It can initiate a process of reflection, which then might again turn into political activation.

AB: That is such an important set of reflections on *ragda*, and the simultaneous articulation and subjugation of sharing that its performance engenders.

13 The state is identified by the officials and people who run it. In everyday conversations, puns are often directed against them. As one example, take the pun *Nabin Qabar Kasheer nyebar* (translation: The Grave of Nabi is outside Kashmir). In 2008, there were widespread protests in the Kashmir valley. The Congress Party leader Ghulam Nabi Azad was the Chief Minister then, and in everyday parlance the above cited pun was aimed against him. This is one example among many such puns in the Kashmiri language.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Yet, it's so different from *Komal Gandhar's* project, because due to the political constraints you've outlined, the oppositional work of *ragda* can rarely be shared with a public beyond the borders of Kashmir. Aishika, you have worked on the politics of popular dance forms as well. I wonder if you could talk about the materializations of sharing in those particular areas that you have studied?

AC: Yes. I started with women's stories, underlining their voices, their agencies, and their subjectivities. When I thought that I was almost done with my research on women performers of Bengal, I suddenly stumbled upon the memoir of Miss Shefali (1944-2020)[14], the cabaret dancer, a refugee from East Pakistan [now Bangladesh] who rose to become a celebrated figure as the first cabaret dancer of color in Calcutta's five-star nightclubs, like Firpo's and Oberoi Grand Hotel. Thereafter started my third innings as a researcher, as I was allowed to peep into the forbidden world of erotic dance and desire through my personal conversations with Shefali. During my five-year-long research journey, I visited her at her own small flat in north Kolkata. We spent long hours as our unstructured and informal *tête-à-tête* slowly developed into a polemical discourse on the cultural and moral politics of the state. The interview started with initial hesitation on her part. Shefali was very skeptical about my "class-privileged" position: "You are a university professor – what are you going to do with me, my life? Why is the *bhadralok*[15] or the intelligentsia now so curious about a cabaret dancer's life, what the hell you are going to do with my dance?" So, in the first few sessions she was very cautious, very suspicious of me. Then she opened up, and those moments of sharing and unfurling revealed her gutsy critique of the patriarchy, the state, the intelligentsia, and the hypocritical moral politics of Bengal. My long sessions with Shefali revealed an uncharted cultural politics of Bengal.

Actually, as her interviewer, I felt many times that I was trying hard to come out of my comfort zone. As an urban, educated researcher and a mod-

14 *Shefali* also refers to the tropical jasmine that blooms at night and loses its shine during the day, so the title plays on the symbolic meaning of the cabaret dancer as a figure desired at night-time yet scorned at daybreak (Shefali, 2014).

15 *Bhadralok* is the social elite of Bengal that emerged through the transformational processes of social changes brought under the British rule in colonial Bengal. Generally, it denotes the upper-/middle-class educated and genteel social category of urban Bengal. See J. H. Broomfield (1968).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ern dancer of the same city, I never wanted to share my space with a half-literate cabaret girl. I, too, performed in the *darbar* hall of Oberoi Grand Hotel, but only after and only because Miss Shefali was removed from that space. We actually shared little in common. Why was I so keen to know the titillating stories of her life? Did I appropriate her story for the purpose of my research? But Shefali was also keen to share more, keen to see her words in print. She wanted to celebrate her censored and unsanctioned identity, critiquing the moral policing of the educated intelligentsia. The spaces once inhabited by Indubala and Gauhar Jaan ran alongside the red-light districts of Rambagan/Sonagachi. The half-nude dancers who arrived later on the same scene and performed in Minerva and Rangana, the theatres of the neighborhood, were equally considered obscene and nasty. All these obscene bodies needed to be crossed out from our space of performance. The Bengali intelligentsia struggled hard to preserve the sites of culture – their theatre, revolution, music and dance – as a prized possession or index of their cultural identity. They did it by evicting and erasing the "vulgar" dancing bodies that tarnished and ruined their cultural reserve.

In the last five years, my research on cabaret was primarily focused on Miss Shefali, whose journey of life offered an intricate maze in itself. From arthouse films directed by Satyajit Ray[16] to low-brow *jatra*[17], she worked from the sacred to the profane, and troubled the middle-class reserve of culture. She moved from upscale nightclubs to the cheap commercial theatres in Hatibagan and walked through those historic moments, taking me through a virtual tour de force of her life. I accompanied Miss Shefali to the Oberoi Grand and also watched theatre with her at Girish Manch; and I made a video documentary [a part of which is submitted to Women's Studies Centre of SNDT University, Mumbai, India]. Throughout my research, I discovered the hypocrisy and double standard of my own middle-class self, which felt intimidated by a cabaret dancer, a refugee, a woman who had endured multiple instances of sexual abuse, and yet who stormed the bastions of middle-class culture and respectability. So actually, the middle class felt threatened by her, and she wrecked the moral economy of the *bhadralok*, the

16 Uttam Kumar (1926-1980) was a star actor in the Bengali and Hindi film worlds. Ray (1921-1992) was an internationally renowned director of independent Bengali cinema.

17 *Jatra* is a form of popular theatre prevalent in eastern India.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

intelligentsia, with her "obscene" dance. Her life was like a slap on the face of our middle-class liberal politics!

My journey as a researcher is my way of coping with the "Other", and encountering an already disenfranchised, evicted, "immoral" body through my privileged lens. As I set on my research on the "popular" and the "pervert" I also realized that Kolkata is not only about Rabindranath Tagore[18] and Uday Shankar[19] – exclusively about the intelligentsia and the intellectual. The city danced in multiple ways and in myriad spaces, from the illumined amphitheater to its dingy underbelly (Chakraborty 2022). We are yet to unearth the subterranean world of culture inhabited by the so-called obscene and vulgar bodies. Obsessed with the hegemonic modern, did we ever pan the searchlight on the erotic entertainers who danced the night away in our own city?

Shefali passed away in February 2020. Ten days before her death, she released my Bengali monograph (2019) on her, at the Mughal Room of Oberoi Grand. That's how we bade her farewell. With her death, I have lost my archive. An entire era has disappeared with Miss Shefali because most other cabaret dancers of her time have moved underground, and none had her courage to speak up.

AB: This brings us to the question of the limits of sharing, because sharing can also imply at times that the participants involved are in similar or horizontally linked positions in the social field: We may think that we're in an equal exchange – but that's not always true, because there are power differentials and structures of inequality that inform these exchanges, and we are often asymmetrically placed. So how do we share in these situations where the participants aren't in fact framed as equal in social terms? Are there containments on sharing in the work that we do? If so, are the limits coming from within the community, or are the limits imposed from outside?

RD: Actually, there are some limitations, and they should exist, because we are dancers. In West Bengal, there is competition all the time because there are a lot of dancers here, and we learn a lot of variation within classical

18 A famous Bengali polymath and globally respected cultural icon, Tagore (1861-1941) won the Nobel Prize for literature in 1913.

19 Shankar (1900-1977) was a Bengali choreographer who achieved acclaim for his contributions to Indian modern dance.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dance in West Bengal.[20] I am not even talking about the pan-India level – we can't even think about that – but I can tell you about the West Bengal scenario. Since we are always in competition, we don't share everything about our process and choreography. For example, where do we have our dresses made, what is the material that we use; or during our annual function, we do a broad-minded performance that reaches everyone, but we share nothing specific. Or we hide the fact that we are learning from *gurus* who are teaching us separately, because we won't be able to make a living otherwise in this age of competition; if someone steals or uses our ideas, our whole game will get spoiled. So, this is a big limitation, that we can't share certain things even if we want to.

LB: What Rajkumar-ji said is true. But other than that, too, there is one more thing which we will share here: that is, we try to give our best.

Still, there is a limitation between the teacher and the disciple that will always remain. There is a norm, a tradition, that the disciple will only be given "this much" *(gestures)* that they can digest and if too much/this much is taught (*gestures again*) then the student won't be able to learn. So, for that reason, there should be some prudent limitations in the teaching process.

AA: In *ragda*, the limitation on sharing is not the kind which is intrinsic to the performance, but the limitations imposed are external. Now, the dance or the performance is situated in a political context, so the limitation that will be upon the performance or the performers is very much political, and mostly it comes from the sovereign, since the sovereign will not allow its sovereignty to be challenged – even if it is ephemeral, even if it is a token of challenge, not in that sense very material or on equal terms with the sovereign – it will still not allow that, so it puts a ban on the performance, and threatens the performers to the extent that they are arrested and intimidated.

The *ragda* became popular and spread across the valley in the summer of 2008. Its popularity grew on online platforms including YouTube, where the videos of performances were uploaded. However, the space of dissent created by *ragda* did not go unnoticed by the ruling regime, which consistently

20 Komal Gandhar's members receive training in various forms of Indian dance, including Bharatanatyam, and also train in modern (or what is also referred to as "creative") dance styles. Their dance is a combination of classical and Indian popular dance styles.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

acts to deny the Kashmiri people their sovereign rights. The state officials banned the performance on the pretext of a threat to the sovereignty of the Indian state. The recordings of protests were taken down from the internet. One wonders if the power of *ragda* at the symbolic level is threatening enough for it to elicit official intervention from the state?

Performing *ragda* or sharing the recorded performances on public platforms has been portrayed as an act of aggression against governmental authority and is increasingly subject to censorship by the Indian state. Most of the uploaded videos and footage of *ragda* are no longer available on internet sites. Those who participated in the *ragda* and are found by the police are then subject to detention, interrogation, and physical torture. So, that kind of limitation, yes, it happens on the sharing of *ragda* as well as the performance itself.

PP and AB: As AA notes, public dancing such as *ragda* can be clamped down and stopped by authorities, such as government agencies, the military, or the police – and dissenters can be subject to grave violence in the process. Even representations of *ragda* are prohibited because of their political significance. Rajkumar and Lona, you gave us a hint earlier that you experience this kind of suppression too. In your line of activist work, when you are out in the field performing for the rights of sex workers, have you experienced any limitations, like the cancellation or closure of shows?

RD: Yes, it has happened. Our shows have been terminated abruptly by the police, by the opposition politicians who don't want us to do them, or the *dalal* (or pimp) of Sonagachi. Once, we had our stage ready, our guests had come to attend the performance, but we still couldn't perform the show, because they didn't allow us to do it. Our Durga Puja festival – we could do it only after a directive from the Supreme Court and fighting the issue. So, during that time, all of our shows were cancelled, and we couldn't perform anywhere. We were stunned – we practiced, we had a date and time decided, we were all prepared, and our show was closed in the middle of the performance so that we couldn't complete it. It also happened, for example, we did a drama show on 1st December on HIV, because it is International AIDS Day. We were stopped then, too, and we were given excuses, but we also know that there was [no legitimate reason], but they still pressured us and cancelled our show. There have been a lot of experiences like these; we have also fought and

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

argued with the police, they'll tell us we don't have permission to perform even if we have permission and all legal regulations in place, but still, they intervene. So, this keeps happening, even though the closures have lessened in frequency over the years, and we keep getting this challenge in many different venues where we have to fight for social acceptance.

PP: So, in your activist work, in sex work, the police and the law can shut down your work anytime?

RD and LB: Yes, they can impose a lot of limitations. Because they have power, right? We don't have it, so they can shut us down anytime they like.

RD: We also don't lose hope, we keep trying. A lot of times, it has happened that in the same place where our show was stopped, we have done the same show there again, and it went really well and was a hit.

AB: So, there are commonalities here with what's happening with the repressions from the state, from the law, from the police, on forms of dance expression which they deem improper, or they want to suppress – be it *ragda*, or your activist work with *Komal Gandhar,* Rajkumar and Lona. And Aishika, you also had mentioned that in your research, you found there is this curtailment of cabaret dancing through its dominant framing as "pervert culture." Can you elaborate on that?

AC: Yes, actually this is also a historic journey of the exotic-erotic dance, which was always practiced as sexual or erotic labor. My current research looked at three political milestones of Bengal – the Partition of India in 1947, the Naxalbari movement in the 1970s[21], and the birth of Bangladesh in 1971, which triggered another wave of a refugee exodus, creating another pool of cabaret dancers in Kolkata. My work meandered through the political, the social, and then the alleyways of the moral and cultural – everything implicated, everything overlapped with each other.

21 The Naxalite movement began in the 1960s as a peasant revolt, born out of the disenfranchisement of tribal groups, rural populations, and exploited laborers militating against the privileged classes. It so named because it began in Naxalbari, West Bengal.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

But apart from dance, theatre was also the epitome of the hegemonic cultural aesthetic of Bengal, integrally connected with its political culture. While professional theatre traced its past to the nineteenth-century Bengal Renaissance, group-theatre activism particularly carried forward the lineage of IPTA (Indian People's Theatre Associations, started in the 1940s), which was leftist in orientation and worked as a cultural wing of the ruling Communist Party of Bengal (Dasgupta 2011; Bhattacharya 2013; Purkayastha 2015). By making roaring business in the box-office, cabaret-in-theatre visibly disturbed the aesthetic hierarchy of intellectual theatre. And, when that zone or the performative domain of revolutionary aesthetic was wrecked, disturbed, or interfered by some profane, some lewd, or some "unwanted bodies" coming from the low class, laboring proletariat background, moral policing perhaps became inevitable. The cabaret dancers that I have looked at are not the equivalent of the present-day bar dancers who are coming from a particularly hereditary community of dancers, or low-caste communities, like Sameena Dalwai (2019) and Anna Morcom (2014) have worked on.

The cabaret dancers mostly hailed from Bengali Hindu "higher caste" backgrounds (i.e. Brahmin, Baidya and Kayastha) but were from poor families; a majority of them were dislocated refugees from East Pakistan (present-day Bangladesh). They were uneducated, illiterate and famished while their clients and audiences comprised a cross-section of Bengali men, from the middle-class *Bhadralok* to the urban proletariat. While analyzing performance, we need to explore and engage with these intersections – caste, class, and gender. Power or the sovereign state, too, does not always play the same card – different agendas coalesce. In such situations, when the woman and her body speak back, new histories are written, and a different sharing begins.

References

Anonymous Author: Moving Bodies: Marking the Space of Dissent, in: *Oxford Handbook of Indian Dance* (New York: Oxford University Press), forthcoming.

Banerji, Anurima (2019): *Dancing Odissi: Paratopic Performances of Gender and State*, Chicago (IL): University of Chicago Press.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bhattacharya, Binayak (2013): People's Art or Performance of the Elites? Debating the History of IPTA in Bengal, in: *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies*, Vol. 5 No. 2, pp. 178-188.

Broomfield, John H. (1968): *Elite Conflict in a Plural Society: Twentieth-Century Bengal*, Berkeley: University of California Press.

Chakraborty, Aishika (2008): *Ranjabati: A Dancer and Her World*, Kolkata: Thema.

Chakraborty, Aishika (2019): *Kolkatar Cabaret: Bangali, Younata, Ebang Miss Shefali* [Kolkata's Cabaret: Bengalis, Sexuality, and Miss Shefali], Kolkata: Gangchil Publishers.

Chakraborty, Aishika (2022): Calcutta Cabaret: Dance of Pleasure or Perversion?, in: *South Asian History and Culture*, February 27, 2022, [online] https://doi.org/10.1080/19472498.2022.2045144 [03.03.2022]

Chauhan, Damini Singh (n.d.): No Woman Shall be Arrested After Sunset and Before Sunrise, in: *Legal Service India e-Journal*, [online] https://www.legalserviceindia.com/legal/article-2177-no-woman-shall-be-arrested-after-sunset-before-sunrise.html [20.02.2022]

Dalwai, Sameena (2019): *Bans and Bar Girls: Performing Caste in Mumbai's Dance Bars*, New Delhi: Women Unlimited.

Dasgupta, Subrata (2011): *The Story of the Bengal Renaissance*, Noida: Random House India.

Devi, Mahasweta: *Fundamental Human Rights for the Nautch Girls of Purulia*, 15th July 2007, New Delhi: Council for Social Development. Durgabhai Deshmukh Memorial Lecture.

Duschinski, Haley (2009): Destiny Effects: Militarization, State Power, and Punitive Containment in Kashmir Valley, in: *Anthropological Quarterly*, Vol. 81 No. 3, pp. 691-717.

Kabir, Ananya Jahanara (2009): *Territory of Desire: Representing the Valley of Kashmir*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Kazi, Seema (2010): *In Kashmir: Gender, Militarization & the Modern Nation-State: Gender, Militarization, and the Modern Nation-State*, New York (NY): South End Press.

Marglin, Frédérique (1985): *The Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*, Oxford: Oxford University Press.

Miss Shefali (2014): *Sandhya Rater Shefali* [Shefali at Night], ed. by Sirsho Bandopadhyay, Kolkata: Ananda Publishers.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Morcom, Anna (2014): *The Illicit Worlds of Indian Dance*: *Cultures of Exclusion*, London: Hurst.

Purkayastha, Prarthana (2015): Women in Revolutionary Theatre: IPTA, Labor, and Performance, in: *Asian Theatre Journal*, Vol. 32 No. 2, pp. 518-535.

Purkayastha, Prarthana (2021): Outing Pleasure and Indulgence: Indubala's Scrapbook and the Red-Light Dances of Calcutta, in: *Contemporary Theatre Review*, Vol. 31 No.1, pp. 14-33.

Raychaudhuri, Tapan (2000): Love in a Colonial Climate: Marriage, Sex, and Romance in Nineteenth-Century Bengal, in: *Modern Asian Studies*, Vol. 34 No. 2, pp. 349-378.

Sampath, Vikram (2010): *My Name is Gauhar Jaan: The Life and Times of a Musician*, New Delhi: Rupa Publications.

Sircar, Ranjabati (1993): Contemporary Indian Dance: Question of Training, in: *Economic and Political Weekly*, Vol. 28 No. 39, pp. 7-11.

Varma, Saiba (2020): *The Occupied Clinic: Militarism and Care in Kashmir*, Durham (NC): Duke University Press.

Zia, Ather (2019): *Resisting Disappearance: Military Occupation and Women's Activism in Kashmir*, Seattle (WA): University of Washington Press.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Çeşmebaşı: Negotiating the Official Turkish Identity in Ballet[1]

Deniz Başar

For the 1964-65 season, Ninette de Valois, an ex-*Ballets Russes* dancer and the Royal Ballet's creative and managerial founder, choreographed the first "Turkish ballet," *Çeşmebaşı*, for the emerging Ankara State Ballet Company. The title of the piece means "at the fountain" or "fountainhead," which refers to the well-established image of an Anatolian village square marked with a public fountain. Ferit Tüzün reworked his composition, *Anatolian Suite*, based on the demands of de Valois to make it suitable for ballet. Dramaturgy of *Çeşmebaşı* involved many Turkish collaborators, from established theatre scholar Metin And to twin ballet dancers Rezzan and Ümran Ürey, and character dancer Erhan Ergüler. When *Çeşmebaşı* premiered in 1964, it became a tremendous success, adored by audiences.

De Valois described her work in *Çeşmebaşı* to her Turkish collaborators and audiences as a "Turkish ballet fantasy" (Nutku 1965: para. 3), allowing for the superposition of incongruous cultural images of Turkey within the six sections of the ballet. For instance, one collection of references in the ballet are borrowed from nineteenth century İstanbul neighborhoods, such as the shadow puppet characters Hacivat and Karagöz, the neighborhood's news deliverer (or "town crier" as Metin And translated it – 1976: 241) with his large drum, and the circus players. Despite the urban origins of these elements, they were placed in a rural setting where they conventionally would not be-

1 A major part of this research took place as the final paper of *MUS1042H: The Ballets Russes*, which I took from the Faculty of Music in University of Toronto, with the careful guidance of Dr. Sarah Gutsche-Miller during the winter term of 2018. I reworked this research during my Ph.D. thesis and used the example of *Çeşmebaşı* as one of the major case studies. This is the third time I am working on *Çeşmebaşı*, and with each new rendering I am finding more sides to the story of the creation of this first "Turkish" ballet.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

long. Meanwhile, rural motifs appear in gossiping women at the fountain, girls who come to it to fill their earthenware water jugs; and the "saz[2] poet," *Aşık*, and the dance of his imaginary lover, the village beauty (Baysal 2010: 104). Among the scarce written works about the *Çeşmebaşı*, Richard Glasstone noted that it concluded in a climactic ending, with dancers waving scarves at the audience (1999: 42-3). This action made the ballet more accessible to the people of Turkey, considering that direct address to the audience was a widely used technique in the traditional performance forms of Turkey.

Figure 1: The entire ballet group of Çeşmebaşı with Refik Eren-Hüseyin Mumcu's set design (de Valois: 1977)[3]

Çeşmebaşı toured with a certain claim to the representation of Turkish identity after it selectively adopted and patchworked the country's cultural heritages with the approval of state institutions. As it was produced at a moment when the Republican establishment was founding the national ballet scene, it eventually became a trademark piece to showcase Turkishness.[4] As such, *Çeşmebaşı* repeatedly toured with the Turkish government's support as a

2 An Anatolian string instrument.

3 Names of the set designers are noted in Nutku 1965.

4 Opera was established in Turkey in the 1930s, whereas it took a few more decades to establish ballet. Opera, even more so than ballet, was created as a Republican project to shape the new modern art field of the country. The politics of the creation of the "first Turkish Opera" can be read in Kathryn Woodard's article (2007: 552-562).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

piece selected by the Turkish State Ballet to contribute to foreign diplomatic invitations or festivals. It was showcased to the then-USSR president, Alexei Kosygin, in 1967 during his diplomatic visit (Baysal 2010). It was also presented during the 1968 visit of the then-French president, General de Gaulle, to Ankara. French tri-color scarves were waved at de Gaulle at the end of the ballet to highlight the Turkish-French alliance, an image particularly orchestrated by de Valois (Glasstone 2015: 114-115). *Çeşmebaşı*, either in its entirety or in parts, toured to Pakistan (Yüceil 2007: 71), Bulgaria (And 1976: 170), and various North African countries (And 1976: 173), such as Algeria, Tunisia and Egypt, to represent the emerging success of Turkish ballet. Decades after its premiere, it continued to be performed in almost all the important tours of the Turkish State Ballet, including the 6th Asian Arts Festival in Hong Kong in 1981 (Şengezer 1999: 107). *Çeşmebaşı* became a foundational ballet piece that was revived in later institutional stages of the growth of the Turkish State Ballet, becoming the first ballet performance of İzmir State Ballet in 1982 (Deleon 1990: 91). In 1993 it was revived in full by the İstanbul State Ballet through the initiative of Richard Glasstone, the director of that institution at the time (Glasstone 2015: 203).

Many important conversations took place within the field of ballet and the broader artistic community of Turkey after the premiere of *Çeşmebaşı*. The first concern was how "Turkish" the ballet was: the music, the design, most of the dancers, and all the themes were Turkish, and Turkish audiences loved the performance. On the other hand, many performance scholars of the time, such as Metin And (1976) and Özdemir Nutku (1965), along with contemporary dance scholars, like Zeynep Günsür (2007), wrote that despite these local collaborators and the fact that the choreographer spent an extensive amount of time in Turkey, her approach was that of an outsider's, which left a shared reference to the "Turkishness" of the piece questionable.

In this article, I will question what kinds of hierarchically, even hegemonically structured forms of sharing were integral to the artistic relationships and in the production process of *Çeşmebaşı*. Therefore, it is necessary to briefly dissect the hegemonic status that British collaborators had while working with Turkish artists under these specific circumstances. In the founding period of the Turkish ballet, the field was singularly defined by the Anglophone canon, which de Valois herself established (Genné 2000: 132-162). Only after the mid-1970s did other national ballets start impacting the Turkish scene when the artistic control of de Valois on the field began fading away

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Başar 2021: 199-216). This hegemony was integral to the structure of the Turkish State Ballet and was bound to the role de Valois played in its founding years. De Valois visited İstanbul in 1947 to start a ballet school in Turkey through the invitation of then-Minister of Education, Hasan Âli Yücel. In 1957, the first graduates of the Turkish Ballet School established the Ankara State Ballet Company, which developed into a fully professional ballet troupe up until the mid-1960s, making it the pioneer professional ballet troupe of the country, which continues its work today along with many other branches of the State Ballet Company located in other cities. De Valois was particularly motivated by the Cold War politics of keeping Russian ballet masters, a.k.a. the "communists," out of Turkey with the backing of the British Council (de Valois 1992: 193). Indeed, this effort was extended to keeping all non-British influences out of the Turkish ballet field.[5]

5 Richard Glasstone, an important ballet teacher and choreographer who worked in the foundational phase of Turkish ballet extensively, documented how strictly de Valois controlled *all* non-British influence on Turkish ballet through her political power and influence on the field:

> It was during Rodrigues' first visit to Ankara that one of the most amusing and telling incidents of my time in Turkey occurred. Summoned to see the director of the Opera House, I was informed that Serge Lifar had arrived to stage a program of his own ballets for the company, in honor of an impending state visit by General de Gaulle. I was instructed to cancel all Mr. Rodrigues' rehearsals and to allocate the time and the dancers to Lifar. Without going into all the Byzantine intrigue which had led to this sudden change of plan, it turned out that someone had failed to realize that de Gaulle would not actually have appreciated it, as Lifar was rumored to have been a collaborator during the war. I telephoned de Valois for advice, and she flew out on the next plane. Not only was General de Gaulle treated to a program of our regular Anglo-Turkish repertoire (including *Pineapple Poll*), but for the finale of her *Çeşmebaşı*, Madam replaced the scarves waved by the dancers with French tricolors! Poor old Lifar had to be content to sit in the audience. We never did stage any of his ballets (Yüceil 2007: 131 cit.in Glasstone 1999: 42-43).

Glasstone's anecdote is peculiar because Serge Lifar was a colleague of de Valois in the *Ballets Russes*. She was aware of his artistic success at the *Paris Opera Ballet* and his innovations in ballet technique. Given this backdrop, de Valois made the most of the situation and eliminated Lifar from the scene of possible international influences.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Choreographic Negotiations: Selecting and Integrating Cultural Heritages of Turkey

How then did collaborations take place in the different parts of the ballet that represented Turkishness? For the choreography of the Anatolian folk dances in the ballet, de Valois had the help of her former students, particularly twin sisters Rezzan and Ümran Ürey from the Ankara State Ballet Company (Yüceil 2007: 172). For the devising of the Karagöz scene, dancer Erhan Ergüler gave the initial inspiration, and despite the oppositions of Metin And and other critics, the scene was constructed successfully. Here, I will discuss these components of the choreography of *Çeşmebaşı* that were rooted in the cultural heritages of Turkey.

a) Negotiating Folk Dances

During the 1960s in Turkey, folk dances gained popularity incomparable to that of previous decades through dissemination at state institutions, for instance in schools and amongst university students, and through the means of private institutions, national and international competitions, factory strikes, and more (Bayraktar 2019), as part of Turkey's multi-faceted and complex nation building process. This context helps to understand the debates concerning how to choreograph folk dances in *Çeşmebaşı*. The Ürey sisters were practitioners of traditional Anatolian dances and negotiated with de Valois about how dance moves should look while choreographing certain sections of the ballet. In an interview with Zeynep Günsür, Rezzan Ürey vividly recalled the making of the choreography:

> In 1965, Madame wanted to do a Turkish ballet, '*Fountainhead*'. She really liked us very much. Whatever we suggested she would eventually agree to […] then the '*Fountainhead*' was realized. At times we fought. We used to say, 'not like that Madame, like this', […] and she would have screamed 'no twins', we replied as 'no Madame'. She wanted a certain step in that way and we used to object to it, saying 'Madame you want it that way but this is [the] Black Sea region step and you have to add this shoulder movement here', she says 'no, I do not want that', 'no, you should want that', and in the end, she would have said 'ok then'. There was no 'no' to the twins (Yüceil 2007: 172).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

This anecdote focuses on the making of one of the six sections of the ballet in which the Black Sea folk dance, *horon*, was used. According to Yüceil, "the guidance of twin sisters had helped de Valois in finding a balance between an outsider's view and an original approach with respect to the implementation of Turkish images and cultural codes" (2007: 172).[6] The negotiation of how to use folk dances within the ballet arguably took place between equally insistent partners who felt entitled over the choreography in different ways, which distinguishes it from other artistic negotiations in the making of *Çeşmebaşı*. De Valois justified the specialization of national ballets through folk dances primarily for practical reasons, such as marketing, easy reproduction, and branding. This was especially important for the international context of each national ballet production, as she explained:

> You will always find that your own choreographers, your own forward theatrical productions spring *from your own roots*; don't kill it off because it is loved outside your own country. You may get bored with it but other people are not bored with it (de Valois 2011: 20 – *emphasis* added).

Foreigners being interested in a nation's "roots" is the key factor for international branding, according to this formulation. What de Valois defines here is an attempt towards developing a style that is immediately noticeable as belonging to a certain nation for the people who are not associated with that nation. This inevitably also means that this noticeability is rooted in the expected norms of that nation as seen from outside: noticeability lies in clichés, stereotypes, and immediate connotations that are not always accurate for insiders. Concerning the use of folk dances in the context of national branding in ballet, de Valois writes:

> [National style is] something to do with character, style is something to do with the personalities that spring from the character of the country, style has a great deal to do with its national dances and people dance national danc-

6 Rezzan and Ümran Ürey were also used to develop a particular stage effect in the circus scene. They wore masks that hid their faces, and while they were dancing one of them would open her mask as the other one put it on and vice versa. This was to create an illusion through the identical faces of the sisters, as if the same performer was appearing in different parts of the stage at the same time (Baysal 2010: 101-102).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> es through themselves. They are *the invention of the native country* and so we go back to look at those things very carefully to realize what really our style springs from (de Valois 2011: 11 – *emphasis* added).

Therefore, "the invention of the native country" can only be possible through seeing oneself from outside, by noticing what is expected as the noticeability of a culture by foreigners. This also suggests that de Valois had almost a precise understanding of what she was doing when establishing "the canon" and bringing folk dances into the "national ballet" scene, first in the UK and then in Turkey.

Both de Valois and her unofficial Turkish dramaturg in *Çeşmebaşı*, Metin And, had similar opinions on how to utilize folk dances in ballet. And developed theories about how to set up a national ballet scene in his book *Turkish Village Dances* (1990 [1964]), published right before the production of *Çeşmebaşı*. And states that:

> [B]allet has close transactions with folk dances when we consider its few centuries long history. Within this transaction folk dances used ballet's poetic narrative style, its depth and technique, which made them more refined and polished; on the other hand, ballet become richer with folk dances. […] Therefore, after all these things, let's allow our ballet troupe, which progressed in such a short time, to use our folk dances on behalf of its own creations (1990 [1964]: 140).

And continues by discussing the potential methodologies to adapt folk dances onto the modern ballet stage:

> On this path, our villagers themselves can be quite helpful to guide us. Through dances that simulate a task or a work, such as Villager's Halay, Kürd's Daughter, Yannık, Terşi, Madımak; new dances can be created about the village life through examining how the villagers stylized those tasks. For this maybe the lyrics of a folk song that speaks about a certain topic can be used. Additionally, legends such as Köroğlu can be used, or wedding dances that emerged from certain events, or scenes such as abduction of a girl, [a man's] return from prison, or [a man's] return from the mandatory military service, [which all] come out of the village life (1990 [1964]: 142-143).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

And meditates on how various folk dances or legends can be integrated for a distinctly Turkish ballet scene. What is perhaps interesting in And's collaboration with de Valois is that he tried out some of these methods on stage despite that he did not agree with everything about *Çeşmebaşı*. For example, And suggested the theme of the *pas de deux* section:

> I said, 'do you know what Aşık is?' to Madam. 'In Turkey there are saz poets, and they travel through hills and rivers with their saz in their hands. They have an ideal lover in their mind. But they never unite with that lover. Like Aşık Garip. Let's say that the man is a saz poet and the other is the lover in his imagination. Stage lights may be dimmed [in this section]'. [In the ballet] they come from two sides of the stage. One of them has the saz in his hand and the other comes in walking. [The male] puts down the saz. They do the *pas de deux*. Then they exit from different sides (Baysal 2010: 101-102).

The above quote reveals a multi-layered negotiation process with different insider-outsider positions of each collaborator. And influenced the creation of some of the scenes dramaturgically and conceptually in the way that he imagined in his writings from the same period. However, he could not shift de Valois' decision to use a Karagöz scene in a rural context.

Theatre scholar Özdemir Nutku wrote about the premier of *Çeşmebaşı* overall as a hopeful trial for establishing a Turkish ballet. In his newspaper column he noted that music and dance were not "organically" in dialogue with each other, yet the ballet succeeded in showing how "our folklore's rich dance steps can be merged with methodological dance" (Nutku 1965: para. 3). Perhaps, what is interesting and rather different in Özdemir Nutku's position from both And and de Valois is his proposal to also be selective about which methodological component of ballet should be put in dialogue with folk dances from Turkey, and why. Nutku writes:

> I think for a Turkish ballet to be born, folkloric elements should not be merged with classical steps of ballet, [but rather] with modern ballet which explores varieties of expression. Because our people's dances are more so dances of expression, and many of them dramatize an event [or a] story. In this manner, we can be positive that our people's dances' balance, movements and mimics would suit modern ballet [better] since it includes expressionist dances. To what extend can classical ballet, which prioritizes the use of dancer's body

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> under certain limitations, be merged with our people's dances that are developed through using the body in versatility and with broad movements? I am in the opinion of examining the qualities of our people's dances, and not [trying to merge them with] classical ballet, [but rather] with expressionist dances (Nutku 1965: para. 7).

The expressionism that Nutku brings forward in this quote is in line with the memorial accounts of many British ballet teachers (such as Richard Glasstone, Ninette de Valois, Molly Lake and Travis Kemp) who particularly praised the expressivity of character dancers in Turkey (de Valois 1977; Benari 1990; Glasstone 2015). Indeed, the most praised scene in *Çeşmebaşı* was Karagöz and Hacivat's dance, which highlighted the expressivity of the character dancers.

b) Negotiating Karagöz

Dance scholar Zeynep Günsür notes in her research on Turkish ballet that many Turkish collaborators, especially Metin And, opposed the placement of Karagöz into *Çeşmebaşı* but they eventually accepted it due to their respect for her (Yüceil 2007: 172). The Karagöz scene borrowed the visual representation of the main characters of the Ottoman shadow puppet tradition. One way of seeing this scene is through its absences: without its verbal humor, political satire, and eroticism, what remained of the Karagöz tradition were its decontextualized visuals. On the other hand, this was the most praised scene of the ballet by all the contributors and critics. I find it worthy to dissect the process of making the Karagöz scene, as it was perhaps the most difficult of all the sharing processes throughout the development of *Çeşmebaşı*. While Turkish performance scholars, who were either involved in the production or critiqued it later, problematized the decontextualization of Karagöz; the one person who was closest to being a Karagöz puppeteer in the team, Erhan Ergüler, inspired de Valois to create this scene.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Figure 2: Village Beauty, Karagöz and Hacivat in Çeşmebaşı Ballet (Erhan Ergüler as Karagöz, Dudley Tomlinson as Hacivat) (Yüceil 2007: 282)

Hacivat was danced by the white South African dancer Dudley Tomlinson, who came to the Ankara State Ballet as a ballet teacher in 1964 and Karagöz was danced by Ergüler, the grandson of the famous Karagöz puppeteer Hayali Küçük Ali (Muhittin Sevilen) (Baysal 2010: 101). Moreover, Ergüler was one of the two (out of fifteen) grand children of Hayali Küçük Ali, who was trained as a Karagöz puppeteer by their grandfather (Sevilen 1969: 12). In his 2015 memoir, Glasstone fleshes out what exactly made de Valois include Karagöz shadow puppetry characters in her ballet:

> Erhan Ergüler, one of our finest character artists, told us that his grandfather was the last man[7] in Turkey still making these shadow puppets the traditional way, from camel gut – unlike cheap cardboard copies on sale as souvenirs

7 Hayali Küçük Ali was not the last or only person who made puppets in the traditional way but was the most famous shadow puppeteer of his generation. When this tradition was

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> for tourists. Erhan took us along to a special performance of a shadow-puppet play, given by his grandfather, at the British Council. We were so captivated by this charming, ancient oriental version of our much cruder Punch and Judy shows, that we persuaded Erhan's grandfather to sell us a pair of his precious, authentic shadow puppets. They remained one of our most treasured reminders of our time in Turkey and, in particular, of the clever choreographic depiction of Dame Ninette's *Hacivat* and *Karagöz* duet in the first Turkish ballet, *Çeşme Başı* (Glasstone 2015: 91).

As the quote suggests, Ergüler was a unique person for the role of Karagöz because of his profound and organic knowledge of shadow puppetry and because he was a great character artist. And notes:

> Madame had some obsessions like *Karagöz* and *Hacivat*. She loved them very much and wanted to use them in the piece. Actually there is no place for *Karagöz* and *Hacivat* in the village, in a rural area, but out of respect for Madame, I also proposed to use them. Her ideas began to appear. I said, 'this is happening in a village but the people who come to the village are not suitable for a village; neither Karagöz and Hacivat, nor circus circles, nor the acrobats are suitable'. I told her these, 'but', she said, 'I want to put them in' (Yüceil 2007: 171-172).

The contents of this scene were documented in detail by Özdemir Nutku, who has done a great service to future researchers by writing the following passage:

> Especially the short trial that this great artist [de Valois] did with the figures of Karagöz and Hacivat is very successful. The artist did not make Karagöz and Hacivat figures [simply] walk on stage not to corrupt their two-dimensional visuals and the mechanics of [these shadow puppet figures' original] motions; [rather, she] made these two figures appear suddenly [and] moved them from the back to the front of the stage in a [profile-view] sideways manner through their reciprocal movements, [as these two figures do on the shadow screen facing each other in their profile views]. This [profile-view]

declining in the public sphere he made performances of Karagöz in State Radio and used People's Houses' publication and performance resources.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> sideways movement towards the front of the stage is not a walk; it is an enlargement [of the figures] without them losing their two-dimensionality. When at the end of the ballet the Karagöz-Hacivat duo's shadows are projected onto the background, this two-dimensional visual also approaches their traditional element (Nutku 1965: para. 6).

Despite the decontextualization of Karagöz, the choreography was praised by many, including the Turkish scholars who had been opposed to it, like Metin And or Özdemir Nutku, who also appreciated the choreographic proposal made in this scene in their later writings. For example, after the premier, And wrote, "we see [in *Çeşmebaşı*] what a great power Karagöz and Hacivat's articulated [angled] movements on two-dimensional surface gain through ballet" (Baysal 2010: 104). Similarly, Glasstone refers to this bit as a "choreographic gem" in his different writings (2015: 91, 200; 2012: 143; 1999: 41). The development of this scene is unique in the sense that many negotiations between different positionalities overlapped between locals and foreigners, theoreticians and practitioners, ballet masters and shadow puppeteers, where each agent chose a selective amount of their knowledge to share. In its reception, the scene became an ambiguous success, read by many critics as a proposal made to be further explored; however, Karagöz on the ballet stage remains an underexamined potential in Turkish ballet since this initial trial.

Hegemonic Landscapes of Sharing: Pressures and Gatekeeping

This section will discuss the negotiations around the creation of the elements of *Çeşmebaşı* that are regarded as integral to the medium of ballet. In the artistic negotiations around the representation of cultural heritages on the ballet stage, Turkish collaborators felt an entitlement to their positions; they could rightfully claim to know better than de Valois, even when they resigned to her opinions out of "respect." On the other hand, when the negotiations were about ballet, an element as integral as the music was not open to negotiation with the Turkish composer for example, as there seemed to be a mutual and unspoken belief in the superior position of de Valois by everyone involved in this artistic transaction. De Valois also benefitted from her own construction of the ballet field in Turkey in relation to the positive reception of *Çeşmebaşı*. This is why particular blind spots of balletomanes and ballet

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

professionals in 1960s Turkey are important to understand the history of the making of *Çeşmebaşı*. Therefore, this section looks into the negotiations around the music of the ballet, and the strategic construction of blind spots that influenced the reception of the work.

a) Music

De Valois' hegemonic position was revealed to the composer Ferit Tüzün, who was a young and successful musician at the time and part of the second generation of classical music composers emerging after the establishment of the early Republican generation of composers, even at their initial correspondence. Anatolian Suite was already a finished piece of work when Tüzün was contacted to use his work on the ballet stage. Tüzün gained significant success and acknowledgement through this composition prior to the *Çeşmebaşı* ballet. He wrote the initial version of *Anatolian Suite* for the 10th year anniversary contest of a bank, Yapı ve Kredi Bankası, in 1953-1954 and received the second prize. In 1958 the Munich Philharmonic Orchestra under the direction of Adolf Mennericb played the suite (Çokamay 2016: 86), and the Turkish Radio and the Television Institution recorded it when Hikmet Şimşek directed (Çokamay 2016: 87). Considering that these are major markers of success, especially among the emerging second generation of Turkish classical music composers of the Republic, one would expect Tüzün to have more pull at the artistic negotiation table with de Valois than he actually had. And was both a translator and moderator between de Valois and Tüzün during this uneven collaboration process. And provides details of this process:

> Madame wanted to do a Turkish ballet. What she understands from Turkish is that the content and the musical composition are to be Turkish. I, in order to help her, went to Ankara Radio Broadcasting Department and gathered all the music in the archives, so she could listen. Things like Adnan Saygun's First Symphony, Ferit Tüzün's *Anatolian Suite* … "That's it", she said, "this is what I've been looking for". We chose that one. […] *Anatolian Suite* of Ferit Tüzün as a musical composition is a masterpiece. […] I talked to Ferit Tüzün and put them in contact. I said, 'Ferit, look, Madame is asking for your *Anatolian Suite* to make a ballet, can we come to your home so you can play it for us? I mean she already listened to the music, but can you help us with the piano?', 'Of course', he said. That later became the most popular composition of Ferit

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Tüzün. We went; he sat in front of his piano; Madame is following the score and he is playing. She said – and I was translating – 'From here I need you to cut four measures', or 'We need to do this here'. Madame was asking for some changes to make it suitable for ballet. Ferit Tüzün was a great composer but he was super lazy. He is listening to Madame, and he is like 'Yeah, okay', but not inclined to work. We agreed, and Madame started working immediately. Madame is expecting from Ferit Tüzün the changes in the orchestration; the things that she wanted to cut out or add. Because Ferit Tüzün is lazy I confronted him and said, 'Look, a world-wide known choreographer wants to do something with your composition, she will make a ballet, a Turkish ballet'. We talked a little more and he said 'Okay' and made those things (Yüceil 2007: 171-172, 328-329).

What I find interesting in the above anecdote is the lack of an artistic negotiation; de Valois does not need to explain what she found worthy to choreograph about *Anatolian Suite* or why she needs these changes. Her unquestioned stance as the British ballet master in Turkey establishing the field of ballet in the country is quite visceral in this anecdote, as both Tüzün and And, out of respect, cannot question the legitimacy of these artistic decisions. In this sense this non-negotiable relationality is quite different than the previously explored dramaturgical and choreographic decisions about *Çeşmebaşı* that involved elements of Turkish culture, where debates concerned the ways in which such elements would be integrated on the ballet stage. And clearly notes that Tüzün was quite hesitant to make the changes imposed by de Valois, as demonstrated through his delaying of the working process. Tüzün's hesitancy, or his passive resistance is enigmatic, making his position open to interpretation. And dismisses Tüzün's hesitancy as mere "laziness," but arguably, as an acknowledged composer, Tüzün was perhaps not entirely on board with making these changes, especially since there was no negotiation space given to him on the changes to his own composition. In And's narrative, this was where he himself intervened and took the initiative to mediate the situation by talking to Tüzün to convince him that this was a great opportunity to showcase his work given that an international ballet choreographer was asking him to use his composition.

What was it about Tüzün's composition that made his work particularly suitable for ballet, especially for the kind of ballet that de Valois was trained in and wanted to recreate in Turkey? Tüzün was influenced by Igor Stravin-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sky (Şenel 2006: 35-36). I think, Tüzün's *Anatolian Suite*, with its playfulness underscored with a dark, mysterious, and uncanny side, might have connoted Stravinsky's compositions for de Valois. In addition, there were some sharp changes in tunes, suggesting references to Stravinsky. This choice arguably allowed de Valois to use visual and choreographic repertories of the *Ballets Russes* group, for which Stravinsky worked for a long time. Based on the above quote, it seems that de Valois did not explain what she found familiar in the piece that made it workable for ballet choreography to its composer. Despite this questionable work process, the positive reception of *Çeşmebaşı* ballet in Turkey was significantly due to the relatable composition of Ferit Tüzün. What de Valois chose to share and not share about her insights into the artistic process with her Turkish collaborators was structurally important to both the making and the reception of *Çeşmebaşı*.

b) Strategic Blind Spots: *Petrushka* and Others from the *Ballets Russes* Repertory

De Valois described *Çeşmebaşı* to her Turkish collaborators as a "Turkish ballet fantasy" (Nutku 1965: para. 3), but as "my bastard *Petrouchka*" (Glasstone 2012: 143) to her British colleagues. *Petrushka* (1911), the modern classic from the Sergei Diaghilev's *Ballets Russes* repertory (music by Igor Stravinsky, choreography by Michel Fokine), certainly inspired *Çeşmebaşı*, but as the above example with music demonstrates, this important reference was not shared or discussed with de Valois' Turkish collaborators. Moreover, *Petrushka* was not performed by the Turkish Ballet until 1975 (Deleon 1990: 191), which made the comparison with *Çeşmebaşı* difficult for Turkish intellectuals. This selective canon building presented *Çeşmebaşı* in a strategic way and helped its reception as an original and authentic ballet piece.

To analyze the structural similarities and differences between *Petrushka* and *Çeşmebaşı*, let me briefly summarize the former. *Petrushka* was defined as a "complete work of art," *Gesamkunswerk* in the Wagnerian sense, by Alexander Benois (Taruskin 1996: 661), who was the co-librettist, and stage and costume designer of the ballet. Benois was the major co-artist who created *Petrushka*, working side by side with Stravinsky. Richard Taruskin quotes from Benois: "[t]he success of Petrushka as a ballet is all the more remarkable in that it proves that by balletic means one can convey *dramatic* situations and sensations that are absolutely impossible in drama or opera" (Taruskin

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1996: 661). This is a fundamentally different approach from the "pure dance" value claim of the medium that de Valois proposes (1953: 294). Therefore, unlike its inspiration, *Petrushka*, de Valois' *Çeşmebaşı* lacked a dramatic conflict as the driving source of the plot.

The setting of *Çeşmebaşı* at the Anatolian village square might also have been inspired from the setting of *Petrushka*, which was a nineteenth century Russian *masleniska* (Taruskin 1996: 672), a religious and folk holiday mainly celebrated through town festivals. This structural model perhaps inspired the use of Karagöz puppetry and circus players[8], which Metin And found irrelevant to Turkey's rural context. Traditional Russian puppets coming alive during the *masleniska* and getting out of their puppet booth to perform their tragic love triangle is the driving source of the plot in *Petrushka*. The example of *Petrushka* set a working frame for adapting puppet characters to ballet, which, arguably was a major inspiration for the creation of the Karagöz scene. Moreover, de Valois's inspiration for the two-dimensional movements of Karagöz and Hacivat came from the *Ballets Russes*' repertory. Two-dimensionality had been previously developed in ballets like Mikhail Fokine's orientalist *Cleopatra* (1909) or Vaslav Nijinsky's *L'Apres Midi d'un Faune* (1912), both of which de Valois knew very well from her formative years in the *Ballets Russes*.

De Valois was aware of the lack of knowledge in Turkey about the medium of ballet, which she struggled with personally on many fronts to challenge and change through her influence. With all due respect to her important efforts, how she selectively informed the Turkish performance scholars, musicians, and dancers not only influenced but truly shaped how her work was perceived. Through not mentioning her inspirations and selectively building a ballet canon, her work in *Çeşmebaşı* appeared as unique and original, making it difficult to frame and question the work within the norms of the medium itself. In this sense, critique of the choreography by Meriç Sümen, one of the primary dancers of the ballet, is important.

Even though the reception of the ballet was successful, Meriç Sümen, the lover of the Anatolian saz poet in the *pas de deux*, does not remember

8 This festive section is particularly interesting because Özdemir Nutku describes this element through ethnic village plays, whereas many other writers of the time described this scene as travelling circus players. Nutku writes that "[e]lements from village plays such as hoop players, traditional entertainment dancers, and acrobats were used in this performance, and found a new meaning through getting mixed with our folkloric dances and classical ballet steps." (Nutku, 1965: para. 6)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the choreography as satisfying for the dancers, unlike de Valois' other English ballets, such as *Checkmate*. Sümen recalls that it was fun for the audience to watch so many playful vignettes, but it was not a masterful dance piece. This is an important critique since, among all those commenting on the piece documented here, Sümen is the only one who has remarkable ballet literacy (Baysal 2010). Sümen also reveals another uneasiness: "[w]ith those spangled caps, with those *şalvar*s that become larger downwards, with those flounces that wave down our arms, how can we dance!" (Baysal 2010: 109) After noting that she never liked performing in Turkish peasant clothes, with *şalvar* and headcloth, Sümen mentions that she always wanted to see more contemporary forms on the Turkish Ballet stage (Baysal 2010: 108). This complaint is grounded in a major dilemma faced by many of the State Theatre-Ballet-Opera artists in the context of the fast modernization of Turkey. Many of these artists felt the dilemma of representing an appropriate Turkish identity on stage under the external bureaucratic pressure of state institutions, along with the internalized pressure of nation building in Turkey. The main dilemma was creating a modern presenting front, while not coming off as merely mimicking Western artistic styles. Perhaps, if the Turkish collaborators, including Sümen, had been better informed about the body of works that inspired de Valois, they could have oriented themselves more confidently in the ballet and contextualized *Çeşmebaşı* better within the international ballet repertoire. As such, I find Sümen's uneasiness with the costumes a bit ironic; considering that one of the most important pieces to mark the modernization of ballet, *Le Sacre du Printemps (Rite of Spring)*, composed by Stravinsky, choreographed by Nijinsky, and produced by *Ballets Russes* in 1913, had baggy costumes that almost completely covered the dancers.

Audience Reception

For the Turkish context, one can argue that the success of *Çeşmebaşı* was also bound to the choice of the setting, a fictional and romanticized Anatolian village. This iconic idea was widely reproduced and distributed domestically in all artistic mediums and represented the Republic of Turkey in its progressive state. Particularly prior to the mid-1940s, artists were encouraged by their fellows and bureaucrats to engage with themes of rural Anatolian

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

life. This is why, for example, Oytun Turfanda's 1977 ballet *Hürrem Sultan*,[9] was criticized by various columnists for romanticizing the Ottoman themes that Turkish modernization wanted to distance itself from, despite that the audience liked the work. It was also criticized by right-wing columnists for bringing the themes of an idealized Islamic-Ottoman past into the unsacred and secular fields of dance (Yüceil 2007: 183-184). However, when themes were derived from the romanticized image of the Anatolian village, an officially approved subject in arts, none of these ongoing ideological conflicts surfaced during or after the premier of the *Çeşmebaşı* ballet in 1965.

On its premier night, the audience was so moved that they continued the standing ovation until the entire second part of the ballet was re-performed. There were famous artists like Semih Sergen (who, at the time, was the husband of Serap [Sergen] Sezer; the soprano who sung the aria in the last part of the ballet) and singer Zeki Müren amongst the audience (Baysal 2010: 103). Özdemir Nutku wrote in his March 2nd, 1965, column, entitled "On the Way to National Turkish Ballet: *Çeşmebaşı*" in the newspaper *Milliyet*, that it was the first time in the history of the *Büyük Tiyatro* (Grand Theatre) in Ankara that a show needed to repeat its second act after an enthusiastic and long-lasting applause (Baysal 2010: 104). *Çeşmebaşı*'s İstanbul premier at the İstanbul State Opera during the same season was also very well received by the broad artistic community. Illustrator Bedri Koraman made an illustration of the *pas de deux* scene from *Çeşmebaşı* and noted under the drawing that "[s]uddenly you would hear the labour of the Turkish ballet, heralding the good news that it is soon to be born! Turkish dance steps and moves are reaching out of the stage!" (Koraman 1965) In the newspaper article Metin And wrote after the premier, he compared this ballet to Ahmet Kutsi Tecer's theatre play *Köşebaşı*,[10] which was considered as one of the pioneer plays for establishing a successful popular and national theatre style. The basis of And's comparison laid in the fact that both these works relied on creating the feeling of a setting, an atmosphere, rather than telling a coherent story (Baysal 2010: 104).

Çeşmebaşı set an example of a shared, an officially approved, representation of "Turkishness" on the contemporary stage beyond the ballet scene

9 A ballet based on the relationship between Hürrem Sultan (known to Western world as Roxelana) and the Ottoman Sultan Suleiman the Magnificent.

10 The term in Turkish means the "street corner" or "at the street corner".

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Başar 2021: 128-178). In the national realm, the piece found success amongst Turkish audiences because it provided them with a series of visual and musical references in an otherwise opaque medium, helping them to grasp and enjoy ballet. In the international realm, the piece became a signature ballet to represent "Turkishness" for decades to come, despite that the work itself was created under tensions of uneven artistic negotiations and intense bureaucratic control. Or, perhaps, because *Çeşmebaşı* was created under the colonial hegemony of the outsider and the bureaucratic control of the insider, it became the representation of "Turkishness" on the ballet stage. In the end, *Çeşmebaşı* succeeded in developing a style that is immediately noticeable as "Turkish", due to its unique creation process which involved the multifaceted landscapes of sharing knowledge, resources, and emotions.

References

And, Metin (1976): *A Pictorial History of Turkish Dancing: From Folk Dancing to Whirling Dervishes – Belly Dancing to Ballet*, Ankara: Dost Yayınları.

And, Metin (1990 [1964]): *Türk Köylü Dansları* [Turkish Village Dances], in: *Defter*, Vol. 11 Nov.-Dec.: pp. 109-145.

Anderson, Zoe (2006): Madam's Missionaries, in: *About the House: The Magazine of the Royal Opera House*, London: Origin Publishing, n.p.

Başar, Deniz (2018): A Feminist Archeology of Collective Memory in Turkey: A Retrospective Look on Works of Movement Atelier with a Focus on AHHval/CirCUMstances, in: *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, Università di Bologna, No. 10, pp. 199-216.

Başar, Deniz (2021): *A Dismissed Heritage: Contemporary Performance in Turkey Defined through Karagöz*, Ph.D. Thesis, Concordia University, Montreal (QC).

Başar, Deniz (2018): *From Petrushka to Çeşmebaşı: Tracing the Legacy of the Ballets Russes on the Turkish Ballet* (Final Paper, University of Toronto), [online] www.academia.edu/36837459/From_Petrushka_to_Çeşmebaşı_Tracing_the_Legacy_of_the_Ballets_Russes_on_the_Turkish_Ballet.

Bayraktar, Sevi (2019): *Demonstrating Dance: Women's Mobilization of Horon as Protest in Turkey*, Ph.D. Thesis, UCLA, ProQuest ID: Bayraktar_ucla_0031D_18128. Merritt ID: ark:/13030/m5fj7k5v. Retrieved from https://escholarship.org/uc/item/5r10t361

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Baysal, Nevsal (2010): *Dansa Aşık Bir Kuğu: Meriç Sümen [A Swan in Love with Dance: Meriç Sümen]*, İstanbul: YKY.

Benari, Naomi (1990): *Vagabonds and Strolling Dancers: The Lives and Times of Molly Lake and Travis Kemp*, London: Imperial Society of Teachers of Dancing (Dance Books).

Çokamay, Bahadır (2016): *Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi* [A Research on French Horn Solos in Turkish Composers' Symphonic Compositions], M.A. thesis, Trakya University, Edirne.

de Valois, Ninette (2011): *An English Ballet: Ninette De Valois*, ed. by David Gayle, London: Oberon.

de Valois, Ninette (1992): *Come Dance with Me: A Memoir 1898-1956*, Dublin: The Lilliput Press.

de Valois, Ninette (1953): *Invitation to the Ballet*, London: Lowe & Brydone.

de Valois, Ninette (1977): *Step by Step*, London: W.H. Allen.

Deleon, Jak (1990): *Cumhuriyet Dönemi Türk Balesi [Turkish Ballet in Republican Era]*, İstanbul: Boğaziçi University.

Genné, Beth (2000): Creating a Canon, Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet, in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 18 No. 2, pp. 132-62.

Glasstone, Richard (1999): De Valois' Turkish Venture, in: *Dance Now*, Vol. 8 No. 1, pp. 42-43.

Glasstone, Richard (2012): Ninette De Valois' Turkish Adventure, in: *Ninette De Valois: Adventurous Traditionalist*, edited by Richard Cave and Libby Worth, Binsted: Dance Books, pp. 141-145.

Glasstone, Richard (2015): *Congo to Covent Garden: A Life Linked by Languages*, London: Blurb.

Güçer, Deniz (2016): *Çeşmebaşı Balesi'nin Türk Balesine Katkıları ve Gelişimi* [The Development and Contribution of Çeşmebası Ballet to Turkish Ballet], M.A. thesis, Yaşar University, İzmir.

Koraman, Bedri (1965): *Türk Balesinin Doğuşu*, Illustration, [online] https://www.flickr.com/photos/gulcantunccekic/8536938651/

Kumrulu, Levent (2010): *Dancing Across the Bosphorous*, documentary film.

Nutku, Özdemir (1965): On the Way to Turkish National Ballet: *Çeşmebaşı*, *Milliyet*, 2 March, n.p.

Şenel, Onur (2006): *Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği için Önemi* [Importance of Ferit Tüzün for Contemporary Turkish Compositions], M.A. thesis, Başkent Üniversitesi, Ankara.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Şengezer, Osman (1999): *Bence Dekor ve Kostüm [Set Design and Costume from My Perspective]*, İstanbul: n.p.

Sevilen, Muhittin (1969): *Karagöz*, İstanbul: Devlet Kitapları.

Taruskin, Richard (1996): *Stravinsky and the Russian Traditions*, Vol. 2, Berkeley (CA): University of California Press.

Woodard, Kathryn (2007): Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 27 No. 3, pp. 552-562.

Yüceil, Zeynep Günsür (2007): *Modernization through Dancing Bodies in Turkey*, Ph.D. Thesis, Boğaziçi University, İstanbul.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Circling With/In
Sharing Dancing in Candomblé and Intercultural Research[1]

Mika Lillit Lior

Tacka dacka dak tacka dakka dakka dak. The dancers' feet march in counterclockwise direction as their shoulders rotate up and to the back of the body, scapulae sliding down as heels hit the ground, following the down accent of the drums. Here in the ritual house of Mãe Oba, located in a peripheral zone of Salvador da Bahia in Northeastern Brazil – the dancers, daughters and sons (*filhas* and *filhos*) of the saint – trace circular pathways around the perimeter of the room. Their shoulder rotations draw energy from all directions and churn inwards, activating through texture and effort a spherical space in which propitious forces may come from any side. Torsos, pelvises, and supple spines echo the undulations of gathered energy initiated by this shoulder movement, the *gincar*, creating dynamic polycentric systems (Rosa 2012). Their collective perambulations pause for a moment as the dancers spin unto themselves so that the circle becomes a wheel of semi-independent cogs rotating on the spot. Then, colluding with the roll of the drums, the daughters and sons of the saint continue moving on their circular trajectory.

This dance opens and establishes the sacred circle, or *roda*, that features prominently in African Brazilian choreographies. In ritual contexts, the term *rodar* describes both the dancers' circling of the sanctuary floor and the action of circling with or in the "saint"[2] – becoming entranced by a di-

1 I gratefully acknowledge the Ruth Landes Memorial Fund, a program of the Reed Foundation, Inc., the American Association of University Women and the U.S. State Department of Education for supporting the research fieldwork that anchors this essay.

2 Candomblés position devotees in relation to their "saint" (santo) so that devotees are people of the saint or *povo de santo.* While some practitioners in Southern Brazil have asserted preference for the usage of *povo de axé* instead of povo de santo, building on the Yoruba-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vinity. A medium is a *rodante*, one who circles. These interwoven meanings illustrate the generative power attributed to circling together in Candomblé, an Afro-Atlantic religious complex practiced primarily in Brazil.

Cultivated by African-descended actors brought to Bahia, Brazil's colonial capital, through the transatlantic slave trade between the sixteenth and nineteenth centuries, Candomblé encompasses West and Central African, Amerindian, popular Catholic, Spiritist and Semitic influences.[3] To address the diverse needs of enslaved, free and freed constituents who co-mingled in cosmopolitan Bahia, ritual specialists and community leaders necessarily adapted their religious models and, in the mid-1800s, established the unique social structures that give shape to contemporary Candomblé.[4] Candomblé's progenitors brought a plurality of local, regional and trans-oceanic divinities together under one roof. At the same time, they also instituted ritual codes that emphasized the close embrace between devotee and divinity, an intimacy formalized in the initiation process and instated through ceremonial dancing.

Today, across a range of traditionalist and marginalized Candomblé houses (terreiros) of Bahia, practitioners mobilize ritual dancing to invoke, embody and interrelate with the "santos" – African Diasporic deities, the *Orixá*, and a spectrum of syncretic entities with diverse ethnic and socio-historical identifications. When an initiate circles with her saint, both she and her deity share their bodies and subjectivities across colliding physical, temporal and social worlds. As a key feature of ceremonial efficacy, circling with/in the saint constitutes a culturally specific ontology of spirit embodiment and a relational, choreographic and worldmaking practice of *sharing dancing*.

Apprehending Candomblé's spirited embodiments as acts of sharing dancing, defined by the local idiom of "circling with/in the saint," serves a

Atlantic concept of ase, *àṣẹ* in Brazil – defined by Thompson (1983: xv) as the "power-to-make-things-happen" – in place of the Lusophonicized povo de *santo*, I elect to embrace the "saints" because they feature most commonly in emic discourses and most accurately reflects the language of my interlocutors' descriptions across regional and ethnic affiliations in Bahia.

3 Popularized in late nineteenth century Brazil, Spiritism follows the doctrine of Frenchman Allen Kardec. This is a non-exhaustive listing of Candomblé's most cited influences.

4 The Casa Branca do Engenho Velho and the Terreiro do Gantois, Candomblé's widely recognized motherhouses, were established in 1830 and 1849, respectively (Castillo 2017). In the 1900s, these houses harbored fugitive slaves and women and their children, while men typically lived outside the compound (Cici 2018). In mid-late 1800s, people regularly gathered in domestic homes and attended terreiros for festivals. Only after abolition did terreiros become places of residence for entire communities (Butler 2010).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dual purpose: First, I propose that foregrounding Candomblé's ritual movements as mutually reciprocal acts of sharing dancing intervenes in the colonial and postcolonial representation of Afro-Atlantic religions, which have been dominantly viewed and even evaluated through the trope of "possession". Within the framework of posession, the agencies of racially-marked devotees are expelled as their bodies become "possessed" by divine agents (Lambek 2014; Léry 1990 [1578]; Rodrigues 2008 [1932]). Second, I explore how circling with/in could offer a methodological as well as analytical model for intercultural research, recognizing that the uneven power relations of academic production often correspond to global inequalities and that the theory of possession has informed the ways that accounts of African Diaspora ritual performances are written. Alongside these lines, I reflect on the development of a dance storytelling film that emerged from the willingness of participants that I encountered in the field, including practitioners, specialists and their sentient guardian entities, to share their dancing with me, inviting me to circle with/in the relations and sites in which we interacted as part of a collaborative oral history project about the Orixá Ogum.

I. Circling With/In as a Relational Aesthetic and Movement Philosophy

During the invocation sequences of Candomblé ceremonies, devotees circle around the sanctuary floor and, at the drum's breaks, pivot around in their own places. Circular pathways and patterns repeat over and over as each of the invited divinities is summoned, creating cyclical spatial structures that continuously elaborate throughout the evening as the spirits arrive and perform in their signature styles. While each deity communicates in her own gestural vernacular, circular principles of bodily movement and locomotion through space are germane to invocation choreographies and the dances of the divinities, as illustrated by the movement of the shoulders in the *gincar*, the circular rotation of the shoulders described above, and the round motions of the elbows, hips and feet in the dances of the Orixá.

Elder Candomblé initiate Celeste Ferreira relates these circular pathways and spatial formations to the figuration of a mother's procreative anatomy, a womb, and, in extension, to the historically matriarchal organization of Afro-Bahian religion (Landes 1945; Butler 2001; Sterling 2010). Celeste explains

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

that Candomblé ceremonies take the shape of a circle because: "The woman is a cycle, you see? We circle because the uterus is round. When born here [in Bahia], Candomblé came from a mother. [The *roda*] is belly. It is birth" (Lior – interview with Celeste Ferreira on May 18, 2018). Celeste's admission that Candomblé itself was "born from the body of an African mother" (May 18, 2018) alludes to oral and written histories of Candomblé's Bahian genesis as a primarily female-led tradition, based at least in part on Yoruba-Atlantic understandings of gendered power and women's reproductive agency (Apter 2013; Lior 2021).

For Celeste and other practitioners, a contiguous reproductive logic informs the circular spatial patterns forged by dancers, the ideation of the circle as a womb, and the prominence of women in governing positions.[5] Circling in/the saint concentrates this feminist and mother-centric principle, just as Candomblé's female-centricity pervades popular discourses. At the same time, circling with/in suggests an ethos of gender fluidity and multiplicity because mediumship roles are determined by devotees' relations with a cast of divine guardians, rather than biological sex or essentialist ideologies.

Ritual leaders of many heterodox terreiros organize their social structures and performance aesthetics to foreground the inclusivity of their communities as places where women, men and non-binary gendered mediums circle with/in saints whose gender and sexual expressions may concord or diverge from their own identifications.[6] The expression of circling "with" or "in" foments this broad range of mutable relational possibilities. In contrast, the trope of possession deployed by influential Candomblé scholars,

5 Interviews with Cristiam Fonseca May 5, 2018; Mãe Oba May 6 and Sept. 18, 2018; Ely Agosto Oct 20, 2018, Nancy de Souza e Silva August 22, 2018, Bahia, Brazil.

6 For example, at Celeste's heterodox terreiro, men may be consecrated as mediums to female or male Orixás, following the same principle that applies to their sisters-of-the-saint. And, in contrast to some houses of orthodox lineage where male-bodied mediums only go out onto the sanctuary floor after becoming embodied by their Orixá, men dance along with their sisters in the invocation circle (see Lior 2021 for a detailed exploration of how practitioners embed constructions of mediumship as a site of gender flexibility creatively within narratives of Candomblé's female domination and the complex gendering and ungendering of acts of transmission and social reproduction).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

including Brazilian anthropologist Nina Rodrigues (2008 [1932]),[7] American feminist Ruth Landes (1942), and French sociologist Roger Bastide (1960), but rarely, if ever, used by people in Bahia, has been conceptually and historically linked to modern Western gender normative assumptions about women's sexual permeability and penetrability. However, recent works by scholars attending to subaltern constructions of ritual bodies, through feminist, queer and critical dance studies lenses, have advanced nuanced understandings of spirit embodiment in relation to gender, sexuality, race, other nodes of identity including initiatory status, and specific choreographic tactics employed by practitioners of a given form in place and time.[8]

To consider circling with/in the saint as an intersubjective and intersectional movement practice of sharing dancing, I am thinking alongside theorists of embodied ritual performance including Yvonne Daniel, Aisha Beliso-de Jesús, and Anurima Banerji. Commenting on the pervasive reference to "spirit possession" in literature on Caribbean and Black Atlantic religions, Daniel notes that, "these words are too closely aligned with pejorative descriptions and shallow understandings of African-descendant cultures" (Zutshti 2017 – interview with Yvonne Daniel [online]).[9] Instead of a body that is possessed, Daniel deems the "human body that has been transformed by a spiritual incorporation" as one that is "supra-human" (2011: 16). Offering another perspective on religious phenomena that center the sharing of one's body, Beliso-de Jesús in her study of Cuban Santeria (2015: 9) coins the term "copresences" to describe spiritual agents, including deities, priests, video technologies and religious travelers, as transnational Santeria ontologies in

7 A medical examiner and criminologist, Nina Rodrigues praised the Candomblé of *Casa Branca*, Bahia's renowned motherhouse of Afro-Brazilian religion (1898), but upheld biological determinism and eugenics in his works including *Os Africanos no Brasil* (1932).

8 For example, while anthropologist Andrew Apter (2013) explores how Yoruba-Atlantic idioms of fertility and destruction inform constructions of senior women as ideal for ritual mediumship and leadership because their post-menstrual bodies no longer experiencing a "loss" of procreative force, Caribbean religions scholar Roberto Strongman employs a queer studies lens to argue that devotees achieve a ritual re-gendering of their bodies through dancing with their deities (2019).

9 Apter notes that in a Yoruba cosmovision, spirit embodiment means a devotee ceases to be "owner" of themself, just as the day of and the areas overtaken by public Orisha festivals "no longer belong to themselves" (personal communication, March 2021). These perspectives, I suggest, do not contradict. By circling with/in one's saint, actors do give up sole proprietorship of their own bodies, since that ownership or agency becomes shared.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

which a multiplicity of beings are felt and social figures of a past are made present. Emerging within a complex racial-historical matrix, through which colonized racial subjects were and are denied corporeal autonomy (2015: 29-30), the idea of copresence intersects and interconnects multiple assemblages of power, challenging hierarchies of animacy and configurations of space-time. While Candomblé's spirited performances involve the copresence of multiple subjectivities, circling with/in instantiates movement-oriented understandings of spirit embodiment relevant to Candomblé in Bahia.

Anurima Banerji advances a nuanced, non-linear and culturally specific theory of spirited dancing in her work on *mahari* performances by female ritual specialists in India's Jagannath temples. Mahari dancers, Banerji demonstrates, linked religious icons and the material space of the temple to create "corporeal geographies" through which their bodies would become "distributed," (Banerji 2018: 35; Gell 1988). Adopting Banerji's pluralistic view of the interrelations between divinities, ritual specialists, and material spaces, I propose that Candomblé's choreographic praxes – woven together across myriad regional and aesthetic variations by the connective thread of circling/within the saint – feature the distribution, rather than displacement, of personhood and bodily presence.

Whereas Banerji addresses South Indian precedents of Odissi dancing and both Daniel and Beliso de Jesus examine Caribbean forms, I focus on regional idioms in and around the capital city of Bahia, Northeastern Brazil, in order to grasp circling with/in as an indigenous discourse as well as an umbrella for the decolonial dance aesthetics marshalled in Candomblé (Lior 2021). Looking reflexively at my own fieldwork and writing methods I ask, how can circling with/in also concentrate a decolonial research technique, a movement of radical reciprocity and connection? And, in extension, could circling with/in subtend a practice of problematizing rather than obfuscating a researcher's own movements in the field of ethnographic co-creation?

II. Thinking Sharing/Dancing in Candomblé

During my first trip to Bahia in 2014, my teachers from dance and martial arts classes referred often to Candomblé as an originating source for samba and capoeira's participatory circular forms, aesthetic principles and cultural histories. Wanting to deepen and contextualize my movement practice, I

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

began training in the symbologies of the Orixá, Yoruba-oriented Afro-Brazilian divinities, and visiting Candomblés ceremonies when invited by colleagues. Over extended visits in 2010, 2013, 2015, 2018 and 2019, I developed deeper, long-term relationships with devotees of various lineages and with two priestesses, in particular, whose temples lie outside of the capital city's central districts and capital flows. Because of my participation in invocation circles and spirited dancing at their outlying temples, some of the social boundaries between myself and other practitioners became porous enough for me to cultivate research collaborations and ritual kinships.

As I attuned to Bahian vernaculars of speech and became more familiar with ceremonial expressions and with literature written in Brazilian Portuguese, I noticed a stark discrepancy between the ways that people talked about spirit embodiment on the ground and the language used by foreign scholars (i.e. Johnson 2002; Landes 1947; Matory 2005) to talk about Candomblé and other Afro-Atlantic religions that share its body-centered epistemologies. Whereas many academicians employ the term "possession," people in Bahia most commonly and consistently use different terms to describe ritual experience: the more technical verb *incorporar,* to "incorporate" or embody one's guardian entity, and the colloquial expressions of *rodar com* or *no santo*, "circling with" or "in" the saint.

According to religions scholar Paul Christopher Johnson, spirit possession "remains the standard anthropological classification for ritual events in which a nonhuman entity is understood to *displace* the human person in a given body" (2014: 4, italics mine). Circling with and in the saint, in contrast, involve the *sharing* of a devotee's body in a process that refracts and multiplies *axé* – sacred action or metaphysical muscle – among social actors and spaces. From dancing alongside and under the tutelage of ritual specialists, I started to appreciate that "circling with/in one's saint" is not just a metaphor but rather a local, movement-oriented and mutually reciprocal process by which devotees move *with* their guardian entities, creating mobile sites across which metaphysical power and agency are generated and distributed.[10]

10 "Rodar *no* santo," observes Miram Rabelo (2014: 128), implies a moving inward and puts into question the "passivity" of the acolyte – since the ambiguous phrasing indeterminately defines whether the "rodante" is inside of the "santo" or whether the "santo" is in fact reciprocally radiated by the filha herself. In this case, mutuality does not preclude a power differential between human and divinity, although they are co-constitutional and their divisions of labor effect each other's co-construction.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

As a practice of sharing dancing, circling with/in the saint challenges the fixity of the body itself and unfixes a person from any stable position since a devotee is seen by ritual participants as both becoming embodied by, and circling inside of, a spirit entity. The anthropological trope of possession implying "control over, or physical occupation of" a devotee (Johnson 2014: 2), inaccurately reduces Candomblé's processes of transmission to unidirectional movements applicable only to novice experiences of incorporation.[11] Failing to grasp the complexity and relationality of spirit embodiment acts and instead fixing practitioners of Africana religions as objects capable of being possessed or becoming possessions, this model functions as a potentially dangerous epistemological justification for the oppression of Brazil's Black communities, who make up the vast majority of Candomblé practitioners (*Mapeamento dos terreiros* 2014). This is not to discount the usefulness of spirit possession as an analytic, but to bring into relief how scholarly emphases on Candomblé's embodiments as possession practices have served to promote and maintain an ideological contraposition between Afro-Bahia's magico-religious cultural production and "European individualism and rationalism" (Johnson 2016: 154).[12]

What is at stake and what can be gained by reframing processes of spirit embodiment through the lens of sharing dancing? In addition to becoming a leitmotif in accounts of Africana religions (i.e. Bastide 1960; Brown 1991; Dunham 1969), possession has been imagined as itself a measure of authenticity or gauge of success for a given, usually public, ceremonial event. Take, for example, religious scholar Paul Christopher Johnson's (2002: 46) declaration: "There is nothing more agonizing in the terreiro than a ritual failure, the drums uselessly pounding while a medium turns and turns but simply cannot achieve the required shift in consciousness." Certainly, the arrival of divinities to a ceremony or *festa*, in order "to work, play and pray" (Brazeal

11 Ricardo Aragão explains that, over the long-term as the relationship between person and Orixá progresses, "possession becomes a more and more rare event" (Aragão [2012] in Rabelo 2014: 133-135).

12 Along these lines, Johnson (2016: 174) adds that "spirit possession both resisted modernity and constituted it from within, as exception. As possession was purified and outlawed in Europe, though, it was quickly 'found' abroad, above all in Africa. In the new global system, those who were possessed by spirits would be studied by those who possess things, Europeans and then Euro-Americans who presented themselves as rational and autonomous agents."

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2013: 648) is most clearly evidenced when the summoned guests traverse the material-immaterial divide and enter the bodies of their initiates. But by shifting from an evaluative gaze, illustrated above in Johnson's appraisal of "ritual failure," to curiosity predicated on a complex understanding of Candomblé's logics of sharing dancing, we can pivot towards a more critical, respectful engagement with this world and its actors.

A broad view of ritual embodiment as a process of sharing allows for the agency of dancing mediums, as well as the drummers whose pounding intends to buoy a requisite "shift in consciousness," to come into relief. In addition, understanding Candomblé's spirited performances as living assemblages in which consequential relationships between human subjects and guardian entities are determined and directed engenders an inquisitive rather than scrutinizing query of why a divinity, despite being ever-present, would choose not to share their body and unique phenomenological perspective in a particular ceremonial context.[13]

III. Oia-Iansã Abstains from Sharing Her Dancing

How can an act of not sharing enacted during a public festa productively instill and restore Candomblé's ethics of care and reciprocity? This section explores the refusal of an invited entity, a quality of the warrior Orixá, Iansã, to share her dancing at a festival held in her honour. I contend that, rather than precluding the success of a ritual act, the divinity's refusal to share her form and movements signals a teaching moment; through her non-consent to the intimate gesture of embodiment, Iansã offers the devotional community a chance to recognize and correct an imbalance in the terreiro's moral-political economy.

During my 2018 fieldwork tenure in Bahia, a ceremony in the aforementioned house of priestess Mãe Oba incited me to interrogate Johnson's notion

13 Vivieros de Castro mines Amerindian ontological categories to propose "perspectivism," referring to how human and non-human persons see themselves, each other and the world from distinct phenomenological points of view. In perspectivism the point of view creates the subject, and both earthly and "immaterial" beings, such as spirits and the dead, exhibit corporeal diversity and share a "spiritual unity" (1998: 476).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of "ritual failure."[14] I arrived to the festa with a girlfriend who would dance in the *xirê*, the invocation circle, for the first time that night. Her coral-peach colored skirt was stitched from the same fabric that wrapped around the three ready drums and hung on the sanctuary walls of the terreiro, Ilê Axé Oba Ina, tucked into an alley in São Caetano's densely populated core. The whole house gleamed with decorations for the guest Orixá of the night, Oia-Iansã, goddess of the household and the priestess' own head, the "queen of lightning,"[15] whose dominion includes winds, storms and the cemetery entrance.

When the caller and drummers summoned Iansã, several of Mãe Oba's "children" stumbled and rocked off-balance; signs of their Orixás becoming manifested. Yet the priestess herself remained poised; having performed a brief sequence of invocation steps, she took her seat in the kitchen hallway where each incorporated divinity would kneel to receive her blessing. Later, after they dressed, three qualities of Iansã came charging out of the internal rooms. Embodied by three senior daughters of the house, they veiled their faces with strands of red beads and churned the thick air with elbows and wrists extending in weighted opposition to Iansã's percussive footsteps and heavy pelvis.[16] One by one they zigzagged across the sanctuary, whirling and advancing towards the drummers. The conspicuous absence of Mãe Oba's own Orixá punctured the brilliant, moving, provocative presence of the three other Iansãs: Why didn't the empress of the temple, the high priestess' divinity to whom the festa was dedicated, present herself in the body of Mãe Oba?

14 My intention is not to diminish the value of Johnson's contributions but rather to productively push against the limits of this passage in order to expand its interpretative possibilities.

15 Lyric of "Iansã," a song written by Maria Bethania.

16 Browning (1995: 66-67) further describes Iansã's characteristic choreographies: Her dance "is air and it is matter at once: the commotion of pure directionality as it encounters the corporeal. Above all, her impossibly volatile hips seem to proclaim that women's sexuality and reproductive rights belong to them […] The motion of Iansã's dance, as I said, might be read in reference to her association with windstorms. And yet it is through the dancer's physicality, her body in all its materiality, with the full weight of her hips, her flesh and blood that she creates a stir."

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

"My Iansã did not want to incorporate," Mãe Oba relayed to me the next day, "para castigar os filhos – to punish her [spiritual] children. They don't pay attention to her" (Lior – interview with Mãe Oba on August 20, 2018). If these words sound harsh, consider that ritual "obligations" (*obrigações*) are fundamental to a Candomblé's health and sustainability. Initiation is the beginning of a binding contract between devotee, deity, and the collective body of the house. A divinity only "works" for her initiate when she is properly cultivated – seated, cared for and ritually fed. To undertake initiation in Mãe Oba's terreiro, then, means taking on custody not just of one's saint but also of the guardians of Oba's Candomblé house. Orixás speak in action; ceremonies are primary sites for transmitting and enforcing the terreiro's dynamic processes of socialization, for re-calibrating the flows of power and devotional labour so that *axé* can circulate unrestricted.

Iya Alagsy, another priestess of Bahian Candomblé whose festas I attended regularly during my fieldwork and with whom I spoke recently, further expounds on the subject. Iya Alagsy first describes a customary appearance of and human embodiment by a divinity:

> The Orixá arrives and manifests herself, but the Orixá manifests itself through the person, [whether that is] an Iyalorixá (high priestess, mother of the Orixá) or a novice; the Orixá arrived, arrived and manifested herself (Lior – interview with Iya Alagsy on January 13, 2022)

Continuing, Iya Alagsy distinguishes between events in which an Orixá "manifests itself" and other types of appearances in which a divinity may not become physically manifest. She cites the ritual of cowrie shell divination to illustrate that presence are vital and significant to Candomblé's modes of communication:

> There exists a nuance; an Orixá can also arrive, be present there, through the throwing of the obi or the cowrie shells,[17] for example, we see that the Orixá is there but she hasn't incorporated (Lior – interview with Iya Alagsy on January 13, 2022).

17 Kola nut and cowrie shell divination, two prominent forms of communication with the Orixá in Candomblé.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Coming back to the ceremony dedicated to Iansã in August 2018, Iya Alagsy states that,

> Under these conditions [of the Iansã's declining to circle with the high priestess], because of the behaviour of the children of the house, or some of them, the Orixá wasn't incorporated, wasn't seen to be present, but *she was there, participating, just not embodied in the person.* This happens too – it is not because the Orixá didn't incorporate that she wasn't there. It really depends on the reasons, and one of these can be […] the matter of the discipline of the children of the house. (Lior – interview with Iya Alagsy on January 13, 2022, italics mine)

With her differentiation between an Orixá's embodied and non-embodied presence, Iya Alagsy effectively supplants the production of meaning from the question of whether or not a trance possession has occurred to the imperative of deducing why a divinity would decide to manifest herself in a viscerally unequivocal form. If the Orixá is there, participating, but just "not embodied in the person," then the ritual has not "failed," in so far as the purpose of inter-relating with, and receiving instruction from, the spiritual realm is activated.

Interestingly, both Mãe Oba and Iya Alagsy's perspectives situate the August Iansã ceremony within a wider temporal context. For them, Iansã's reluctance to circle with/in Mãe Oba signifies not a ritual failure but an appropriate response to the negligence of the filhos de santo in the months leading up to the event. Looking through the lens of possession, in this case, offers too narrow a focus on public festas wherein the dancing bodies shared between divinities and their mediums are typically on display. As a dominant mode of representation, the analytic framework of possession obscures the bigger picture of relational dynamics at play over time and the investments of different social actors from the congregational corpus, including a particular medium and her guardian entity.

Acknowledging Iansã's agency in deciding to share or withhold her body and thus her dancing helps locate spirit embodiment on a relational continuum within a complex intersubjective choreography of social entanglements. We can then see how, by refusing to share her dancing at the ceremonial festa, the reigning Iansã enacted a disciplinary tactics of non-consent that, in addition to "punishing" her devotees, in Mãe Oba's terms, also in-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

structs them in the necessary process of repair: more attention to the needs and domains of this particular regent at this time in the everyday life of the terreiro. Both Mãe Oba's and Iya Alagsy's interpretations reflect a nuanced understanding of sharing dancing as an ongoing negotiation in which a deity's non-consent to incorporation constitutes a meaningful communication. Reframing the categorical opposition between ritual success and failure in Afro-Atlantic religious activity, their testimonies effectively shift the discursive emphasis off of a singular spectacular rite of possession and bring a much vaster and subtler range of embodied knowledge transmissions into view.

IV. Thinking Sharing/Dancing as an Intercultural Research Method

As a theoretic for investigating Candomblé's aesthetic politics of embodiment, sharing dancing brings the dynamic interplay of multiple agencies to the fore. Simultaneously, the capaciousness of sharing dancing forges a hermeneutic space in which the idea of presence can be productively complicated, and acts of non-sharing can be grasped for their pedagogical implications. I have suggested that sharing dancing, with its potential connotations of connection and shared bodily experience, on one hand, and separation and division, on the other, interrupts in the dominant regime of representation of Afro-Atlantic religions. Instead of reproducing the uni-directionality of possession, circling with/in opens a field of relations in which neither divinity nor devotee possess sole control over the Other and, instead of becoming fixed as objects or possessions, persons participate in the ongoing negotiation and redistribution of agency to capitalize the production of axé. How can sharing dancing also connote a methodological move, specifically for inquiry into the socio-political valences of choreographies from Candomblé and related Northeastern Brazilian ritual matrixes? Grappling with dance research's tenuous position in the fraught field of global power inequities and the colonialist foundations of ethnography as a discipline, I wonder what modes of investigation are actioned by circling with/in as a

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

critical methodology, what kinds of production, including but not limited to written outputs, could be actualized?[18]

The dance storytelling film, *Ogum's Story* (2020), emerged as my attempt to circle with/in the epistemologies, forms and material spaces of the Bahian Candomblé universe, coupled with the directorial instincts of a long-time interlocutor, Candomblé elder and public intellectual Dona Cici (Nancy de Sousa e Silva). Late in 2018, Dona Cici asked me to animate a story about the trials of the Orixá Ogum, a macho, forest-dwelling warrior, and how he learns to quell his fiery temper. Cici wanted to produce an audiovisual documentation of Ogum's story in which I would depict his movements in the genre she calls "Afro-contemporary," as distinct from traditional renderings of Orixá symbolism performed in the terreiros of Salvador. She also wished to honour the legacy of Pierre Verger, a French photographer who popularized images of Candomblé in the 1960s, eventually becoming a priest of African divination and a mentor to Dona Cici and father of the saint, Pai Balbino.

To prepare for filming, Dona Cici instructed me on Ogum's hyper-masculine posture and expression and corrected my execution of his steps. These rehearsals gave me an opportunity to circle with/in Cici's repertoire of Candomblé's Yoruba-based mythography and the world of Orixá aesthetics, glimpsed through my lens as a researcher, race and culture outsider and dance insider in Salvador, Bahia.

Furthermore, the project of interpreting Ogum's Story offered a channel for mutually reciprocal exchange as, together with another collaborator, filmmaker Angel Robin Fox, we co-created an accessible piece through which Cici re-represented the space of the Pierre Verger Cultural Centre where she works for the staff and young people that attend the centre's programs and local audiences, with whom she shared the film.

While recounting Ogum's penchant for violence and his personal quest for wisdom, within the Cultural Center on the site of Verger's former home, Dona Cici wove a tale that linked the center and the people who inhabit its quarters to an epic journey and rich cultural inheritance. Allegorically, the film's narrative setting paid homage to the Cultural Centre as a headquar-

18 My methods are also informed by imaginative ethnography (Kazubowski-Houston 2010), performance ethnography (Madison 2005) and ethnography of the particular (Abu-Lughod 1991).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ters of Candomblé inquiry, repository of visual and literary texts and refuge for children and youth who are criminalized at egregiously disproportionate rates. Learning Ogum's songs and gestural sequences from Cici allowed me to circle with/in her movements, to move alongside her saints, to distribute responsibility for an artistic output and share a body of work. This process also engendered a kind of reflexive engagement with my position as an intercultural dance scholar, since I performed the role of a researcher who comes to the Centre seeking Cici's tutelage.

Figure 1: Dona Cici recounts Ogum's Story *(2020) at the Pierre Verger Cultural Centre (Still from the film)*

Through making *Ogum's Story*, I attempted to move circling with/in towards an intersubjective, movement-centered methodology as well as theorizing praxis. I endeavored neither to elide my own participation nor to reify my self-conscious realizations in the field, veering from the path of scholars that feature their becoming possessed as a kind of "imprimatur of authenticity" (Johnson 2016: 159). Instead, I co-created from a moving vantage point, circling with/in the space of the cultural center and Ogum's re-contextualized rhythms, sharing dancing that both embraces and problematizes the performance of research.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

References

Abu-Lughod, Lila (1991): Writing Against Culture, in: *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, ed. R. G. Fox, Santa Fe (NM): School of American Research Press.

Banerji, Anurima (2018): Dance and the Distributed Body: Odissi and Mahari Performance, in: Mark Franko (Ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford: Oxford University Press, pp. 413-438.

Bastide, Roger (1960): *The African Religions of Brazil: Toward a Sociology of the Interpenetration of Civilizations*, Baltimore: John Hopkins Brown.

Browning, Barbara (1995): *Samba: Resistance in Motion*, Bloomington (IN): Indiana University.

Butler, Kim (2001): Africa in the Reinvention of Nineteenth Century Afro-Bahian Identity, in: *A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, Vol. 22 No. 1, pp. 135-154.

Daniel, Yvonne (2011): *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship*, Urbana (IL): University of Illinois Press.

Dunham, Katherine (1969): *Island Possessed*, New York: Doubleday.

Fox, Angel Robin/Lior, Mika/de Sousa e Silva Nancy, (2020): *Ogum's Story*, [online] https://vimeo.com/617306720

Gell, Alfred (1998): *Art and Agency: An anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press.

Johnson, Paul Christopher (2016): Scholars Possessed! On Writing Africana Religions with the Left Hand, in: *Journal of Africana Religions*, Vol. 4 No. 2, pp. 154-185.

Johnson, Paul Christopher (2014): *Spirited Things: The Work of "Possession"* in *Afro-Atlantic Religions*, Chicago: University of Chicago.

Johnson, Paul Christopher (2002): *Secrets, Gossips and Gods: The Transformation of Brazilian Candomblé*, Oxford: Oxford University.

Kazubowski-Houston, Magdalena (2010): Staging Strife: Lessons from performing ethnography with Polish Roma women, Montreal: McGill-Queen's University Press.

Lambek, Michael (2014): Afterword: Recognizing and Misrecognizing Spirit Possession, in: Paul Christopher Johnson (Ed.), *Spirited Things: The Work of "Possession" in Afro-Atlantic Religions*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 257-276.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Landes, Ruth (1947): *City of Women,* Albuquerque (NM): University of New Mexico.

Léry, Jean de (1990 [1578]): *History of a Voyage to the Land of Brazil*, Berkeley (CA): University of California Press.

Lior, Mika (2018a): *Interview with Cristiam Fonseca on May 5, 2018*, Salvador, Brazil.

Lior, Mika (2018b): *Interview with Ely Agosto on Oct 20, 2018,* Salvador, Brazil.

Lior, Mika (2018c): *Interviews with Oba, Mãe (Teresa Barbosa) on May 6, Aug 2018 and Aug 20, 2018*, Salvador, Brazil.

Lior, Mika (2018d): *Interviews with Nancy de Souza e Silva (Dona Cici) on Aug. 22 and Oct 25, 2018*, Salvador, Brazil.

Lior, Mika (2021): *Circling With/In The Saint: Bahian Candomblé's Feminist Poiesis and Dark Horse Kinetics,* [online] https://escholarship.org/uc/item/6jh2f06m [01.02.2022]

Lior, Mika (2022): *Interview with Iya Alagsy via Web Communications on Jan 22, 2022*.

Madison, Soyini D. (2005): *Critical Ethnography: method, ethics, and performance*, Thousand Oaks (CA): Sage.

Massey, Doreen (1999): Power-Geometries and the Politics of Space-Time, in: Hans Gebhardt/Peter Meusburger (Eds.), *Hettner Lectures*, Heidelberg: University, pp. 9-22.

Matory, Lorand James (2005): *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*, Princeton: Princeton University.

McCarthy, Karen (1991): *Mama Lola. A Vodou Priestess in Brooklyn*, Berkeley (CA): University of California Press.

Rabelo, Miriam (2014): *Enredos, Feituras e Modos de Cuidado: Dimensões da vida e da convivência no Candomblé*, Salvador: EDUFBA.

Rodrigues, Nina (2008 [1932]): *Os africanos no Brasil*, Rio de Janeiro: Madras.

Rosa, Christina (2012): Playing, Fighting, and Dancing Unpacking the Significance of *Ginga* within the Practice of Capoeira Angola, in: *The Drama Review*, Vol. 56 No. 3, pp. 141-166.

Sterling, Cheryl (2010): Women-Space, Power, and the Sacred in the Afro-Brazilian Culture, in: *The Global South*, Vol. 4 No. 1, pp. 71-93.

Strongman, Roberto (2019): *Queering Black Atlantic Religions: Transcorporeality in Candomblé, Santería, and Vodou*, Durham (NC): Duke University.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thompson, Robert Farris (1983): *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York: Random House.

Vivieros de Castro, Eduardo (1998): Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, No. 4, pp. 469-488.

Zutshti, Vikram (2017): Dancing Wisdom and Embodied Knowledge in African Diaspora Traditions: In Conversation with Yvonne Daniel, in: *World Literature Today*, Vol. 91 No. 6 [online] https://www.worldliteraturetoday.org/2017/november/dancing-wisdom-and-embodied-knowledge-african-diaspora-traditions-conversation-yvonne [12.09.2021]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sharing Dancing
Two Distinct Models that Promote and also Limit Dance Exchange

Susan Leigh Foster

When dancing is shared among the dancers performing in a work or among dancers and audience members viewing that work, what kinds of things are passed from one person to another? Do dancers share the exuberant feeling of coming into unison with one another's bodies? Or the fact of grooving together to the rhythms of the music? Or the effort of working collectively to achieve a goal? Do they share a bodily knowledge, such as technical understanding of how to perform a movement or aesthetic sensibilities that have been insinuated into the body's posture as well as its ways of moving? Do they share a fervency, excitement, pride, dedication, or devotion to moving, expressing, and communicating? Do they offer a model for collective action? Do they labor to share the dance's meaning with its viewers? Do viewers unite in their common awareness of watching something together? Do they feel the dancing in their own bodies? Do they leave the performance carrying some part of the dancing with them? Perhaps dancing involves the sharing of all these things?

This essay examines two contemporary works – *Gala* (2015) by Jérôme Bel and *Huddle* (1961) by Simone Forti – that develop distinctive models for sharing dancing, both among the performers themselves and with the audience. Both dances develop out of scores for the danced action, and both have been performed multiple times with different casts in different places. The essay compares the different structuring principles through which each dance operates, analyzing assumptions about what is shareable and what is not. It also considers how the act of sharing in each dance builds and imparts a sense of community, but also what kinds of sameness are required of the

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dancers as members of that community. It thereby probes some of the limits of what can be shared and with whom.

Jérôme Bel's *Gala* is organized around a sequence of tasks which feature twenty or more dancers, with highly diverse amounts and kinds of training, performing to the best of their ability: each dancer attempts a pirouette, also Michael Jackson's "moonwalk," moving backwards across the stage, followed by a sequence of grand jetés moving forward on a diagonal. Other tasks include copying the dance style of various members of the cast whose skills in jazz, baton twirling, hip-hop, or ballet are challenging for those coming from different backgrounds. The piece seems intended to delight by showcasing the authentic devotion to distinctive forms of dance felt by their ardent practitioners, regardless of their level of expertise, thereby allowing performers to share with each other and the audience their love of dancing and of learning new skills. In contrast, Simone Forti's *Huddle* calls for seven or eight people to form a well-connected huddle of bodies, that is to say, a circular web of bodies, standing with their arms interwoven. One at a time, a single person will disengage from this mass and slowly crawl up and over it, reintegrating into the huddle on the other side. As the dancer progresses up and over the dome, the entire group must continually sense what is called for in terms of creating support, given the size, shape, weight, and movement style of each climber. This process continues for an indeterminate period of time, creating an emblem of collective sharing based in the giving and taking of weight.

Gala and *Huddle* thus provide contrasting approaches to sharing, that, considered together, help us to understand what the process of sharing entails. *Gala* encourages dancers to share their enthusiasm for dancing with each other and the audience, and also to share the backstage labor of producing the dance. At the same time, *Gala* strictly specifies the kinds of diversity of dances that will be included, leaving dancers with little opportunity to initiate a collaborative process of sharing on their own and with one another. *Huddle*, in contrast, focuses intensively on how dancers can support one another in sharing the burden of another dancer's weight, thereby offering viewers a model for collective collaboration. However, even as *Huddle* invites intense collective action, it tacitly requires dancers to bring to the dance very similar histories and skills in dancing. Its model for sharing thus requires a high degree of similarity among all participants. With the rest of this essay, I hope to flesh out these differences in more detail so as to probe the politics that each dance develops.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Before proceeding, however, I want to comment on what I will not address in this comparison: the significant difference in the premiere dates and what that means in terms of the performance history of each piece. *Gala* has enjoyed a limited run compared to the sixty-year history of *Huddle*, and this holds strong implications for how both the performance and reception of *Huddle* have changed over time. A full analysis of these changes would necessarily include a reckoning with differences in bodily appearance and training across this time span as well as radically changing aesthetic valuations of the role of pedestrian movement in art and even changes in assumptions around what can take place in public space. Instead of offering this historical assessment of the two pieces, I focus on them as prototypes of social organization that could yield different potentialities for collective engagement.

The structure for Jérôme Bel's *Gala* reflects two principal motives: one, to embrace a diversity of dance genres and styles along with the diverse people who practice them, and two, to feature the joy and enthusiasm that dance inspires regardless of one's level of training. As part of its tacit agenda, it also forces a reconsideration of viewers' expectations concerning what can or should be performed within the context of a professional proscenium theater. The piece progresses from a sequence of simple tasks, including the pirouette and "moonwalk," to longer periods of dancing in which all the dancers attempt to copy one another in dancing jazz, baton twirling, hip-hop, or ballet. Because these different genres are challenging for those coming from different backgrounds and training, the audience watches as soloists in the front proudly indulge in dancing their favorite style while the dancers attempting to follow them scramble to keep up, eagerly trying to learn what is being shared by their fellow dancer.

Gala grew out of a workshop for amateurs conducted at St. Denis. Not unlike his method of developing other works, such as *Véronique Doisneau* or *Lutz Förster,* in which Bel conducted interviews with the dancers that were then shaped into the actual composition of the dance, *Gala* originally benefited from the time the dancers spent collectively in the workshop, getting to know one another, exchanging ideas, and developing rapport. Keen to present the idiosyncrasies of movement manifested in amateur performances, Bel devised the simple structure of *Gala* so as to focus viewers' attention on the differences among bodies.

Subsequently, *Gala* has been franchised, as a portable structure, capable of being re-staged in various locations internationally. Bel's assistants

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

have generally done this staging, spending approximately 5-7 days in each locale rehearsing the dancers prior to the performance. For a recent staging of the work at UCLA, I received a message from one of the administrators of our arts presenting organization, asking for help in finding certain kinds of performers, specifically the elderly, and "a young adult or adult with Down Syndrome."[1] Other categories of performers who seem regularly to appear include people of color, a baton twirler, an adolescent girl, and sometimes a person in a wheelchair. Whoever Bel's designated assistant is must work with members of the local community to find the properly diverse assortment of bodies and experiences. Using this casting process, Bel's assistants then work to realize the main goal of the piece, which according to the publicity is "[…] about building a community by gathering people as diverse as possible."[2] It is striking, however, that the building of community begins with the specification of a set of types that need to be represented, that is, types that need to be found and then slotted into the performance. Rather than originating in sets of connections that people might develop over time,

1 The email from Todd McQuade read: "*Gala* presents a cast of people all of whom have their own relationship to dance. Some are professional dancers, some are dance enthusiasts, for others dance is a stranger. Below are some of the kinds of people that we are looking to cast as well as information about Gala:

Seeking:

- Actors
- Professional Dancers who perform from any tradition
- Youth 6-17 years old with a desire to be on stage (amateurs, non-professional)
- Seniors/Elderly with a desire to be on stage (amateurs, non-professional)
- A young adult or adult with Down Syndrome

Perhaps you have worked with or know someone that might be interested in this project? If so, we love to know about them and thank you sincerely for your thoughts."

2 The email from McQuade also included the following description:

"Show Synopsis: Gala offers a different approach to dance. In this collective art form, choreographer Jérôme Bel brings together dance professionals and amateurs of diverse backgrounds. The diversity of the acts never calls on us to pass judgment, but they reveal the way in which each person's cultural repertoire involves him or her in a singular relationship with that desire for something else other than dance – joy, accomplishment, transcendence perhaps?" It continued: "The principal idea of this show is to bring a group of twenty very diverse people together onto the stage: dancers of course, some actors, but most of all amateurs among whom are children, teenagers and senior citizens. The main goal of the performance is about building a community by gathering people as diverse as possible."

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

as the original workshop did, the franchised versions of *Gala* assemble the appearance of a diverse community. Dancers become entities suitable or not to fulfill designated assignments. The list thus enforces, rather than cultivates, diversity.

As a result, pressure is placed on the rehearsal process itself to set the parameters within which the dancers can get to know one another and actually learn to trust and share with one another in order to forge a community. Rehearsals are kept very simple and follow the score for the dance. After organizing the spatial pathways and rehearsing the single actions representing the diverse dance genres, certain dancers are then selected to perform solos, presented front and center with the rest of the cast behind, following as best they can. Dancers are told to show off their strengths and to follow others as faithfully as possible, while also knowing they will fail.[3]

There are also directions for backstage costume changes in which dancers give parts of their outfits to one another. The logistics of this backstage choreography of sharing in transitioning from section to section becomes a central focus of the rehearsal process, and it has the effect of bringing the cast together in order to collaborate on how to accomplish a single project. The group coalesces around this pragmatic, task-oriented set of directives that must be learned, and a sense of community is forged through the urgency created by the short amount of time they have to prepare a performance that will be shown to a large audience. One professional dancer who worked on the Los Angeles project noted in a personal communication, "it was great to get to work with types of people I would not normally dance with." It is unclear, however, how many, if any, of the connections dancers made to one another over the course of the week might endure.

Furthermore, as Lily Kind (2016) argues, *Gala* presents a diverse cast of performers, but it also displays them as interchangeable, one with another. That is, Bel does not investigate each of the dancers' abilities and then create choreography that reveals their unique capacities, but instead presents all bodies doing the same thing as best they can. A few of the performers get to

3 Attala, Bel's Los Angeles assistant, continued by explaining that the ability of the rehearsal process to forge community occurred through "learning with each other and learning to support one another." They don't practice getting better or practice learning how to do something; they just put the show together, learning all the transitions, entrances and exits, costume changes, so the emphasis is on "imagination, technique, music" and each performer being connected to all three at all times. (Sheila Attala 2019: n.p.)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

showcase their unique talents as soloists, but most are consigned to following those soloists and executing their versions of standard steps such as the pirouette. Nor does the choreography change depending upon the local customs and aesthetics of the locale in which it is performed. Kind argues that the parade of difference is thus "colonialist while pretending to be populist." (Kind 2016)

Presented as part of the season's offerings at theaters known for their productions of classical and experimental works of art as opposed to more commercial genres of entertainment, *Gala* reaches out to a certain class of viewers in a way that perturbs the very distinction between "high" art and entertainment. Because it features vocabulary from both classical and popular genres, and also showcases amateurs along with professional dancers asking them, at some point, to perform in a dance genre with which they are not familiar, it fails to deliver the standard requirements of virtuosity, harmony and grace, or powerful dramatic impact. Instead, it asks viewers to reflect on their assumptions about what dance is. It poses the question, "what can dancers give to viewers in performance?" *Gala*'s answer seems to be that dancers can share a demonstration of unabashed love of dancing. While this answer puts forward a strong message of hope and affirmation of the body, it also rekindles stereotypical associations to dance as childlike, frivolous, and thoughtless, that could negatively affect the dance's impact by framing it as mere entertainment.

If *Gala* offers certain opportunities and limitations to participate in sharing dancing, Simone Forti's *Huddle* approaches the exchange of dancing in a way that makes evident very different aspects of what can be shared. Where *Gala* focuses on the visual appearance of movement and the abilities of dancers to imitate the look of one another's dancing, *Huddle* emphasizes dancers' haptic capacities and their ability to give and receive weight.[4] The experience of

4 The full score reads as follows: "'Huddle' requires six or seven people standing very close together, facing each other. They form a huddle by bending forwards, knees a little bent, arms around each other's shoulders and waists, meshing as a strong structure. One person detaches and begins to climb up the outside of the huddle, perhaps placing a foot on someone's thigh, a hand in the crook of someone's neck, and another hand on someone's arm. He pulls himself up, calmly moves across the top of the huddle, and down the other side. He remains closely identified with the mass, resuming a place in the huddle. Immediately, someone else is climbing. It is not necessary to know who is to climb next. Everyone in the huddle knows when anyone has decided to be next. Sometimes two are climbing at once.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

connectivity and mutual responsibility is built into the very fabric of the piece, since all participants must sense the weight distribution across the entire group and also adjust themselves to meet the needs of group support as each climber pursues their journey. Each time a new climber crosses the huddle, the entire group experiences a new sequence of reactions and a new sense of how the group can sustain support, allowing each member of the group to deepen a sense of commitment to the project and intensifying the experience of kinesthetic responsiveness. As the climber, each performer must continually sense how the weight of different parts of the body distributes across the group, and as members of the huddle, they must also sense what is called for by each climber, given their distinctive size, shape, weight, and movement style. (D'Amato 2022) Throughout this process, one's kinesthetic and haptic perceptual systems become acutely sensitized, whereas vision plays a far lesser role in navigating the demands of the piece.

Huddle thus cultivates acute tactile awareness of what is happening in the entire group and of one's responsibility in supporting the task of providing group support. Performers must be sensitive to who has crawled across the top and who has not and allow a sharing of roles, and they must be conscious not to violate people's personal space by grabbing sensitive or erotic areas. No one body can or should take on the role of solely supporting the crawling body, so the notion of collective sharing among bodies is literally enforced, and everyone gets a chance to experience the activity from multiple perspectives: as crawler, as direct supporter, and as adjacent supporter.

In addition to these ostensible rules, *Huddle* requires various forms of unspoken self-censorship: no movement can be rugged, jagged, or sudden, which rules out all behavior that is rowdy, boorish, or crude. Everyone must move slowly and cautiously, sensing both what their weight will give and what the group is ready to receive. Also, everyone must pretend that no parts of the body are more intimate or specially coded in any way. The piece therefore requires that participants obviate or repress histories of intimacy, violence, kinship, frailty, disability, and abnormality.

That's O.K. And sometimes sounds of laughter come from the huddle. The duration should be adequate for the viewers to observe it, walk around it, get a feel of it in its behavior. Ten minutes is good. The piece has also been formed in such a way that, as it ended, each of the performers found six other people from the audience to get a second-generation huddle going, until six were happening simultaneously." (Simone Forti 1974: 59)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Given the limited range of sponsoring organizations – colleges and universities, art galleries and museums – it is likely that participants are self-selected, coming from backgrounds in dance that would embrace Forti as an important pioneer in creating new approaches to improvisation and choreography. That is, they would only know about the opportunity to perform in *Huddle* through having been schooled in classes that promote certain kinds of training. Typically, this training focuses on the capacities and limitations of the body's anatomical structure and on its capacity to sense the interface between its surface and its surroundings. In the last forty years of its existence, dancers would also most likely have practiced various techniques of weight transfer such as those cultivated in contact improvisation and other somatic training techniques. Underlying these forms of training is the assumption that the body can become a neutral thing. Its cultural and personal histories can be stripped away in order to produce a malleable, sensate, responsive, yet object-like entity.

However, as a number of dance scholars have observed, this corporeal transformation is much easier for white middle-class dancers. (Stanger 2021; George 2020; Dixon Gottschild 1996) Because of their relative comfort and privilege, these dancers tend not to come with histories of trauma, violence, or deprivation. Their cultural identity has never been marginalized so they are not heavily invested in maintaining histories of dancing deemed central to the preservation and survival of that identity. Thus, even though Forti's score seems to make an open appeal to any and all to participate in the huddle, it not only requires specific training of the skills necessary to support the group's efforts, but it also relies on months or years of other elite training that enable dancers to turn the body into a purely physical vessel. It does not mandate diversity in the way that *Gala* does, but instead, asserts an open invitation to all that functions to mask over its exclusivity. Instead of embracing and showcasing the different ways that a body can be trained in dancing, it presents what appears to be a more primal body, one that has only trained to be efficient and economical in responding to the changing circumstances around it.

With its performance history spanning so many different locations and contexts, *Huddle* has frequently asked viewers to consider what dancing looks like and where it should occur. When performed in art galleries, it offers a moving sculpture that contrasts the mostly stationary and inert art works that otherwise populate the space. When performed on street corners

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

or other public spaces, it offers passersby an event that is out-of-place. Not at all threatening, it nonetheless inserts itself into the pedestrian world as something entitled to be there. Pedestrian itself in its task-like appearance, it seems both to blend in as a casual proposal for how bodies might interact and to stand out as a self-contained unit demonstrating social cooperation. This enacting of accommodating one another – the sudden shifts in what is required, the tentative trying out and then pursuit of a path of action, the group supporting the individual – is perhaps what *Huddle* most shares with those who are willing to watch for a while. Not having contracted to watch it through the purchase of a ticket, other passersby could easily dismiss the piece as inappropriate silliness or a presumptuous and hence annoying prank.

Gala and *Huddle* thus provide contrasting approaches to sharing dance, that, taken together, help us to excavate each piece's underlying assumptions. *Gala* creates an opportunity to bond with others in the group through the specific task of organizing the show's logistics under the time pressure of the short rehearsal period. Everyone has their assigned roles and must learn to weave them effectively and efficiently into the whole. They are not asked to collaborate with each other on the making of the show but rather on filling out what has already been designed. *Huddle*, in contrast, focuses precisely on how bodies might learn to assist each other as they collectively author the dance. They must improvise their individual solos and also work together to support one another. The task is outlined for them, but they must create their unique version of it.

But does *Gala* or *Huddle* promote any long-term connections or practices of sharing amongst their cast members? Because of the remarkably short period of time people work together on *Gala*, it is possible that one or two new friendships might form, but these would likely be grounded in other more sustained overlapping interests and habits. Similarly, *Huddle* might deepen friendships that had already formed or kindle new ones, but again, these would be sustained through other kinds of pursuits and pastimes. If the practice of performing *Huddle* was continued regularly and dancers agreed to work to bring new people into the practice, how successful might they be in attracting participants outside a narrow range of experience and understanding of what dance is?

If no individual performance of *Gala* or *Huddle* instantiates the conditions for long-term sharing amongst participants, might these works, even

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

if they do not offer immediate results, suggest models for how to encourage and build the sharing of practices over a much longer period of time and in other institutional contexts? And do these models allow for the equitable sharing of dancing or do they activate and sustain power imbalances that implicate dancers in unequal relations of status or expertise?

Bel's structure for *Gala* is reminiscent of the institutional regulations practiced frequently by U.S. universities regarding admission of new students. Not precisely quota systems, these institutions recognize the value in bringing together students from diverse backgrounds, and consequently, they actively seek out students from a wide range of geographic, economic, and ethnic backgrounds. However, the practice of putting on the show, which in the university context translates as attending four years of school, does not necessarily result in the building of diverse connections. Studies have shown that students, while expanding their understanding of diverse groups, often remain tribal in their close personal affiliations. (Pike, Kuh, and Gonyea, 2007) If four years of college fails to augment the diversity of one's shared sociality, how would an eight-day rehearsal process accomplish it?

Does *Huddle* offer a more viable strategy for constructing sharing amongst a variety of people? Its score implicitly entails people coming together and committing daily and weekly time over many months and sometimes years to reorient and recalibrate their bodies in order to achieve neutrality and become more sensorily aware. Then they are coached in the specific skills necessary to construct and perform a system of support. And this system must be flexible, adaptable, and transportable. Sounds promising. However, we must consider more carefully exactly who is drawn into this practice and how diverse they really are. The assumption underlying *Huddle* of a body that is detached, asexual, and without a history, a body that shares in common with all other bodies the universality of its anatomy, does not promote a diversity of backgrounds and histories. Instead, it coerces bodies into sameness. Its performance can only be shared among like-minded bodies.

If neither *Gala* nor *Huddle* offers a model for long-term sharing of dancing that embraces a diversity of participants, do they perhaps give something more sustained to their viewers? At this point in his career, most prospective audience members of Bel's work would know to expect something unexpected when the lights go down and the performance begins. Still, some might

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

be surprised by the contents of the "gala," a term referring to the final celebratory concert of the retiring star of a ballet company. Is it possible that they would take the set of provocations *Gala* offers to the next performance and the next, thereby creating a continual questioning of what art and dance can be? Similarly, could *Huddle* prompt passersby, in the gallery or the street, to reconsider their assumptions about the kinds of behavior that are permissible or acceptable, and could that lead to a more long-term reconsideration of what public space can hold? If Bel or Forti had any desired outcomes for these pieces, perhaps changes of this kind in the audience's perception of dance would be among them.

Gala and *Huddle* represent only two of many, many ways that dancing can be shared, yet taken together, they illustrate key facets of the act of sharing dancing, and some of the structures and limits that such sharing involves. Nothing in dance is universally shareable, and any sharing that takes place occurs within specific conditions that influence its shareability. Both *Gala* and *Huddle* aspire to share dance among diverse groups of dancers and diverse audiences. Comparing their approaches makes evident just how much hard work is required to realize that goal.

References

Attala, Sheila (2019): *Bel's Los Angeles assistant*, Interview conducted by Miya Shaffer, February 2019.

D'Amato, Alison (2021): Movement as Matter: A Practice-Based Inquiry into the Substance of Dancing, in: *Dance Research Journal*, Vol. 53 No. 3, pp. 69-86.

Dixon Gottschild, Brenda (1996): *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Westport CT: Greenwood Press.

Forti, Simone (1974): Handbook in Motion, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

George, Doran (2020): *The Natural Body in Somatics Dance Training*, ed. by Susan Leigh Foster, New York: Oxford University Press.

Kind, Lily (2016): *Please Fuck Off Jérôme Bel or A 50 Year Old French White Man Makes An All Bodies Matter Dance and I Hate It*, [online] https://www.culturebot.org/2016/10/26305/please-fuck-off-Jérôme-bel-or-a-50-year-old-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

french-white-man-makes-an-all-bodies-matter-dance-and-i-hate-it/ [February, 2022]

Pike, Gary R./Kuh, George D./Gonyea, Robert M. (2007): Evaluating the Rationale for Affirmative Action in College Admissions: Direct and Indirect Relationships between Campus Diversity and Gains in Understanding Diverse Groups, in: *Journal of College Student Development*, Vol. 48 No. 2, pp. 1-17.

Stanger, Arabella (2021): *Dancing on Violent Ground*, Evanston: Northwestern University Press.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Weitergabe von Gesten
Ein Essay über das Teilen von Text, Fotografie und Bewegung

Jutta Krauß

Abbildung 1: Die Weitergabe von Gesten, *Performerin: Julia Galas, Fotografie: © Lutz Capeller*

»Findet die Stellen in einem Buch, mit denen ihr etwas anfangen könnt.«
(Deleuze/Guattari 1977: 40)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Remembering

Gesten weitergeben und teilen ist ein zentrales Moment in Trisha Browns *Roof Piece* (1971). Diese Performance ereignete sich über mehrere Häuserblöcke hinweg in New York City. Ein Dutzend Tänzer:innen leiteten, auf unterschiedlichen Dächern positioniert, improvisierte Gesten von einer Performer:in zur anderen.[1] Den Umgang mit Gesten und Bewegungen beschreibt Brown wie folgt: »Ich spiele mit Bewegungen, etwa indem eine Geste zu einem späteren Zeitpunkt und vielleicht verschoben einen Reim oder Widerhall in einem anderen Teil des Körpers findet.« (Brown 2019: 45) Zwei Blickrichtungen werden mit der Performance *Roof Piece* und der Aussage Browns eröffnet: Der Körper und der urbane Raum werden zum Ort der Geste. An Brown wird hier erinnert, um eine Nähe zwischen Gesten, Bewegungen und Orten zu etablieren und um auf die Weitergabe und den Widerhall von Gesten sowie auf die Verschiebung und Unterbrechung von Gesten zu verweisen. Dabei erfolgt die Einbettung und das Reflektieren dieser Erinnerung einer »kaleidoskopische[n] Logik« (Ziemer 2008: 189), in dem Sinne, dass die erinnerten Bilder und Bewegungen, welche die Performance *Roof Piece* (Brown 1971) hervorruft, zufällig, unsortiert, nacheinander und nebeneinander entstehen.[2]

Die Erinnerung an *Roof Piece* ist beim performativen Projekt und der Lecture Performance *Die Weitergabe von Gesten* (2021) für eine Auseinandersetzung mit Zeitverzögerungen und für die Adressierung von Körperbewegungen als Gesten inspirierend. Denn das performative Projekt wie auch das Essay beschäftigen sich mit einem Nacheinander, Nebeneinander und Miteinander von Text, Fotografie und Bewegung. Die Einblicke in diesem Essay zeigen, wie ein Gefüge zwischen philosophischen Anleihen und Bewegungen von Performerin, Fotograf und Tanzwissenschaftlerin erzeugt wird.

1 Die Schilderung dieses Ereignisses basiert auf Lydia Yee (2011: 19).

2 Gesa Ziemer bestimmt eine »kaleidoskopische Logik« als eine »Praxis der Ästhetik«, »welche die Materialität einzelner Darstellungsmöglichkeiten und ihre Anordnung als ein Nebeneinander erprobt« (2008: 189).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein Balkon als Plattform

In der Luft schwebend, von einem Geländer eingefasst, teilten die Performerin Julia Galas, der Fotograf Lutz Capeller und die Tanzwissenschaftlerin Jutta Krauß im Frühling 2021 Fragmente und Fetzen von Judith Butlers Gedankengang *Wenn die Geste zum Ereignis wird* (2019) mit dem Ziel, in einem Zusammenspiel von Text, Fotografie und Choreografie eine künstlerische Collage aus Denk- und Bewegungsräumen entstehen zu lassen. Somit nehmen das performative Projekt und die Lecture Performance *Die Weitergabe von Gesten* ihren Ausgang in einem Affiziert-Sein von philosophischen Anleihen. Gefragt wurde: Welchen Widerhall erzeugen Butlers Aussagen im performativen Projekt und in der Lecture Performance? Was geschieht, wenn beim Durchqueren von Orten Zitate und Bewegungen aufgenommen, gehalten und weitergegeben werden? Dieses Essay wird als Möglichkeit betrachtet, sowohl die im Projekt und in der Lecture Performance erzeugten Berührungspunkte als auch die im Betrachten des Projekts beobachteten Beziehungsgeflechte zwischen Text, Fotografie und Bewegung darzustellen. Die Beschäftigung in diesem Beitrag erfolgt gleichzeitig auf den beiden Ebenen der Betrachtung und der Erzeugung von Beziehungen. Dabei soll im weiteren Verlauf des Essays markiert werden, was philosophische Anleihen sind und was mit und durch Fotografie, Choreografie und Textcollage befragt und erzeugt wurde.

Das performative Projekt als Rhizom

Mit dem performativen Projekt und der Lecture Performance *Die Weitergabe von Gesten* wurde das Ziel verfolgt, einen Bewegungs-, Denk- und Echoraum zu erzeugen, welcher von einer Distanz bestimmenden Situation beeinflusst war. Das performative Projekt fand während der Corona-Krise im Frühjahr 2021 im urbanen Raum statt, ohne zuvor öffentlich angekündigt zu werden. Außerdem folgte im Spätsommer 2021 eine Lecture Performance unter dem gleichen Titel bei der gtf-Tagung *Tanzen/Teilen. Sharing/Dancing* an der Pädagogischen Hochschule Freiburg.

In dem Projekt werden Text, Fotografie und Bewegung von den Akteur:innen miteinander verbunden, um deren Widerhall untereinander zu befragen. Während das performative Projekt im urbanen Raum stattfand, improvisier-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

te die Performerin über mehrere Plätze hinweg Bewegungen und gab diese dem Blick des Fotografen frei. Die Tanzwissenschaftlerin leitete philosophische Zitate an beide weiter. Fragmente von Butlers Aussagen wurden zitiert und Fragen, welche sich aus dem Gedankengang Butlers ergaben, wurden gestellt. Gemeinsam teilten wir Orte, Bewegungen und Gedankengänge mit dem Ziel, die Weitergabe zu befragen. Der Umgang mit Materialien und die Prozesse von Materialisierung waren beim Umhergehen von zentraler Bedeutung. Dabei wird von einem Verständnis von Material ausgegangen, in welchem gedankliche Inhalte, fotografisches Vorgehen und bewegte Körper betont werden. Somit wurde der rein philosophische Ansatz Butlers für ein dezidiert material- und körperpraktisches Projekt herangezogen.

Das Bestreben, Beziehungsgeflechte zwischen vielfachen Denk- und Bewegungsräumen herzustellen, fordert uns dazu auf, das Denkmodell »Rhizom« (Deleuze/Guattari 1977) heranzuziehen. Wissend, dass damit Verflechtungs- und Entflechtungsgedanken ihrem historischen Kontext entrissen und philosophische Argumentationsketten durchbrochen werden.[3] Das Denken im Sinne eines Rhizoms ermöglicht im Nachhinein und während des Projekts und der Lecture Performance, »einen beliebigen Punkt mit einem anderen« (Deleuze/Guattari 1977: 34) zu verbinden, so dass vielfältige Dimensionen eröffnet werden (1977: 34). Diese zeigen sich in einem Ausdehnen von Körperbewegungen, welche im alltäglichen Umhergehen in urbanen Räumen selten zu sehen sind, im Abmessen von fotografischen Blickwinkeln, welche versuchen, in mehreren Perspektiven zu schauen und in der Ausweitung von philosophischen Gedanken, welche in praktische Vollzüge des Sprechens münden. Die Denkpraxis Rhizom wird dabei als Verfahren genutzt, um ein Beziehungsgefüge zwischen Text, Fotografie und Bewegung zu erzeugen. Rhizomatisch bedeutet dann die Vernetzung differenter Materialien und Materialisierungsprozesse durch uns Akteur:innen. Während des performativen Projekts zeigt sich dies häu-

3 Gilles Deleuze und Félix Guattari stellen in ihrem Buch *Rhizom* (1977) in den 1970er Jahren ein Denkmodell vor, in dem Verkettungen und Anschlüsse von Inhalten von zentraler Bedeutung sind. Sie unterscheiden zwischen den beiden Betrachtungsweisen Wurzel und Rhizom, um statt Reduktion Vielheiten denken zu können (Deleuze/Guattari 1977: 6-11). Ein rhizomatisches Denken geschieht, »wenn eine Vielheit konstituiert wird« (Deleuze/Guattari 1977: 11). Mit ihrem Denkmodell Rhizom erproben sie »andere Operationen« (Deleuze/Guattari 1977: 24) des Denkens, um »durch alle Dualismen hindurchzugehen« (Deleuze/Guattari 1977: 34) und diese kritisch zu befragen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fig in einem gleichzeitigen Aufnehmen von Bewegungen und Aussprechen von philosophischen Aussagen sowie in der Zeitverzögerung von Bewegung, dem fotografischen Blick und den sprachlichen Betrachtungen. Während der Lecture Performance werden Zettel mit Butlers Aussagen an das Publikum weitergegeben, auf der Bühne fragen wir – Galas und Krauß – danach, was sich ereignet, wenn Performances zwischen Sprache und Bewegung oszillierend betrachtet werden. Auch durchkreuzen sich während der Lecture Performance Zugänge zum Zusammenspiel von Denk- und Körperbewegungen, indem sowohl Performerin als auch Tanzwissenschaftlerin in Bewegung über Bewegungen sprechen. Dabei entstehen Situationen, in denen beide auf dem Rücken liegend philosophische Betrachtungen lesen und solche, in denen die Performerin im Sinne eines zeitverzögerten Widerhalls auf die Fotografien reagiert, welche im urbanen Raum während des performativen Projekts entstanden sind. Die sich in diesem Tun eröffnenden Dimensionen zielen auf Suchbewegungen und auf Prozesse des Teilens. Im Verknüpfen philosophischer Gedankengänge und künstlerischer Bewegungsräume zeigt sich das rhizomatische Prinzip der Kartografie. Dabei wird mit dem Material Text, Fotografie und Bewegung und den hervorgerufenen Materialisierungsprozessen sowohl beim performativen Projekt als auch bei der Lecture Performance experimentiert, indem durch die Nähe zu den konkret aufgesuchten Orten – dem Ufer eines naheliegenden Flusses, einem Treppenhaus, einem Garagenvorplatz, einer Bühne – Denk-Bewegungen folgen. Das Umhergehen gleicht dabei einem Kartografieren im Sinne einer Überlagerung und eines In-Beziehung-Setzens.[4] Das Prinzip der Kartografie verweist bei Deleuze und Guattari (1977: 21) darauf, dass nicht etwas reproduziert, sondern etwas neu konstruiert wird. Das Kartografieren wird somit als ein Verbinden von Ort, Text, Fotografie und Bewegung betrachtet, um »Intensitäten strömen« (Deleuze/Guattari 1977: 7) zu lassen und um auszuprobieren, mit welchen Textstellen von Butlers

4 Mariama Diagne nutzt im Anschluss an Elisabeth Bronfen das Verfahren des Kartografierens, »*crossmapping*« (Diagne 2019: 14, Herv.i.O.), im tanzwissenschaftlichen Kontext, um Denkfiguren aufeinander zu lagern und ein In-Beziehung-Setzen von unterschiedlichen Kontexten zu ermöglichen (2019: 14). Dabei steht das Verfahren und nicht das Ergebnis im Vordergrund. Übertragen auf das performative Projekt bedeutet dies: Den Denkfiguren entsprechen in diesem Beitrag die Praktiken des Bewegens, Fotografierens, Zitierens, Rezipierens und Schreibens, welche sich überlagern und aufeinander beziehen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn die Geste zum Ereignis wird (2019) experimentiert werden kann.[5] In dem performativen Projekt wird die Frage aufgeworfen: Wie werden Gesten an unterschiedliche Orte getragen und weitergegeben? Somit richtet sich die Aufmerksamkeit sowohl auf die Verwobenheit von Texten, Orten, Praktiken, Darstellungs- und Reflexionsebenen als auch auf das Tragen, das Weitertragen, das Übernehmen, den Widerhall und das erzeugte Echo einer Geste.[6]

Die Geste als Ereignis

Dieses Essay versammelt collagenhaft die philosophischen Anleihen, mit denen im performativen Projekt und in der Lecture Performance gearbeitet wurde. Indem Butlers Buch *Wenn die Geste zum Ereignis wird* (2019) mit dem performativen Projekt und der Lecture Performance *Die Weitergabe von Gesten* verbunden wird, wird es »Teil eines Rhizoms« (Deleuze/Guattari 1977: 40) und gleichzeitig Teil einer unterbrochenen Zitationskette. Denn Aussagen werden herausgeschnitten und aus ihrem Kontext gelöst. Dabei bedingt die Verbindung mit dem Projekt die Gebrauchsweise des Buches als Werkzeug. Gefragt wird im Projekt nach einer praktischen künstlerischen Umsetzung. Dazu werden Aussagen herausgefiltert und wieder zusammengebaut, um die Weitergabe von Gesten im urbanen Raum und auf der Bühne zu beforschen. Butlers Gedankengang *Wenn die Geste zum Ereignis wird* (2019) erlaubt, den Bruch mit Kontexten aufzuzeigen, um das Vermögen der Geste als Zitat, im Sinne von Zitationskette und Weitergabe, sowie der Geste als Ereignis, im Sinne von Unterbrechung und Bruch, auszuloten. Was passiert, wenn soziale Stützen und Beziehungen der Performancekunst abbrechen?[7] Was passiert, wenn sich Performances an Orten ohne ein Gegenüber ereignen? Der Zusammenhang zwischen dem performativen Projekt, der Lecture Per-

5 Dieses Vorgehen ist als künstlerische Reaktion auf die Aussage von Deleuze und Guattari: »In einem Buch gibt's nichts zu verstehen, aber viel, dessen man sich bedienen kann« (Deleuze/Guattari 1977: 40) lesbar.

6 Christoph Wulf und Erika Fischer-Lichte sprechen von einem »*Resonanzprozess*« (Wulf/Fischer-Lichte 2010: 11, Herv.i.O.), wenn die Geste »in ihren Adressaten eine Resonanz bzw. ein ›Echo‹ erzeugt« (2010: 11).

7 Diese Frage wird entlang von Butlers Verweis auf Shannon Jackson formuliert (Butler 2019: 42).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

formance und Butlers theoretischem Gerüst basiert auf der Idee, Bewegungen, welche als Gesten verstanden werden, an unterschiedlichen Orten zu erzeugen, zu teilen und weiterzugeben.

Im Folgenden wird skizzenhaft Butlers Argumentationslinie in Form einer Zitatcollage dargelegt. Butlers Gedankengang wird dabei als Freiraum für Denk- und Körperbewegungen betrachtet, der sich im Format einer Text-Montage widerspiegelt. Die Darlegung von Butlers Argumentationskette zielt somit nicht auf einen akribischen Nachvollzug ihres Gedankengangs, sondern vielmehr auf ein Herausfiltern einzelner Aussagen, auch wenn damit Verkürzungen einhergehen, Linien des Denkens sowie einverleibte Ordnungen unterbrochen werden und eine Art »verdichtete Unruhe« entsteht. Butler reflektiert die Geste »im Spannungsfeld von Philosophie und Performance/Performanz (*performance*)« (2019: 13, Herv.i.O.), um das Verhältnis zwischen Sprechakt und Verkörperung begrifflich zu erfassen und »die Rolle der ›Geste‹ […] zwischen Sprache und körperlicher Performanz oszillier[end]« (2019: 17) in Betracht zu ziehen. Im Anschluss an Austin problematisiert Butler das Sprechhandeln im Kontext von sozialen Konventionen, die dem Sprechhandeln Wirksamkeit verleihen (2019: 19) und befragt mit Jacques Derrida die Iterabilität von Konventionen (2019: 23) und die Hörbarkeit von Zitationsketten (2019: 26). Den Begriff des Zitats deutet sie in Anlehnung an Walter Benjamins Überlegungen, der die Geste mit dem Zitat verbunden betrachtet, um aufzuzeigen, dass ein Text unterbrochen wird, wenn er zitiert wird (Butler 2019: 51). Indem die Geste ein etwas Unterbrechendes markiert, wird sie »zu einer Art abgeschnittenen Handlung« (Butler 2019: 52), zu einer »Art blockierte[n] Handlung« (Butler 2019: 53), »als etwas, das nicht ganz Handlung werden konnte; etwas, das weniger ist als ein vollständig ausgeführter Akt« (2019: 53). In Anlehnung an Benjamin, welcher beim Sehen einer Handlung zwischen Ergriffenheit und Kritik unterscheidet (Butler 2019: 60), folgert Butler, dass wenn »[a]nstatt eines sinnlichen und spektakelhaften Vertieftseins […] die kritische Aufmerksamkeit auf die unvollständige oder fragmentarische Form der Handlung, die ihrer überkommenen Stützen beraubt ist« (Butler 2019: 62), fokussiert wird, »*die Geste zum Ereignis geworden ist*« (Butler 2019: 62, Herv.i.O.). Welches Verständnis wird von Butlers Gedankengang für das Projekt abgeleitet? Butlers Ansatz inspiriert dazu, die Geste als unterbrochenes Zitat, als blockierte und abgeschnittene Handlung und als eine ihrer Stützen be-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

raubte Handlung zu lesen.[8] Welchen Widerhall erzeugen Butlers Aussagen im performativen Projekt und bei der Lecture Performance? Was geschieht, wenn beim Durchqueren von Orten Zitate aufgenommen, gehalten und weitergegeben werden?

Vom Durchqueren von Orten

Während des performativen Projekts *Die Weitergabe von Gesten* werden Bewegungen an unterschiedlichen Orten begonnen und abgebrochen, um an anderen Orten wieder aufgenommen zu werden. Die Akteur:innen gehen durch ein Haus, an Häusern vorbei, am Fluss entlang, über Brücken, in Höfe und zu Garagen. Dort ereignen sich Bewegungen. Es handelt sich um Bewegungen, die unvorhersehbar sind, da sie sich stets am Ort ungeplant ergeben. Unerwartet und in Abgrenzung zu alltäglichen Fortbewegungsarten im öffentlichen Raum wendet sich die Performerin Zonen wie beinahe unbegehbaren Flussufern, Brückengeländern, Treppenhausgeländern und Hinterhöfen zu. Die Orte inspirieren die Performerin, sich eigenwillig zu bewegen. Zwischen der Performerin und den Orten entstehen Bewegungen des Verweilens am nahezu unzugänglichen Flussufer, des Passierens eines Treppenhauses und des Springens vor Garagen. Sichtbar werden Bewegungsflüsse und deren Unterbrechungen. Am Flussufer setzt sie sich nieder, verweilt, wartet, lässt den fotografischen Blick auf sich ruhen, die gesprochenen Worte vorbeiziehen. Das Treppenhaus passiert sie auf eine ungewöhnliche Art und Weise – sie rollt und wendet sich mit der Körpermitte auf dem Geländer – und widersetzt sich damit einer gängigen Bewegungsart. Das Geländer wird zum Gerüst von Bewegungen. Der weite Garagenvorplatz und die verschlossenen Garagen fordern sie im performativen Projekt zum Laufen und Springen auf. Sie experimentiert mit den Orten, indem sie mit auffallenden Bewegungen – sie geht weder über Brücken noch die Stufen des Treppenhauses hinunter, sondern nutzt die Geländer, um zu verweilen oder voranzukommen – auf sie reagiert. Gleichzeitig begegnet der Fotograf den Bewegungen, indem er unterschiedliche Blick-

8 Inwiefern jede einfach unterbrochene Handlung oder Performance zu einer unterbrochenen Zitationskette werden kann, müsste im tanzwissenschaftlichen Kontext näher diskutiert werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

winkel einnimmt. Wir Akteur:innen beginnen und beenden immer wieder unsere Bewegungen zwischen den Orten, unsere Bewegungen des Körpers, die Bewegungen des Fotografierens und die Bewegungen des Sinnierens. Das Verhalten oszilliert zwischen einem Vertieftsein und einer Verlassenheit, dadurch dass Handlungen beginnen und abgebrochen werden sowie unsere Beziehung zueinander uns stützt und wir gleichzeitig jeglicher, sozialer Stützen beraubt sind.

Die Geste als unterbrochene Bewegung

Im performativen Projekt *Die Weitergabe von Gesten* werden Handlungen immer wieder abgeschnitten und blockiert, weil wir Orte immer wieder verlassen und weil wir an nahezu leeren Orten unterwegs sind. Was passiert mit Gesten, die kein unmittelbares Gegenüber mehr haben? Dann sind die Gesten »befremdliche Momente der Zitation, diese unvollständigen Performanzen« (Butler 2019: 81). Was passiert, wenn die Weitergabe der Gesten unterbrochen wird? Butler bestimmt eine Performance folgendermaßen:

> Es geht jeweils um Handlungen, die Menschen, Objekte und Institutionen einschließen, selbst wenn sie ohne Bühne und nur in kurzen, punktuellen und verschwindenden Momenten stattfinden. Eine Performance ereignet sich immer schon für und mit jemandem oder etwas und setzt einen Grund oder Hintergrund, eine gewisse soziale Welt, voraus um überhaupt eine ›Performance‹ sein zu können – selbst wenn es sich dabei nur um eine flüchtige Menge von Passant*innen handelt. (Butler 2019: 44 -45)

Für das performative Projekt *Die Weitergabe von Gesten* bedeutet dies in einer parallelen Lesart: Handelnd werden Texte, Fotografien, Bewegungen und Orte eingeschlossen, indem sie miteinander verbunden werden. Gesten als Bewegungsereignisse finden in punktuellen Momenten an Orten ohne Bühne statt. Passant:innen können zuschauen und verweilen, Gesten aufnehmen und weiterreichen. Es gibt nur wenige zufällig Zuschauende. Die Gesten ereignen sich, bleiben offen, sind Teil einer unterbrochenen Zitationskette, vielleicht erzeugen sie befremdliche Momente an den urbanen Orten. Es sind Gesten, die weitergleitet werden und deren Widerhall nicht ergründet werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 2: Die Weitergabe von Gesten, *Performerin: Julia Galas, Fotografie: © Lutz Capeller*

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 3: Die Weitergabe von Gesten, *Performerin: Julia Galas, Fotografie: © Lutz Capeller*

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wir verstehen dabei die Gesten sowohl als Bewegungsereignisse, die philosophische Anleihen in sich tragen, als auch »als Einheiten, in denen Bewegung auf sich selbst weist« (Brandstetter 2010: 254), ungewiss, ob jemand diese Gesten sehen oder aufnehmen wird.[9]

Fotografien als Fragmente einer Geste

Die gezeigten Fotografien wurden nicht nachbearbeitet. Sämtliche Adaptionen an die Aufnahmebedingungen wurden an Ort und Stelle vorgenommen. Auch wurde über die frei gewählte Aufnahmeposition und die relationale Aufführungsposition direkt auf das Bewegungsereignis reagiert. Im performativen Projekt *Die Weitergabe von Gesten* sind ca. 400 Fotografien entstanden. Im Sinne eines Flip Books könnten diese Einzelbilder, nacheinander abgelagert, den Betrachter:innen eine fortlaufende Bewegung suggerieren. Diese Betrachtungsweise schlägt sich in diesem Beitrag im abgebildeten Kompositionsprinzip nieder: Jeweils drei Fotografien folgen so aufeinander, dass ein Spannungsverhältnis zwischen Bild und Bewegung erzeugt wird. Reiht man noch mehr Fotografien aneinander, so wird die Unterscheidung zwischen Bild und Bewegung ausgelöscht. Als einzelne Bilder können sie »als Fragmente einer Geste oder Einzelbilder eines verlorenen Films« (Agamben 2001: 58) bestimmt werden. Die »Fotografie als Fragment einer Geste« zeigt, indem sie gleichzeitig auf sich selbst und auf das Ganze zeigt. Das bedeutet im performativen Projekt, dass sowohl Bewegungen fotografisch unterbrochen als auch aufgenommen sowie getragen werden und Bewegungen ebenso wieder zusammengesetzt und anders zusammengefügt werden. Somit gilt es nicht, Fotografien als Übersetzungen zu charakterisieren, sondern »Fotografien als Fragmente einer Geste« zu markieren.[10] Im Sinne des

9 Brandstetter weist im Anschluss an Gottfried Boehm auf die beiden Seiten der Geste hin: Zum einen auf das »›etwas zeigen‹«, »die ›deiktische‹ Seite der Geste, ihre Gerichtetheit« und zum anderen auf die »Geste: als ein ›Sich Zeigen‹« ((Brandstetter 2010: 256). Diese doppelte Betrachtungsweise nutzt sie nicht nur, um auf den Zeichencharakter, die Entzifferung und die Unlesbarkeit hinzuweisen, sondern auch um die Materialität des Körpers zu fokussieren und das Sich Zeigen im Tanz zu befragen (Brandstetter 2010: 256-258).

10 Dabei geht es nicht um ein Verständnis von »*Mit* Bildern reflektieren« (Ziemer 2008: 173, Herv.i.O.) oder darum, dass die Fotografie »nur als ein Verarbeitetes erscheint« (Viglialoro 2021: 35).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kartografierens betont dann die »Fotografie als Fragment einer Geste« weder das Abbild noch die Reproduzierbarkeit einer Bewegung, sondern eine vielschichtige Teilhabe an der Bewegung durch einen anderen Blick.

Verbindungslinien und Fluchtlinien

> Wie überall, so gibt es auch in einem Buch Linien der Artikulation oder Segmentierung, Schichten und Territorialitäten; aber auch Fluchtlinien, Bewegungen der Deterritorialisierung und Entschichtung. (Deleuze/Guattari 1977: 6)

In dem performativen Projekt und bei der Lecture Performance *Die Weitergabe von Gesten* gibt es Verbindungslinien und Fluchtlinien. Butlers Text wird in »Verbindung mit anderen Verkettungen« (Deleuze/Guattari 1977: 7) gebracht, nämlich mit den Bewegungen im urbanen Raum, mit der »Geste als Bewegungsereignis« und mit den »Fotografien als Fragmente einer Geste«. Die gezogenen Verbindungs- und Fluchtlinien lassen Artikulationen und Segmentierungen – im Sinne von Beziehungsgeflechten und Collagen – hervortreten: Betont wurde die »Geste als Bewegungsereignis« und die »Fotografie als Fragment einer Geste«. Zerstückelt wurde Butlers Text, abgebrochen wurden die Bewegungen der Performerin und fragmentiert die Bewegungen in den Fotografien. Im hier erschriebenen Text werden sie nebeneinander und aufeinander beziehend geschichtet, so dass Überlagerungen und Verbindungen einem Kartografieren gleichen. Die Produktivität eines Kartografierens liegt für uns dabei in der »Konnexion der Felder« (Deleuze/Guattari 1977: 21), mit der Idee, einen philosophischen Text mit Bewegungen und Fotografien collagenhaft zu verbinden. Das Kartografieren hat dabei immer etwas mit einer Performance zu tun, in dem Sinne wie im Umhergehen das Umgehen mit Text, Fotografie und Bewegung geschieht.[11] Die Chance dieser Collage und das Potenzial des Projekts liegen für uns Akteur:innen im Spannungsfeld von Widerhall und Weitergabe: *Die Weitergabe von Gesten* ist somit als eine rhizomatische Denkweise im Vollzug lesbar, die philosophische Anleihen in sich trägt.

11 »Eine Karte hat mit der Performanz zu tun, […]« (Deleuze/Guattari 1977: 22).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 4: Die Weitergabe von Gesten *(Lecture Performance), Julia Galas, Fotografie: © Lutz Capeller*

Dabei erzeugt sowohl das performative Projekt als auch die Lecture Performance eine Art »rhizomatische Ästhetik«, in der die Geste »etwas übernimmt und trägt« (Agamben 2001: 59): Indem begrifflich bestimmbare Erkenntnisse übernommen werden und mit beweglichen Ereignissen weitergetragen werden. Indem zerstückelte Zitate einen Widerklang in begangenen Räumen erzeugen. Indem die Geste als Ereignis auf sich selbst verweist. Indem trotz des Abhandenkommens sozialer Stützen, – aufgrund

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nahezu leerer Straßen während des performativen Projekts, – versucht wird, weiterhin Gesten in den Raum zu tragen, unwissend, ob diese einen Widerhall erzeugen werden. Indem das Vorhandensein sozialer Stützen während der Lecture Performance ein Weitergeben von philosophischen Zitaten, ein Weitertragen von Gesten als Bewegungsereignisse und einen Widerhall von Fotografien als Fragmente einer Geste ermöglichen. Das performative Projekt *Die Weitergabe von Gesten* wird dabei zur Erprobung rhizomatischer Kunstverfahren und Kunsterfahrung.

Literatur

Agamben, Giorgio (2001): *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg, Berlin: diaphanes.

Brandstetter, Gabriele (2010): Gesten und Gags – Im modernen und zeitgenössischen Tanz, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Gesten Inszenierung Aufführung Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 254-265.

Butler, Judith (2019): *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien: Verlag Turia und Kant.

Brown, Trisha (2019): Trisha Brown, in: Gabriele Brandstetter/Franz Anton Cramer/Johannes Odenthal/Madeline Ritter (Hg.), *Das Jahrhundert des Tanzes. The Century of Dance*, Berlin: Alexander Verlag, S. 45-47.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): *Rhizom*, Berlin: Merve Verlag.

Diagne, Mariama (2019): *Schweres Schweben. Qualitäten der gravitas in Pina Bauschs Orpheus und Eurydike*, Bielefeld: transcript.

Viglialoro, Luca (2021): *Die Geste der Kunst. Paradigmen einer Ästhetik*, Bielefeld: transcript.

Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika (2010): Einleitung, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Gesten Inszenierung Aufführung Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9-17.

Yee, Lydia (2011): When the Sky Was the Limit, in: Barbican Art Gallery (Hg.), *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark. Pioneers of the Downtown Scene New York 1970s*, München, London, New York: Prestel, S. 13-25.

Ziemer, Gesa (2008): *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Zürich, Berlin: Diaphanes.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Processing Participation/ Partizipation bearbeiten

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wer Z sagt, muss auch T sagen
Zugänge schaffen und Teilhabe praktizieren

Angela Alves

In diesem Text geht es um Teilhabe als transformative Praxis auf dem Weg zu gleichberechtigteren und nachhaltigeren Arbeitskulturen in Räumen von Tanz und Theater. Mein Name ist Angela Alves. Ich bin Tanzschaffende. Diesen Text schreibe ich aus der Perspektive einer in Deutschland lebenden weißen behinderten Frau mit (sogenanntem) Unterschichtshintergrund. Mein Blick auf Teilhabe ist geprägt von einer und meiner prekären, kranken, behinderten und weiblichen Lebensrealität. Mir fällt in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder auf, dass »Teilhabe« oft als Synonym für »Zugang« verwendet wird. Aus der Perspektive marginalisierter Gruppen ist diese Gleichsetzung zweier unterschiedlicher Begriffe nicht selten ein alarmierendes Zeichen für *abled washing* – der Versuch, besonders inklusiv und divers zu wirken, ohne es zu sein. Es ist deshalb enorm wichtig zu verstehen, dass und warum Teilhabe und Zugang vor dem Horizont von Gleichberechtigung zwei vollkommen unterschiedliche Bewegungen sind.

Zugänge, die wir nicht brauchen – Barrierefreiheit versus Zugänglichkeit

Zugänglichkeit ist meist mit einer einzigen Bewegung oder administrativen Handlung erledigt. Eine Tür öffnen, eine Einladung aussprechen, eine Rampe kaufen. Zugänge schaffen, bedeutet, dass eine Person einen Raum betreten kann oder darf oder soll, von dem sie zuvor ausgeschlossen wurde. Teilhabe ist das, was chronologisch NACH dem Zugang passiert und kümmert sich darum, was IN dem Raum passiert, nachdem alle drin sind,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die rein können, dürfen, sollen. Während Zugang sich auf eine einzige Bewegung runterbrechen lässt, ist Teilhabe eine komplexe, kollektive und unabgeschlossene Choreografie. Konzepte von Zugang/Zugänglichkeit/Integration basieren auf dem Akt des Einbeziehens. Die Vorstellung, dass durch das Einbeziehen gleichfalls Teilhabe/Barrierefreiheit/Inklusion realisiert werden, ist jedoch schlichtweg falsch.

Um Teilhabe als Gerechtigkeitspraxis zu verstehen, die weit über Barrierefreiheit, Inklusion und Diversität hinaus geht, ist es notwendig, sie von dem Begriff der Zugänglichkeit abzugrenzen.

Wenn eine von der Norm abweichende Minderheit in einen normativ strukturierten Mehrheits-Raum einbezogen wird, entstehen Kollisionen. Für eine gleichberechtigte Teilhabe aller müssen Anpassungen vorgenommen werden. Wer aber übernimmt die Verantwortung für solche Anpassungen?

Wenn an das Bereitstellen von Zugängen die Erwartung geknüpft ist, dass diejenigen sich anzupassen haben, die einst ausgeschlossen wurden und nun einbezogen werden, ist das eine Form von Diskriminierung. Die Praxis von Teilhabe verkümmert in dieser Logik zu einer Mitmach-Erlaubnis unter ungleichen Bedingungen.

Das Behindertengleichstellungsgesetz definiert als barrierefrei, wenn etwas ohne besondere Erschwernis und grundsätzlich ohne fremde Hilfe auffindbar, zugänglich und nutzbar ist. (Behindertengleichstellungsgesetz – BGG 2002: § 5)[1]

Von Zugänglichkeit spricht man immer dann, wenn Barrierefreiheit zwar grundsätzlich möglich wäre, aber erst eingefordert werden muss. Wenn z.B. die Rampe erst von jemandem aus dem Keller geholt werden muss, der Aufzug oder die Behindertentoilette aus Versicherungsgründen abgeschlossen sind, die alternativen Sitzmöglichkeiten nur auf Anfrage bereitstehen, oder zuvor abgesprochene Arbeitszeiten und Pausen, Kommunikationswege, Arbeitsmethoden, Arbeitswerte, Arbeitsvolumen etc. nicht eingehalten werden, muss die kranke/behinderte Person ihre Teilhabebedingungen einklagen. Einklagen bedeutet Stress.

1 Gesetz zur Gleichstellung von Menschen mit Behinderung (Behindertengleichstellungsgesetz – BGG), § 5, 2002, [online] https://www.gesetze-im-internet.de/bgg/BJNR146800002.html

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wer einklagt, muss für einen Konflikt gewappnet sein, macht sich unbeliebt, ist kompliziert, ist anstrengend und stört den normativen Ablauf. Einklagen bedeutet STRESS.

Wer einklagt, testet Abhängigkeitsverhältnisse und begibt sich in Gefahr. Es entstehen Machträume, in denen diskriminierte Menschen potenziellem Machtmissbrauch ausgeliefert werden. Das Konzept von Zugänglichkeit ist aber auch deshalb problematisch, weil es ein ableistisches Narrativ von Behinderung reproduziert: Die behinderte Person hat besondere oder spezielle Bedürfnisse, der behinderten Person muss geholfen werden, die behinderte Person ist auf Fürsorge angewiesen, die behinderte Person ist von der Mehrheitsgesellschaft abhängig, die Mehrheitsgesellschaft kümmert sich gönnerhaft um die Leidenden und Schwachen und profitiert von dieser Fürsorge in Form von sozialem Kapital. Die behinderte Person muss dafür dankbar sein. In barrierefreien Räumen würde diese Erzählung wohl nicht funktionieren. Aus Behindertenperspektive ist der Unterschied zwischen Barrierefreiheit und Zugänglichkeit dementsprechend bedeutungsvoll. Durch die Bereitstellung von Zugängen allein, ist also noch nicht allzu viel Teilhabe passiert.

Barrierefreiheit bedeutet für mich, dass niemand mehr einbezogen werden muss, weil niemand mehr ausgeschlossen wird.

Bis dahin werden Zugänge trotzdem benötigt. Vor allem, wenn es um Personalien geht. Wir brauchen kranke/behinderte und Taube Künstler*innen in selbstbestimmten Positionen, wir brauchen ihre Stimmen, ihre Perspektiven, ihre Expertise und ihre Hilfe. Deshalb ist es wichtig, diesen Menschen aktiv Zugänge anzubieten. Damit sie anderen Menschen helfen, sich zu ermächtigen, die wiederum anderen helfen, sich zu ermächtigen …

Zugänge, die wir brauchen – Zumutungen und Strapazierungen

Ende 2018 lud mich Anna Mülter, von 2014-2021 Tanzdramaturgin der Berliner Sophiensaele und künstlerische Leiterin der Berliner Tanztage, ein, für dieses Festival ein Solo zu produzieren. Sie war durch meine Be-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werbung für ein dreiwöchiges Arbeitsstipendium bei *Making a Difference* auf mich aufmerksam geworden. Das ist ein seit 2018 aktives Förderprogramm für behinderte, taube und/oder chronisch kranke Tänzer*innen und Choreograf*innen. Vor der Bewerbung war mein Selbstverständnis als behinderte Künstlerin noch nicht vorhanden. Ich identifizierte mich zu diesem Zeitpunkt also noch nicht als eine behinderte Person. *Making a Difference* hatte mich über die Internetseite eines Vereins für Künstler*innen mit Multiple Sklerose ausfindig gemacht, kontaktiert und während eines langen Gesprächs davon überzeugt, dass ich ein behinderter Mensch und für ein Arbeitsstipendium als Künstlerin mit Behinderung antragsberechtigt bin. Das Stipendium habe ich nicht erhalten, aber Anna Mülters spätere EINLADUNG zu den Tanztagen war mein ZUGANG zum Tanzbetrieb.

> *Zum Zeitpunkt der Bewerbung für* Making a Difference *und Einladung zu den Tanztagen war ich bereits seit 10 Jahren diagnostiziert krank. Bevor ich krank wurde, war ich gesund.*

Zumindest soweit ich informiert bin. Heute weiß ich, dass das nicht ganz stimmt, denn eine Krankheit beginnt in den meisten Fällen nicht erst mit der Diagnose. Man wird nicht eines Morgens wach und hat plötzlich eine chronisch-entzündliche Erkrankung des zentralen Nervensystems. Chronische Krankheiten entwickeln sich über Jahre, manchmal Jahrzehnte. Sie haben einen oder mehrere Auslöser und können durch bestimmte Lebensumstände und/oder Lebensstile begünstigt werden.

Obwohl ich also höchstwahrscheinlich schon vor der Diagnose krank war, hatte ich in diesen kranken, aber diagnosefreien Jahren einen Zugang zum Tanzbetrieb. Ich studierte Tanz an zwei verschiedenen Hochschulen und arbeitete einige Jahre als Tänzerin, bevor ich nach dem Auftreten einiger bestimmter Symptome dann die Diagnose erhielt, dass ich eine chronisch-entzündliche Erkrankung des zentralen Nervensystems habe. Der Name der Krankheit – die Diagnose also – sorgte in meinem Umfeld für viel Aufregung und Sorge. Von den Ärzt*innen wurde mir vermittelt, dass die Krankheit, mit der ich es nun zu tun hatte, unheilbar und ihr Verlauf unvorhersehbar sei. Laut Statistik könne man generell von einer stetig zunehmenden Verschlechterung des Krankheitsbildes ausgehen. Während meine Lebensrealität sich – von einer leichten Sehbehinderung abgesehen – kaum

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verändert hatte, verpasste mir diese Diagnose ein Label, das mit dem Berufsethos einer Tänzerin nicht mehr vereinbar war und mich abrupt aus der Gruppe der Zugangsprivilegierten ausschloss. Wie genau konnte das passieren?

Ausschlussmechanismen finden nicht an der Eingangstür statt. Die Vorstellung, dass da eine oder mehrere Personen mit Gatekeeper-Superkräften Zugangsverbote aussprechen, trifft nicht zu. Zugangsverwehrung aufgrund rein individueller Diskriminierung kommt eher selten vor. Sie funktioniert fast immer in Wechselwirkung mit vorgegebenen strukturellen oder institutionellen Bedingungen. Wenn von struktureller Diskriminierung die Rede ist, dann bedeutet das nicht mehr, als dass die vorhandenen Strukturen nicht barrierefrei sind und von allen Akteur*innen als vorherbestimmt angenommen werden – sowohl von denjenigen, die Zugang gewähren (könnten), als auch von denjenigen, die Zugang erhalten (könnten). Wenn einer kranken oder behinderten Person Zugang verwehrt wird, weil die vorhandenen Strukturen für diese Person als unzumutbar eingestuft werden, ist das eine Form von ableistisch motivierter Diskriminierung. Wenn sich eine Person aufgrund einer Erkrankung oder Behinderung selbst nicht in der Lage fühlt, sich an die gegebenen Strukturen anzupassen und anerkennt, dass ihr aus diesem Grund kein Zugang zusteht, ist das eine internalisierte Form von ableistisch motivierter Diskriminierung.

Ausgeschlossen werden und sich selbst ausschließen waren also meine ersten ableistischen Diskriminierungserfahrungen im Tanz.

Dass Tänzer*innen und Choreograf*innen mit Behinderung sich selbstbestimmt arbeitend im Tanzbetrieb durchsetzen können, ist leider viel zu oft dem individuellen Engagement einzelner Personen zu verdanken. Noch strapaziert ein*e behinderte/kranke, taube Tänzer*in oder Choreograf*in die normativen Strukturen. Diese Person muss aushalten, dass sie/er für den laufenden Betrieb eine Zumutung ist – ein struktureller Störfall.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teilhabe – kein Spezialauftrag

Teilhabe hat mit Zugang also nur insofern zu tun, als dass Letzterer ihr vorausgeht. Zugang ist die Voraussetzung für Teilhabe, aber kein Garant für deren Umsetzung. Ohne Zugang kann Teilhabe nicht stattfinden und deshalb ist es grundlegend wichtig, aktiv Zugänge zu schaffen. Die bloße Zugänglichkeit einer Veranstaltung oder eines Arbeitsraums bedeutet jedoch eben nur, dass eine Person, die zuvor ausgeschlossen wurde, jetzt auch mitmachen darf. – Wenn sie denn kann. Was aber, wenn sie NICHT kann?

Um sich dem Begriff von Teilhabe in Tanz und Theater aus einer intersektionalen Perspektive zu nähern, muss man zunächst **anerkennen**, dass der Kulturbetrieb nicht barrierefrei ist.

> *Marginalisierte Menschen müssen in jeder Alltagssituation, in die sie sich hineinbegeben, mit potenziellem Machtmissbrauch rechnen. Jede Präsenz, jedes Agieren, jeder Zusammenprall innerhalb normativer Räume bedeutet für diese Menschen STRESS.*

In der Psychologie gibt es das Konzept der *adaptiven Präferenz*. Es bedeutet in etwa, dass das, was man für die eigene freie Entscheidung hält, in Wirklichkeit das Ergebnis einer Anpassung an eine repressive Umgebung ist. ANPASSUNG bedeutet STRESS. Wer Teilhabe realisieren möchte, erkennt diesen Stress an und verändert die eigenen Strukturen mithilfe jener Menschen, die gerade noch ausgeschlossen wurden, weil sie aus der Normperspektive nicht »mithalten können«: Wenn man wissen will, wo die Barrieren sind, fragt man am besten diejenigen, die mit ihnen zusammenprallen. Das gemeinsame Ausloten von Barrieren ist natürlich insofern hoch kompliziert, als dass für eine derart ineffiziente Aufgabe keine resilienten Räume zur Verfügung stehen. Es sind vielmehr gereizte und störanfällige Räume, die stets unter Spannung stehen. Es herrscht Mangel. Es mangelt an praktischen, emotionalen und psychischen Ressourcen. Es mangelt an Zeit, Sensibilität und Kommunikationskompetenzen. In diesen Mangel-Räumen müssen Menschen, die ständig am Rande des Burnouts agieren, mit denjenigen Vereinbarungen treffen, die gelernt haben, sich so gut wie möglich an ableistische, klassistische und rassistische Strukturen anzupassen, um nicht unangenehm aufzufallen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eine wesentliche Aufgabe von Teilhabe in Tanz und Theater ist es demnach, adaptive Präferenzen zu entlarven und miteinander zu besprechen, welche strukturellen Anpassungen nötig sind, damit alle im Raum Anwesenden gleichberechtigt und mit Respekt für die jeweiligen Differenzen in ihm agieren können. Das wäre ein intersektional erweiterter Begriff von Teilhabe, der über Barrierefreiheit hinaus geht und sich mit dem Diskurs um *Care* und Nachhaltigkeit zu einer transformativen Gerechtigkeitspraxis verbindet.

Teilhabe braucht keinen Charity-Ponyhof mit Rampen.

Teilhabe, wenn sie ernst gemeint ist, braucht transformationsbewusste Räume, die das Wissen marginalisierter Menschen als transformative Sprengkraft auf dem Weg zu einer inklusiven und nachhaltigen Gesellschaft (an) erkennen. Diese Räume verstehen, dass Teilhabe ein Instrument des Widerstands gegen die immens repressiven Ausbeutungsstrukturen bedeutet, die der Kulturbetrieb trotz drohendem Zusammenbruch nicht müde wird zu reproduzieren.

Im Bereich Tanz und Theater hat die Teilhabe einen Spezialauftrag: Sie muss dafür Sorge tragen, dass marginalisierte Körper einen diskriminierungsfreien Darstellungsraum erhalten, der frei ist von ableistisch, rassistisch, klassistisch oder sexistisch motivierten Blicken. Teilhabe ist sich der tradiert-ableistischen Repräsentation des *otherings* – des als anders, als fremd Markierens – von behinderten Körpern in Tanz und Theater bewusst. Sie stellt sicher, dass jeder missbräuchliche Blick, der darauf zielt, sich durch das *othering* nicht-normativer Körper seiner eigenen Normalität zu vergewissern, untergraben wird.

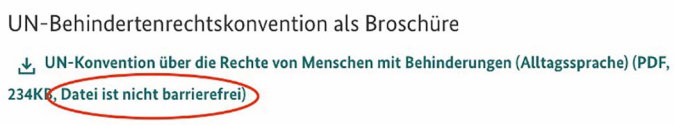
Teilhabe ist eine recht komplizierte Raum-Zeit-Choreografie.

Als kollektive, beständige und unabgeschlossene Praxis, beruht Teilhabe auf dem Konzept der Interdependenz und der transformativen Gerechtigkeit. Teilhabe kommt in der chronologischen Abfolge von transformativer Praxis nach dem Zugang. Teilhabe kann nicht vorbestimmt werden, sie entwickelt sich kollektiv und prozesshaft und braucht transformationsbewusste Strukturen und transformationswillige Akteur*innen. Teilhabe ist immer auch eine machtkritische Praxis. Wer Teilhabe realisieren will,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kann sich vorübergehend schon mal grob an diesen drei Schritten orientieren:

1. Zugänge schaffen für Menschen, die bisher ausgeschlossen wurden.
2. Neugierig sein und Zuhören, Bereitschaft zeigen, sich kritisch hinterfragen zu lassen.
3. Raum für strukturelle Re-Organisation schaffen.
4. Gesetze lesen, die vermeintlich andere betreffen: Etwa das Gesetz zur Gleichstellung von Menschen mit Behinderung (Behindertengleichstellungsgesetz – BGG)[2] oder Artikel 3 des Grundgesetzes[3] oder die UN-Behindertenrechtskonvention[4], aber Achtung:



Bleiben Sie krank,
Ihre Angela Alves

2 https://www.gesetze-im-internet.de/bgg/BJNR146800002.html

3 https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_3.html

4 https://www.behindertenbeauftragter.de/DE/AS/rechtliches/un-brk/un-brk-node.html

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

From: **mariama diagne** diagne@gtf-tanzforschung.de
Subject: Re: Text
Date: 17. May 2022 at 23:39
To: Angela Alves angela.alves@berlin.de

Liebe Angela,
vielen Dank für deine Erläuterungen, dein Antworten auf unsere Fragen in Kommentaren und im Textverlauf.
Deine Stimme hat in meinem Gedankenraum ein Echo gefunden, wenn du zum Beispiel von der Großschreibung von Taub sprichst oder dem Verwenden von Formulierungen wie "Unterschicht" oder im Gegensatz zum großgeschriebenen Taub "behindert" klein schreibst. Solche Feinheiten der Sprache sind mit Entscheidungen einer Rückaneignung verbunden, wie sie auch der Großschreibung von Schwarz für Schwarze Personen zugrunde liegt.
Hier fängt für mich ein Dialog, ein Gespräch mit der Einladung weiterer Stimmen an, auf dessen Fortsetzung ich mich freue.
Ganz liebe Grüße,
Mariama

On 6. May 2022, at 13:13, Angela Alves <angela.alves@berlin.de> wrote:

Liebe Mariama,

vielen Dank für eure Arbeit am Text und eure Anregungen.

Die bereits vorgenommenen Textänderungen finde ich fast fast alle super. (Vielen Dank auch an Jutta.)
Ich hänge dir den Text in clean und mit Anmerkungen/Korrekturen meinerseits wiederum an.

Eure Anregungen habe ich mit großen Augen gelesen. Ich hätte jetzt so gerne ein paar Tage Zeit, denn die bräuchte es für mich, um den Text mit euren tollen Ideen zu denken und weiter zu entwickeln. Eine Überarbeitung des Texts kann ich euch aufgrund von Geldmangel nicht anbieten, aber ich schreibe dir hier gerne ein paar Gedanken dazu.

NO LIMIT
Ja, NO LIMIT spielt in einer inklusiven Utopie und wir haben in Sachen Teilhabe und Access wirklich alles gegeben. NO LIMIT ist als TV-Show angelegt, die Teilhabe aus der Perspektive einer kranken und behinderten Normgesellschaft gestaltet: Audiodeskription, Haptic Access Tour, Gebärdensprachverdolmetschung und Untertitelung in Englischer Sprache sind selbstverständliche Bausteine der Produktion.
Das besondere an NO LIMIT ist der transparente und künstlerische Umgang mit Access. Das führte teilweise zu Übersetzungsschleifen, denn der DGS-Dolmetscher ist nur dann ein gewissenhaftes Medium, wenn er nichts auslässt, was auf der auditiven Ebene wahrnehmbar ist. Umgekehrt beschreibt auch die Audiodeskriptionistin möglichst das gesamte visuelle Geschehen und so kommt es zu Szenen, in denen die Übersetzung der Übersetzung der Übersetzung die Choreografie bestimmt.

Kann echte Teilhabe also wirklich jeden Zusammenprall auffangen? Ich erinnere mich an eine Taube Zuschauerin, die sich nach einer Show in der Schaubühne Leipzig beim Veranstalter beschwerte und ihr Geld zurück verlangte, weil die Show für sie nicht barrierefrei war. Diese Person war Taub, sprach aber die deutsche Gebärdensprache nicht und konnte auch die englischen Untertitel nicht lesen. Koexistenz bedeutet immer auch Kompromissfähigkeit. Ich würde tatsächlich auch die Großschreibung von „Taub" bevorzugen, weil es sich dabei um eine von der Gehörlosencommunity vorgeschlagene Schreibweise handelt, die das taub sein als etwas begreift, das über die körperliche Fähigkeit einer Person hinaus und auf die Zugehörigkeit zu einer gleichberechtigten Kultur verweist. Das großgeschriebene Taub zeigt, dass Taubheit nicht als Defizit angesehen wird und im Gegensatz zu „gehörlos" keinen Mangel impliziert. Ich arbeite mit einer Tauben Schauspielerin zusammen und werde von ihr gut gecoacht. ;)

Ursprünglich war NO LIMIT als Bühnenshow angelegt. Produktionsstart war zu Beginn des ersten Lockdowns am 1. April 2020. Wir entschieden uns im Team auf eine digitale Plattform auszuweichen und probten in unseren Wohnzimmern. Für mich persönlich war der Lockdown und die damit einhergehende plötzliche Legitimierung von Remote-Formaten ein Glücksfall, denn ich hatte kurz zuvor einen MS-Schub und wäre nicht in der Lage gewesen im Studio zu arbeiten.

NICHT-Leserschaft
Oh, das war ein Punkt, der mich sehr nachdenklich gemacht hat. Du hast recht. Wahrscheinlich liest es sich so, als ob der Text an eine Nicht-Leserschaft adressiert ist. Tatsächlich ist es auch so, dass er an Menschen adressiert ist, die sich als nicht-behindert, nicht-krank, nicht-Taub identifizieren. Das ist ja auch mein Zugang. Ich habe Zugang, weil ich mich als behindert identifiziere. Ich werde eingeladen, weil diese Position fehlt. Das war auch der Grund, warum Susanne mich kurzfristig für die Keynote des gtf-Fachtags im September 2021 angefragt hat. Es gibt ein Projekt zum Thema „Teilhaben" und keine behinderte Position nimmt daran teil. Ich schrieb diesen Text aus der Perspektive der einzigen Stimme im Raum. Ich bin daran gewöhnt. Es ist wahrscheinlich so, dass ich mir nicht zuletzt durch meine Arbeit als „Inklusionsexpertin" in verschiedenen kulturpolitischen Projekten und der Leitung von Sensibilisierungsworkshops im Kulturbereich einen leicht aktivistischen Ton angewöhnt habe, der insbesondere die Interessen von chronisch kranken, behinderten und Tauben Menschen vertritt.
Natürlich muss Ableismus auch intersektional gedacht werden, und ich möchte den Herausgeber*innen und den Leser*innen keinerlei Street Credibility abschreiben. :-)
…. Allerdings schreibe ich nicht aus dem Ghetto, sondern aus dem Bett.

Unterschicht

Ja, ich habe Hin und Her überlegt, wie ich es mache und mich dann entschieden, den Begriff im Sinne einer Rückaneignung zu hacken (so wie ich auch sage, dass ich eine behinderte Frau bin und nicht eine Frau mit Behinderung). Ich selbst identifiziere meinen Habitus als unterschichtig. „Unterschichtig" ist ein Wort, das ich als sehr treffend empfinde, wenn es um habituelle Zuordnungen geht. Ich bin mir bewusst, dass der Begriff schwierig ist, weil er so tut, als ob das menschenkonstruierte Machtverhältnis „oben" und „unten" eine von Natur aus gegebene Ordnung sei. Er ist mir aber von allen der liebste.

Ganz liebe Grüße
***Angela

<ALVES_gtf_clean_Alves_4.5..docx>

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

<ALVES_gtf_clean_Alves_4.5..docx>

Am 21.04.2022 um 23:37 schrieb mariama diagne <diagne@gtf-tanzforschung.de>:

Liebe Angela,
vielen lieben Dank für deinen Text. Wir sind ihn mit Freude durchgegangen und haben heute in einer Redaktionssitzung das Feedback besprochen.
Anbei das Dokument zurück.

Ich sende es dir:

1) einmal ohne Änderungen nachverfolgen, weil ich der Zeit halber manche Vorschläge direkt umgesetzt habe.
2) dann noch einmal mit Nachverfolgung, damit du siehst, was passiert ist.

Ein paar Anregungen haben wir generell:

Um dich in deiner Aktivität als Kunstschaffende stärker sichtbar zu machen, wäre es im Grunde toll, wenn du etwas aus deiner Arbeit erzählen könntest. Vielliecht zum Stück NO Limits. Das wäre insofern interessant, weil es auch eine andere Ebene bedient, nämlich die des Zugänge ermöglichen durch dich als Künstlerin für ein Publikum, das (wegen Covid – aber auch wg. z.B. anderen Gründen) nicht live teilnehmen kann.
Hiermit drängt sich auch der nächste Punkt auf:
Könntest du im Text den Aspekt der INtersektionalität etwas schärfen? WEniger durich deine Biografie, sondern vielleicht auch dahingehend, dass dieser Text auch von Nicht-Weißen, Nicht-Gesunden, Nicht-Bildungsschichtkindern gelesen werden kann?
Im Moment liest er sich auch etwas so, als wäre er eben für jene verfasst, die alle Kriterien des "Nicht" nicht erfüllen.

Im Punkt "Unterschichtenkind" würden wir dir. – als Unterschichtnahe Herausgeberinnen – empfehlen, etwas umlenkender zu formulieren.
Vielleicht so etwas wie "sogenannte" Unterschicht.
Denn: Das Einteilen in Klassen ist nicht von der breiten Menge dedr Unterschicht vorgenommen worden, sondern von einer kleinen Gruppe der Oberschicht. Solche Einteilungen finden intersektional in allen Bereichen des Subalternen statt.
Die Minorität der Migrierenden – obwohl das eine ziemlich große Gruppe ist…
Hier könntest du von einer ganz anderen Warte schreiben – ohne den Status, der von Außen zugewiesen werden könnte, in der Art der Zuweisung zu wiederholen.

Wir freuen uns auf deine Rückmeldung!

Liebe Grüße,
Mariama

<ALVES_gtf_clean.docx>
<ALVES_gtf_tracking.docx>

gtf – Gesellschaft für Tanzforschung
Dr. Mariama Diagne | Vorsitz
NFDI4Culture Steering Board Member Performing Arts
diagne@gtf-tanzforschung.de
www.gtf-tanzforschung.de
www.facebook.com/gtf.tanzforschung

On 18. Apr 2022, at 14:09, Angela Alves <angela.alves@berlin.de> wrote:

Liebe Mariama,

ich hoffe, du hattest ein paar schöne Ostertage und konntest ein bisschen Luft holen.
Ich schicke dir also hier mal meinen Text, der leider doch länger geworden ist. Bestimmt kann man den noch kürzen, wenn es sein soll.
Und natürlich habe ich jetzt auch doch ein Farbbild drin. Das ist aber an der Stelle nur ein Angebot und überhaupt nicht dringend nötig. Ich fand es einfach total passend. Es ist ein Bild, dass Noa Winter einmal gefunden hat und wir in unseren Aesthetic of Access-Workshops benutzen. Ich hab noch nicht mal Credits, würde die aber vielleicht besorgen können, wenn ihr es drin haben wollt. Ansonsten einfach rausnehmen.

Habt ihr denn jemanden fürs Lektorat?
Ich hab noch niemanden drüber schauen lassen und der Text braucht definitiv noch Hilfe.

Liebste Grüße
Angela

<Wer Z sagt, muss auch T sagen_Angela Alves.docx>

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teilnehmen – Teilhaben – Teilgeben
Eine kritische Reflexion von Diskursen und Praktiken der Partizipation im Tanz

Yvonne Hardt

Die Ermöglichung von »Teilhabe« ist omnipräsent in den Diskursen zu kultureller Bildung und grundlegend für ihre Bedeutungskonstitution (Fuchs 2017; Mörsch 2017; Barthel 2019; Witt 2017). Dabei wird Teilhabe meist dezidiert von »teilnehmen« unterschieden, welches tendenziell als passiver gilt. Trotz solch einer übergreifenden Prämisse erweist sich der Begriff der Teilhabe (bzw. der oft synonym verwendete Begriff der Partizipation) in Forschung und Praxis wenig einheitlich und zeichnet sich durch eine auffällige »Unschärfe« und ideologische Aufladung aus (Zirfas 2015). So spricht Fuchs von einer positiv aufgeladenen »Pathosformel« (Fuchs 2015: 2) oder Zirfas sieht ihn als anfällig für »Inszenierungen pädagogischer Symbolpolitik« (Zirfas 2015: 9). Ungeachtet dessen haben Teilhabe und Partizipation seit den 1970er Jahren einen hohen Stellenwert in Debatten und Forderungen nach Chancengleichheit und Mitbestimmung in der kulturellen Praxis und sind in der letzten Dekade von tanzpädagogischen sowie tanzkünstlerischen Praktiken bewusst aufgegriffen worden und haben diese verändert. Doch welche Teilhabe- bzw. Partizipationsverständnisse und welche dazugehörigen Praktiken lassen sich im Feld Tanz und kultureller Bildung erkennen? Was verstehen Einzelne darunter und welche theoretischen Referenzsysteme werden in der Diskussion herangezogen? Wie lassen sich Vorstellungen des Teilens und der Teilhabe theoretisch und empirisch in ihrer Verschränkung verstehen und erweitern?

Solche Fragen werden, wenn überhaupt nur rudimentär und anhand einzelner Beispiele diskutiert. Der vorliegende Beitrag möchte daher nach einer kurzen kritischen Auswertung von Literatur zu Teilhabe und Partizipation (im Tanz), die dort artikulierten Vorstellungen in einem zweiten

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schritt in die Diskussion mit zahlreichen empirischen Beobachtungen bringen, die im Rahmen des vom BMBF-geförderten Forschungsprojekts »Kulturelle Bildung Tanz« (KubiTanz)[1] erhoben wurden. Dabei gilt es nicht nur die Vielfalt und Komplexität, sondern auch die inhärenten normativen Setzungen und Standards von Konzepten und Praktiken der Teilhabe offen zu legen. In einem weiteren Schritt wird dann – in Anlehnung an Erin Mannings (2009) und André Lepeckis Gedanken zum *LeadingFollowing* (Lepecki 2013) sowie Shannon Jacksons Diskussion zur Kunst als sozialer Praxis und Arbeit (Jackson 2011) argumentiert, dass den Begriffen und den ihnen immanenten Konzepten, jener des Teilgebens hinzugefügt werden sollte. An der Diskussion eines historischen Beispiels wird zugleich die Dichotomie zwischen *aktiv* und *passiv*, welche der Diskussion von Teilhabe zumeist zugrunde liegt, kritisch dekonstruiert zugunsten eines Verständnisses, das die reziproke Bewegung des Teilens/Gebens tänzerischer Vermittlung in den Blickpunkt rückt.

Normative Setzungen von Teilhabe und Partizipation

Teilhabe wird zumeist als Ziel und Mittel zugleich verstanden, d.h., Teilhabe wird als Grundvoraussetzung für Zugänge zu Gesellschaft, zu einem politischen Verständnis und zum Umgang mit kulturellen Codes gesehen (Fuchs 2017: 52). Zugleich ermöglicht Teilhabe an (künstlerischen) Prozessen genau jene Aneignung von sozialen, künstlerischen und allgemeinen, sich selbst bildenden Kompetenzen, die wiederum als notwendig für Teilhabe auch in anderen Feldern erachtet werden (Witt 2017). Eines der zentralen Probleme dieser Zuschreibungen ist die Identifikation und Behebung von sogenannter Scheinpartizipation (BKJ 2013). Damit werden bereits die normativen Setzungen, die zwischen »richtiger« oder »wahrer« Teilhabe und solcher, die diesen Standards nicht erfüllen, indirekt aufgerufen. Im Folgenden werde ich daher – auch um die Diskussion des Begriffs einzu-

1 Das vom BMBF geförderte, interdisziplinär anglegte Forschungsprojekt »*Kulturelle Bildung Tanz – Entwicklung eines domainspezifischen Analysemodells und domainspezifischer Erhebungsinstrumente (Kubi-Tanz)*« wurde gemeinsam von der Autorin dieses Beitrags, Prof. Dr. Nils Neuber, Dr. Claudia Steinberg und Prof. Dr. Martin Stern geleitet. Das Forschungsvorhaben führte tanzkünstlerische, -pädagogische, -didaktische und -bildungssoziologische Perspektiven zusammen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schränken und zugleich kritischer zu konturieren – primär nach den (impliziten) Normen und Setzungen von Teilhabe sowohl in Theorie als auch in Praxis fragen: Wie und was wird als »legitime« Form der Partizipation oder Teilhabe angesehen? Aus welchem sozialen Kontext, mit welchen Interessen werden die jeweiligen Standards von Teilhabe entwickelt? Eine grundlegende These, die diese Fragestellungen fundiert, ist, dass es kein »universelles« Verständnis von Teilhabe und Partizipation gibt. Unter den beiden Begriffen ist kein Gut zu verstehen, das grundsätzlich in einer spezifischen Form erlangt bzw. praktiziert werden kann. Teilhabe und Partizipation sind nur in der Verschränkung von Fragen nach den, in ihnen angelegten und oft impliziten Wertmaßstäben, den Gruppenkonstellationen, den künstlerischen Verständnissen der Teilnehmenden und im jeweiligen Kontext zu verstehen. So selbstverständlich diese These klingen mag, so bietet es sich doch an, ihre Bedeutung anhand von Literatur und Beispielen zur Teilhabe aufzuzeigen.

In der Problematisierung von Partizipation und Teilhabe im Tanz wird bisher vorrangig danach gefragt, ob sie stattfindet oder nicht bzw. warum nicht. Welche Hemmschwellen/Barrieren gilt es wie zu überwinden? Welche Frustrationen können entstehen? Welche Aspekte sind für eine gelingende Teilhabe mitzudenken? Was passiert, wenn Teilhabe nur scheinbar ermöglicht wird? (Barthel 2019; Eger 2015) So wichtig diese Fragen sind, so bleiben damit Fragen nach dem jeweiligen ihnen zugrundeliegenden Teilhabe- bzw. Partizipationsverständnis meist unberührt. Anstatt jedoch wie Zirfas primär eine Lücke zwischen einer Theoretisierung von Teilhabe auf der einen und der Praxis auf der anderen Seite als Ursache für eine fehlende begriffliche Schärfe zu konstatieren (Zirfas 2015), möchte ich zunächst den Fokus auf die Theoretisierung – auch im Kontext politischer Begründungsstrategien – selbst lenken.

In vielen pädagogisch wie auch politisch motivierten Thesen und Formulierungen zu Teilhabe im Kontext kultureller Bildung wird indirekt angenommen, dass es per se Kunst oder gar die Subjekte (hiermit sind u.a. die Teilnehmenden gemeint) schon gibt, die dann in Aktion versetzt werden und idealtypischerweise die Selbstaktivierung erlernen. Auch wenn an einigen Stellen zwar auf die Wechselwirkung von Aneignung und Gestaltung aufmerksam gemacht wird (Witt 2017: 27), so ist doch der grundlegende Ton von einer zumeist gar nicht bewusst gewählten essenzialisierenden Begriffswahl geprägt. Dies wird in so basalen Formulierungen auffällig wie: »Wir müssen allen Menschen Zugang zu kultureller Bildung eröffnen!« Oder in

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Idee, dass es ein Recht auf Zugang des Einzelnen *zu* Kunst, Kultur und Bildung gibt, die auch in Gesetzen und Richtlinien verbrieft sind (z.B. Art. 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, Art. 31 der Kinderkonvention und Art. 10 der UNESCO Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt, dt. Grundgesetz Art. 2 – Recht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit). Diese Vorhaben und Rechte sollen hier keinesfalls kritisiert werden, jedoch bergen sie theoretisch problematische Konstrukte, die in der Forschung nicht einfach übernommen werden sollten. Denn Subjekt – Kunst/Kultur – und Teilhabe werden in solchen Partizipationsverständnissen als voneinander getrennte Entitäten gedacht, die erst in Angeboten z.B. kultureller Bildung zusammengebracht und gefördert werden.

Doch solch eine Trennung ist vor dem Hintergrund praxeologischer und bildungstheoretischer Forschungsperspektiven, welche die wechselseitige Entwicklung von Selbst und Welt und deren Transformation als zentrale Parameter von Subjekt- und Bildungsprozessen begreifen, zu problematisieren (Alkemeyer/Buschmann 2017; Koller 2011; Stern 2019). Wenn Teilhabe so als intersubjektive und interobjektive Praktik erst im Vollzug realisiert und hervorgebracht wird, wenn sie sich gruppendynamisch in den jeweiligen Konstellationen anders ereignet, sollte sie als dynamischer Prozess und nicht im Sinne von Entitäten gedacht werden, die zusammengebracht werden.

Darüber hinaus gibt es einen weiteren Aspekt in der Diskussion um Teilhabe, den es hier genauer zu befragen gilt: nämlich die oft artikulierte Vorstellung, die Teilhabe als »aktiv«, »selbstermächtigend« und »reflektierend« begreift (Witt 2017). Diese Vorstellung von Teilhabe finden wir in zahlreichen Publikationen und institutionellen Leittexten als grundlegend wünschenswert und quer zu den unterschiedlichen Ebenen der politischen und künstlerischen Definitionen, wie ich sie gerade vorgestellt habe (Hübner et al. 2017). Damit folgt der Diskurs zur Teilhabe indirekt einer dichotomen Teilung zwischen passiv und aktiv, wobei die Aktivität das Wünschenswerte ist – wohl gemerkt in den gut gesteckten Vorgaben, die mit Begriffen wie »sozialer Angemessenheit« oder »Fähigkeit zur Solidarität« bezeichnet werden (Lohrenscheit 2013). Dieser Einschub wird gerne in den politisch motivierten und auch bildungstheoretischen Schriften zu Partizipation gemacht, allerdings geschieht das selten in den Begründungstexten kultureller Bildung im Tanz, sondern ist eher implizit in den Praktiken und deren Einschätzungen zu finden. Wie »aktiv« und »selbstermächtigend« müssen und

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dürfen Teilnehmende/Akteur*innen also sein? Welche Normen sind wie und wo am Werk in Bezug auf Teilhabe? Welche Bedeutungsvielfalt und Komplexitäten zeigen sich in der Praxis und ihrer Interpretation? Und lassen sich klare Grenzen zwischen »passiv« und »aktiv« ziehen?

Dies soll nun an den drei folgenden Beispielen diskutiert werden, die aus einer umfassenden ethnografischen Erhebung im Feld der kulturellen Bildung stammen, die im Rahmen des Forschungsprojekts »KubiTanz« erhoben wurden. Dabei ging es im Forschungsverbund zunächst um die Entwicklung methodischer Fragestellungen und Instrumentarien zur Erforschung von kulturellen Bildungsprojekten und deren Prozessen (Hardt et al. 2020; Neuber et al. 2020). Die Kategorie der Teilhabe wurde dabei nicht als zentrale Perspektivierung oder Kategorie der Erhebung gewählt. Vielmehr konnten Fragen nach den Modi von Vermittlungs- und Aneignungsstrategien konkreter aufschlüsseln, in welcher Form, das was als Teilhabe verstanden wird, in unterschiedlichen Konstellationen wie entsteht. Dennoch lassen sich die Beobachtungen entlang der Kategorie Teilhabe identifizieren und für die folgende Diskussion fruchtbar machen. Sie werden hier in Bezug auf Fragen von Werten und Normen jeweils verdichtet dargestellt und diskutiert, um darüber hinaus weitere Fragen für die Forschung aufzuwerfen. Negativbeispiele können sich dabei sehr gut eignen, Wertmaßstäbe und Normen transparent zu machen. Sie sind dann nicht als Kritik an der Praxis gemeint, sondern Produkt von Kontingenz und Anerkennung einer Fehlbarkeit künstlerischer Prozesse, die mithin genau dafür Raum geben.

Beispiele zur Diskussion von Teilhabe

In einem beobachtenden Workshop mit Jugendlichen mit abschließender Präsentation übernahm kurz vor Ende des Projekts eine teilnehmende Person immer mehr die »Regie« und wurde immer dominanter. Sicherlich lässt sich konstatieren, dass diese Person sehr aktiv, selbstermächtigt und gestalterisch war. Aber in dem Maße, in dem diese Person mehr machte, wurden die anderen immer passiver (inklusive der Workshopleitung). Weder die anderen Teilnehmenden noch die beobachtenden Personen fühlten sich mit dieser Situation wohl und sahen diese Form von Selbstermächtigung eher kritisch und übergriffig. Wertmaßstäbe, die solch einer kritischen Einschätzung zugrunde liegen, lassen sich mit Fragen nach Angemessenheit

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Adaptierbarkeit beschreiben, wie sie in anderen Kontexten z.B. auch im Rahmen von allgemeiner Grundforderung der Bildung zur Solidarität oder Empathiefähigkeit, der UN-Menschrechtskonventionen oder in Bezug auf das Grundgesetz thematisiert werden (Witt 2017). Auch in Diskussionen zu Teilhabe im Tanz müsste – um den impliziten Standard deutlich zu machen – also hinter beschreibenden Begriffen wie aktiv, gestalterisch, selbstermächtigend immer ein »in Grenzen und im Rahmen weiterer sozialer Ziele« gesetzt werden (ebd.). Doch wer setzt diese impliziten Rahmen? Wann und in welchen Kontexten werden sie durchgesetzt, wann übernehmen Dynamiken die Projektprozesse? Wieso erscheinen Einschränkungen der Partizipation und Vorgaben der Teilhabe tendenziell negativ?

Ein anderes Beispiel zeigt die Komplexität solcher Wertmaßstäbe und Setzungen deutlich auf. In einem groß angelegten Projekt hatten teilnehmende Schüler*innen unter streng hierarchischen Vorgaben zu arbeiten. Es gab eine klare Rollenaufteilung zwischen den Tanzunterrichtenden (»Bad-Cop«, »Good-Cop«). Das Prinzip der Teilhabe – wenn es denn so genannt werden sollte – war eines des Erlernens von Schritten und Einordnen in die Gruppe. Schüler*innen wurden angeschrien, des Raumes verwiesen und zu harter Arbeit aufgefordert. Aus der Sicht der klassischen Teilhabediskussion wäre hier ggf. nur die Zugänglichkeit und Verfügbarkeit ein Kriterium. Es wurde aber weder das Geschehen reflektiert, noch brachten sich die Schüler*innen gestalterisch ein, (es gab wenige Ausnahmen, sie durften z.B. unterschiedliche Sprünge an einer Stelle vorschlagen), noch kann das didaktische Setting als offen für Mitbestimmung gesehen werden. Sie waren Ausführende in einem Bühnenprojekt und die zentralen und wichtigen Partien wurden von Externen bzw. den Tänzer*innen der Kompanie getanzt. Die Einschätzung von Lehrer*innen der Schule zu diesem Projekt waren jedoch zumeist positiv, nach dem Motto: »Der sagt den Schülern mal, wo es langgeht«. Doch daraus lässt sich nicht zwangsläufig schließen, dass hier nur eine spezifische Form von Teilhabe avisiert und realisiert wurde.

Die Gesamtkonstellation zeigt sich durchaus komplex, denn das System der Vermittlung des Projekts ist darauf ausgerichtet, mit den zu rechnenden Widerständen oder Problemen der Schüler*innen umzugehen und diese zu kanalisieren. Das Set-up war also durchaus von ihnen geprägt. Zudem ist nicht sicher, welche Bildungsprozesse Schüler*innen hier durchliefen – vielleicht tat es einigen gut, sich körperlich zu stärken, sich in eine Gruppe einzufügen und dafür Hilfestellung und Disziplin zu erlernen. Das kann in

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bestimmten Kontexten sicherlich transformative Wirkungen haben und somit bildungsrelevant und aktivierend sein. Auch können die einzelnen Widerstände von Schüler*innen durchaus als Hinweis auf Selbstermächtigung gelesen werden. Widerstände sind nicht per se negativ, sondern auch Anlass von Partizipations- und erst recht Bildungsmöglichkeiten. Es gilt daher zu untersuchen, in welchen Konstellationen, welche Formen und Angebote für wen Anlass und Möglichkeiten zur Teilhabe generieren. So können unterschiedliche Kunst- und Aktionsfelder andere Formen der Teilhabe möglich machen (Zirfas 2017: 32) und somit auch immer feldspezifische Kriterien aufrufen. Es ginge also darum zu fragen, aus wessen Blickwinkel und wie dieses Beispiel hier weniger mit dem Verständnis zeitgenössischer künstlerischer Praxis und den damit aufgeworfenen Möglichkeitsräumen von Teilhabe zu tun hat. Eine kritische Rezeption erfahren solche Projekte beispielsweise aus bildungstheoretischer Perspektive (Klinge 2014), während andere wiederum solche Projekte medienwirksam nutzen, um die Arbeit kultureller Bildung für Laien aber auch die Politik sichtbar und zugänglich zu machen. Denn solche groß angelegten Projekte eignen sich dafür, politische Teilhabe durch kulturelle Bildung unter dem Schlagwort Community Dance populär zu vermitteln. Auch dies muss nicht nur negativ gewertet werden: In vielerlei Hinsicht wird hier ein Prinzip der institutionalisierten, auch kommerzialisierten Kunstwelt reproduziert. Und es ist auch ein Wissen und eine Erfahrung, sich Arbeitsweisen dieser Kunstwelt anzueignen. Nur scheinen hier offensichtlicher die »impliziten« Standards, die normativen Setzungen, was als aneignungswürdig, was als aktive Gestaltung verstanden wird, nicht erfüllt zu werden. Harter Drill, Einordnung und ein pädagogisches Vorgehen, das auf Erziehung eher als auf Selbst-Bildung setzt, eröffneten klaren Spielraum für Protest und Kritik. In anderen Kontexten ist hingegen nicht so klar, was denn die angelegten »Standards« und Werte von Teilhabe bzw. der Vermittlungspraktiken sind. Dies soll das nächste Beispiel verdeutlichen.

In einer Ausbildungsklasse für zukünftige Tanzvermittelnde herrscht beispielsweise eine sehr offene und entspannte Stimmung. Die Hierarchie ist bewusst flach und die Studierenden wissen in dem Fall, dass sie Selbstverantwortung für die Vermittlungseinheit und die Gestaltung der daraus entstehenden Formen übernehmen müssen. Dies ist unausgesprochen (zumindest in den beobachteten Einheiten) und scheint doch allen klar zu sein. Allerdings bezeichnen Studierende in anonymisierten Interviews dies durchaus als Druck, der sie zwingt, Dinge zu tun – eher als dass sie für sich

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und aus ihnen entstehen. Freiheit bedeutet hier also keinesfalls das Gefühl der Selbstermächtigung. Vielmehr ist es eine Erwartungshaltung und ein Standard geworden, eigenständig arbeiten zu müssen. Dass zu viel Freiheit problematisch sein kann, ist bereits ein Allgemeinplatz in der Praxis und der Unterrichtsforschung, die für eine Balance zwischen Vorgabe und eigenständiger Arbeit plädiert (Hardt/Stern 2014). Allerdings haben diese Studierenden bereits Strategien/Kompetenzen gelernt, sich selbst Einschränkungen zu setzen. Und dieses kompetenzbasierte Wissen scheint ebenso Vorgaben zu setzen, die sich kaum von anderen Formen unterscheiden, die viel offensichtlicher mit »Druck«-machen verbunden sind.

In diesem Kontext waren aber durchaus Möglichkeiten des Nichts-Tuns bzw. der Aus-/Unterlassung als zentrale künstlerische und reflexive Aspekte zu sehen, die sich eher bildungstheoretisch deuten und zudem ein dichotomes Schema von passiv und aktiv in Bezug auf Teilnahme kritisch befragen lassen. Doch auch hier gilt Vorsicht: Solchen zeitgenössischen künstlerischen Strategien per se transformative Bildungspotenziale zuzuerkennen (weil sie bekannte Ordnungs- und Erwartungshaltungen brechen), kann auch essenzialisierende Aspekte haben. Nämlich dann, wenn das Still-Stellen, das Aushalten (oder Lernen auszuhalten), die kritische Kontemplation, die Verzögerung und Erschwerung von Wahrnehmung (zentrale Beispiele ästhetischer Bildungstheorien) zum Standard werden, der letztlich eine stabilisierende Wirkung auf ein System hat, das kritische Selbsterhaltungsreflexion stetig zur Erneuerung und zum dynamischen Erhalt dieses Systems bedarf (Boltanski/Chiapello 2003).

Welche Prämissen lassen sich also aus diesen Beobachtungen zu Teilhabe ziehen? Welche Paradoxe und Komplexitäten ergeben sich im Spannungsfeld von Kunst, Teilhabe und Bildung? Zwar wird der Kunst Kontingenz zugesprochen – und dies wird als zentrales Element gesehen, das das Erlernen von teilhabeorientierten Kompetenzen in einer modernen Gesellschaft befördert (Witt 2017). Doch oft stellen sich künstlerische Prozesse als weit weniger offen bzw. anders offen dar als angenommen. Mehr noch: Sowohl innovative Kunst als auch politischer Aktivismus haben sich nicht immer durch eine konstruktive Partizipation ausgezeichnet. Doch was haben Begriffe wie Zugänglichkeit, Angemessenheit, Verfügbarkeit und Adaptierbarkeit – wie sie in der Definition auch auf politischer Ebene angeführt werden (Lohrenscheit 2013) – mit lustvoller, grenzüberschreitender, widerständiger, aufmüpfiger, wütender, künstlerischer Praxis zu tun? Sie haben

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wenig gemein mit provozierenden Kunstformen – sondern sind primär darauf ausgereichtet, Menschen sozial anpassungsfähig und handlungsfähig in der Gesellschaft zu machen (ohne, dass das per se negativ sein muss). Aber es würde sich an mancher Stelle lohnen, genauer hinzuschauen und kritisch zu fragen, ob es sich bei dem Primat der Teilhabe nicht um die Adaptierbarkeit in eine neoliberale Gesellschaft handelt, eben weil die Standards dieser Anpassungsleistung weit weniger transparent, (situationsbedingt variabel) und hinter einem Diskurs um aktive, selbstermächtigende, gestalterische Zugewinne für den Einzelnen verborgen sind (Zirfas 2017).

Spannenderweise scheint ebendieser Diskurs ansprechend für Konzeptpartner*innen, Tanzvermittler*innen und Teilnehmende zu sein, weil sie nämlich das relationale Gefüge der Vermittlungssituation – das sich wahrscheinlich keinesfalls immer nur aktiv, selbstermächtigend und gestalterisch für den einzelnen Teilnehmenden anfühlt – nicht mit Fragen nach Vorgaben, Macht, Einordnung, Führung (die oftmals negativ konnotiert sind) belasten müssen. Und werden diese Begriffe thematisiert, so geschieht dies oftmals in der Annahme, dass in der jeweiligen Vermittlungssituation mit flachen Hierarchien gearbeitet wird. In Kontexten, in denen offene Lehr- und Lernkonzepte vorherrschen, in denen sich Tanzvermittelnde selbst primär als Initiatior*innen bzw. *Faciliators* begreifen, werden die Machtgefüge im Foucault'schen Sinne (2007) verstanden als hervorbringende und nicht nur sanktionierende Konstellation eher ausgeblendet.

Vielmehr wird im Feld des Diskurses um Teilhabe oft mit einem anderen Konzept bzw. einer anderen Begrifflichkeit gearbeitet – nämlich der Vorstellung und dem Ziel, »Menschen auf Augenhöhe« (Barthel 2019: 244) zu begegnen. Damit ist der Gedanke verbunden, dass die Teilnehmenden als gleichwertige Partner*innen im Prozess angesehen werden, deren Interessen, Wissen, »In-Put« und Kompetenzen jeweils wahrgenommen und gestalterisch bedeutsam sein sollen. So wichtig diese Aspekte der Mitbestimmung und auch Anerkennung des Wissens und Potenzials von allen Beteiligten ist, so birgt das Konzept und die Formulierung doch auch Probleme in sich, und es ist ein weiteres Mal Ausdruck einer möglichen Konfliktvermeidungsstrategie, wie es sich in unseren Beobachtungen durchaus abzeichnet.

Denn wenn ein Diskurs oder Vermittlungskonzept postuliert, dass »wir uns auf Augenhöhe« begegnen, entsteht die Gefahr, dass die inhärenten Machtstrukturen, die auch den Akt eines sich auf die gleiche Höhe Einlassens, außer Blick geraten. Es sind nicht die Schüler*innen eines Projekts,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die sich auf die Höhe der Vermittelnden begeben, sondern die Metapher der Blickhöhe basiert auf einer geschätzten Höhe, die nur aus der Höhe (der [an] leitenden Person) stattfinden kann. Sich auf Augenhöhe zu bewegen, bezeichnet vielmehr eine methodische und Erfahrungskompetenz, die gerade um die Differenz weiß. Es soll in der kritischen Perspektive auf die Metapher der Augenhöhe nicht darum gehen, die damit verbundenen pädagogischen Prämissen über Bord zu werfen, z.B. das ernsthafte und respektvolle Interesse für Teilnehmende und ihre Belange und das Wissen um ihre Kompetenzen und Kreativität. Jedoch bedarf es beispielsweise an Erfahrungskompetenz, darum zu wissen, dass viel mehr möglich sein kann, wenn alle Teilnehmenden sich einbringen können, als es eine einzelne Person vorgeben kann. Es gibt keine machtfreien Räume, aber es gibt im beschränkten Maße die Möglichkeit, durch bereits ausgebildete Kompetenzen Räume, Atmosphären und Prozesse so mitzugestalten, dass sie für Andere Spielräume eröffnen und Konflikte und Aushandlungsprozesse in ihrer Divergenz und Kontingenz zulassen.

In der Diskussion um Augenhöhe schwingt dann nicht nur eine positive Grundhaltung Anderen gegenüber mit, sondern es ist in der Praxis auch – insbesondere bei Tanzvermittler*innen – ein Unwohlsein damit verbunden, den damit verbundenen Erwartungshaltungen nicht gerecht zu werden. Vermittler*innen befinden sich in einer ambivalenten Situation: Grund sind zum einen die Ziele der Partizipation und Teilhabe, zum anderen aber auch das Ideal, nicht »bossy« oder »vorgebend« erscheinen zu wollen. So haben wir Situationen beobachtet, wo mithin Versprechen gemacht wurden (»darüber können wir später noch entscheiden«), die dann aber nicht eingehalten werden konnten, und Entscheidungen als notwendigerweise gesetzt präsentiert wurden (»das hat die Regie jetzt so entschieden«). Die Verantwortung wird so auf Prozesse oder auf abstrakte Konstrukte wie »die Regie« delegiert, anstatt die Notwendigkeit einer Vorgabe zu erklären oder sich dem Frust der Teilnehmenden zu stellen. Mehr noch, falsche Erwartungen in Bezug auf Entscheidungsgewalt zu wecken, führt gerade zu mehr Spannung. Oft ist dies auch verwoben mit einem weiteren Diskurs, der Teilhabe gegen ästhetische Setzungen ausspielt (Hardt et al. 2020). So werden einerseits ästhetische Entscheidungen zu Dramaturgie, Inhalt oder Ausführung von Vermittler*innen nicht beeinflusst, in der stolz artikulierten Annahme, dass es hier um Selbstbestimmung gehe. Einerseits kann damit unreflektiert bleiben, inwiefern auch die Teilnehmenden ästhetische Setzungen mit-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bringen, die konstruktiv bearbeitet werden könnten. Anderseits raubt man sich damit vielleicht die Möglichkeit zu diskutieren, inwiefern es bereits die Arbeitskonstellation, die Aufgabenstellungen und choreografischen Verfahren sind, die befördern oder behindern, dass Teilnehmende mithin nicht als ästhetisch einzustufende »Produkte« entwickeln lässt. Um Teilhabende als Fähige auch in ästhetisch gestalterischer Form hervorzubringen, bedarf es dieser kritischen Reflexion und ein Wissen um diverse Verfahren. Der Diskurs um Augenhöhe und eine idealisierte Vorstellung von Teilhabe oder Partizipation, die scheinbar grenzenlos alles in die Hände von Schüler*innen legt, ist somit nicht nur ein theoretisches Problem, sondern auch eines, das die Praxis ggf. erschwert und belastet, weil es weder der Komplexität von Aneignungs- noch von künstlerischen Prozessen entspricht, die nie hierarchie- noch konfliktfrei sind. Erfahrene Künstler*innen und Vermittelnde können über ihre erlernten Fähigkeiten, dies auszuhalten und produktiv zu machen, eine Vorbildfunktion einnehmen und sollten diese Kompetenzen als vermittelte und sozial ausgehandelt zur Reflexion stellen. Solche Vermittler*innen und Künstler*innen zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie nicht »auf Augenhöhe« agieren, sondern in den hier skizzierten Situationen eine Wahlfreiheit haben (wovon das »harte Durchgreifen und Vorgeben« oder den Teilnehmenden alles selbst zu überlassen wahrscheinlich die weniger oft gebrauchten Optionen sind). Solche künstlerischen Prozesse würden sich dann dadurch auszeichnen, dass sie die jeweils mitgebrachten, ausgeübten, verkörperten Dimensionen und Setzungen von Teilhabe in den jeweiligen Konstellationen reziprok aushandeln.

Gemeinschaftliches Lernen und die Idee des *Leadingfollowing* – ein historisches Beispiel

Ein Blick in die Historie zeigt, dass sich jedoch eine freiheitliche Vorstellung, die Teilnehmende individuell fördern möchte und ein offenes Zusammenspiel von Bewegung, Gruppe und Individuum, keinesfalls um die Frage drücken muss, wer führt, wer folgt – und wie man dieses Gefüge durchaus als ein changierendes definieren kann. Denn Fragen, die wir uns heute stellen, sowie die sie begleitenden Begründungsdiskurse hatten bereits eine ausgesprochene Hochphase zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Utopie der sozialen Integration, die die Fragen nach Eingliederung und Partizipation teilt, ist schon bei den frühen Protagonist*innen des modernen Tanzes in Deutschland zu finden, welche eine klare pädagogische Ausrichtung hatten, wie es beispielsweise die Arbeit von Jenny Gertz zeigt. Bis auf wenige Ausnahmen ist die Arbeit dieser Pionierin wenig bearbeitet (Hardt 2004). Ihre Eigenpublikation befindet sich im Deutschen Tanzarchiv in Köln. In ihrer politischen, sozialen und tänzerischen Praxis entwarf sie bereits ein Miteinanderlernen, das eine Auflösung von passiv-aktiv in tänzerischen Bewegungskonstellationen vorgriff.

Gertz war – soweit ihre Reflexionen und Fotos ihrer Arbeiten es erkennen lassen – von einer tiefen politischen Vision getrieben. Diese verband eine affektive Relevanz für die Schüler*innen (in diesem Fall zumeist Arbeiterkinder aus der sozialistischen Jugendarbeit) mit einem auch ästhetisch revolutionären Tanzverständnis. Sicherlich konnten sich die Kinder, die bei ihr in Laban'schen Bewegungschören nach thematischen Vorgaben (z.B. der sozialen Revolution), nach von ihnen selbst angefertigten Zeichnungen arbeiteten, eine neue Welt erschließen. Jeder konnte nach seinen Bewegungsmöglichkeiten mitarbeiten, aber es gab doch eine übergeordnete Struktur, die sie als Teil einer Gruppe verstand. Wie zahlreiche der im kultursozialistischen Milieu arbeitende Tänzer*innen der damaligen Zeit – unter ihnen auch Albrecht Knust und Martin Gleisner – reflektierte bzw. theoretisierte Gertz dabei im hohen Maße über das Zusammenspiel der Gruppe (bzw. das, was damals noch Gemeinschaft hieß). Und sie stellten fest, dass nichts geeigneter war, als in einem Bewegungschor zu arbeiten, weil die Kinder nach dieser Perspektive durch das Machen lernten, sich anzupassen, weil ein Nicht-Folgen der Gruppe bedeutet hätte, sich selbst nicht bewegen zu können. Der permanente Rollenwechsel, der jedes Kind auch einmal in die Führungsposition brachte, schuf – so zumindest laut idealisierter Texte – auch Verständnis dafür, dass die Differenzen der Einzelnen (langsam, schwach, kleiner) mit zu bedenken waren.

Dieses Verständnis ist anschlussfähig an zeitgenössische theoretische Positionen in der Tanzwissenschaft, die jedoch meist wenig im Kontext der Tanzvermittlung rezipiert werden. So setzt sich André Lepecki (2013) in seinem Artikel *From Partaking to Initiating: Leadfollowing as Dance's (a-personal) Political Singularity* nicht nur kritisch mit dem Begriff der Partizipation in seiner Etymologie als etwas inhärent »Passivem« auseinander, sondern ver-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deutlicht wie zweischneidig der politische Diskurs um Partizipationist. Vielmehr entwirft der Philosoph und Dramaturg in Anlehnung an Erin Manning mit dem Begriff des *Leadingfollowing* ein Verständnis des Miteinanderbewegens, das dem von Gertz nahekommt. *Leadingfollowing* setzt voraus, dass es welche gibt, die die Führung in bestimmten Momenten übernehmen, dies aber nicht möglich ist, ohne die »aktive« Entscheidung anderer zu folgen. Ein Aufruf zu einer Demonstration erzeugt keine Demonstration, wenn ihr keiner folgt und auch das Folgen ist keinesfalls eine passive Tätigkeit. Spannenderweise wird dabei nämlich sowohl das Führen- als auch das Folgenlernen sowohl als etwas zu Erlernendes, eine Leistung, als auch eine Sache der Haltung definiert. Dies entspricht bildungstheoretischen Überlegungen, die Prozesse des Vermittelns immer als Aushandlungsprozesse begreifen, in denen alle beteiligten *Communities of Learning* (Lave/Wenger 1991) und in unserem Kontext vielleicht auch *Communities of Dance Making* hervorbringen, wo es um die Analyse von Konstellationen geht und weniger um das, was der Einzelne *hat*. In solchen Settings könnten mithin dann auch Vorstellungen aufgelöst werden, die davon ausgehen, dass Teilhabe damit einhergeht, dass einige weniger »haben«, sich weniger »einbringen«, weniger »ästhetisch vorgebend« sind, zugunsten der Überzeugung, dass es die Gruppengefüge sind, die ein *Mehr* als der Einzelne hervorbringen kann. Dieses Wissen künstlerischer und vermittelnder Arbeitspraxis sollte dann dazu animieren, in den Diskurs der Teilhabe auch im Tanz verstärkt Dimensionen des Teilgebens einzubringen, wie es für andere Forschungsbereiche im Feld kultureller Bildung bereits geschieht (Fuchs 2017: 46; Seitz 2017). Nur wenn Einzelne oder Gruppen bereit sind zu geben (ihre Zeit, ihre Kompetenz, ihr Vertrauen zu folgen oder Vorschläge zu machen, zu wagen oder auch sich zurückzunehmen), gelingen besondere künstlerische wie teilhabende Momente und Prozesse, die zugleich auch immer mögliche Setzungen oder inhärente Normen mit befragen. In diesem Sinne sollten die Begriffe des Teilnehmens/Teilhabens um jenen des Teilgebens ergänzen werden. Solange das Einfügen, das Unterstützen, das Rahmen als etwas Passives, konträr zur Selbstermächtigung und mithin als kleinere, weniger kreative, einschränkende Leistung verstanden bleibt – und nicht als die zentrale, harte und herausfordernde Arbeit anerkannt wird (Jackson 2011), die Tänzer*in, Choreograf*in, Vermittelnde, Teilnehmende einbringen, mag der Diskurs um Teilhabe indirekt einem älteren, durchaus patriarchalen, noch vom Genie geprägten Kunstverständnis auf den Leim gehen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus (2017): Learning In and Across Practices: Enablement as Subjectivation, in: Allison Hui/Theodore Schatzki/Elizabeth Shove (Hg.), *The Nexus of Practices. Connections, constellations, practitioners*, London/New York: Routledge, S. 8-22.

Barthel, Gitta (2019): Reflexive und kritische Choreografievermittlung in künstlerisch-edukativen Kontexten, in: Yvonne Hardt/Martin Stern (Hg.), *Körper – Feedback – Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischen Wissens- und Vermittlungspraktiken*, München: Kopaed, S. 224-248.

Boltanski, Luc/Chiapello, Eve (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK Verlag.

Eger, Nana (2015): Ein inklusives Modell ästhetischer Bildung, in: Kersten Reich/Dieter Asselhoven/Silke Karg (Hg.), *Eine inklusive Schule für alle – Das Modell der Inklusiven Universitätsschule Köln*, Weinheim: Beltz, S. 271-280.

Foucault, Michel (2007): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp-Taschenbuch, S. 173-294.

Fuchs, Max (2017): Partizipation als Reflexionsanlass, in: Tom Braun/Kirsten Witt (Hg.), *Illusion Partizipation – Zukunft Partizipation. (Wie) Macht Kulturelle Bildung unsere Gesellschaft jugendgerechter?*, München: Kopaed, S. 43-55.

Hardt, Yvonne (2004): *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: LIT.

Hardt, Yvonne/Stern, Martin (2014): Körper und/im Tanz – historische, ästhetische und bildungstheoretische Dimensionen, in: Jörg Zirfas/Diana Lohwasser (Hg.), *Der Körper des Künstlers. Ereignisse und Prozesse in der Ästhetischen Bildung*, München: Kopaed, S. 145-162.

Hardt, Yvonne/Stern, Martin/Steinberg, Claudia/Neuber, Nils/Spahn, Lea/Leysner, Miriam, Pürgstaller, Esther/Rudi, Helena (2020): Körperlich-sinnliche Weltbezüge erforschen: Methodische Reflexionen und analytisches Model am Beispiel Kultureller Bildung im Tanz, in: Esther Pürgstaller/Sebastian Konietzko/Nils Neuber (Hg.), *Kulturelle Bildungsforschung – Aktuelle Befunde, Diskurse und Praxisfelder* (Bildung und Sport, 23), Wiesbaden: Springer VS, S. 73-90.

Hübner, Kerstin/Kelb, Viola/Schönfeld, Franziska/Ullrich, Sabine (2017): *Teilhabe. Versprechen?! Diskurse über Chancen- und Bildungsgerechtigkeit, Kulturelle Bildung und Bildungsbündnisse*, München: Kopaed.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing art, supporting publics*, New York (NY): Routledge.

Klinge, Antje (2014): Alles Bildung oder was? Tanz aus bildungstheoretischer Sicht, in: Margit Bischof/Regula Nyffeler (Hg.), *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, Zürich: chronos, S. 59-69.

Koller, H.-C. (2011): *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse* (Pädagogik). Stuttgart: Kohlhammer.

Lave, Jean/Wenger, Etienne (1991): *Situated learning. Legitimate peripheral participation*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lepecki, André (2013): From Partaking to Initiating: Leadfollowing as Dance's (a-personal) Political Singularity, in: Gerald Siegmund/Stefan Hölscher (Hg.), *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 21-38.

Lohrenscheit, Claudia (2013): *Das Menschenrecht auf Bildung*, [online] www.bpb.de/gesellschaft/bildung/zukunft-bildung/156819/menschenrecht?p=all [07.01.2019]

Manning, Erin (2009): The Elasticity of the Almost, in: Erin Manning/Jenn Joy (Hg.), *Planes of Composition: dance, theory and the global*, London/New York: Seagull Press, S. 107-121.

Mörsch, Carmen (2018): Critical Diversity Literacy an der Schnittstelle Bildung/Kunst: Einblicke in die immerwährende Werkstatt eines diskriminierungskritischen Curriculums, in: *Kulturelle Bildung Online*, [online] https://www.kubi-online.de/artikel/critical-diversity-literacy-schnittstelle-bildung-kunst-einblicke-immerwaehrende-werkstatt [26.03.2020].

Neuber, Nils/Hardt, Yvonne/Steinberg, Claudia/Stern, Martin (2020): Kulturelle Bildungsforschung im Tanz. Grundlagen und Forschungsdesign zur Entwicklung domainspezifischer Instrumente, in: Sebastian Timm/Jana Costa/Claudia Kühn/Annette Scheunpflug (Hg.), *Kulturelle Bildung. Theoretische Perspektiven, methodologische Herausforderungen, empirische Befunde*, Münster: Waxmann, S. 335-347.

Seitz, Hanne (2017): Rahmen geben. Sich inmitten der Kunst versammeln, in: Tom Braun/Kirsten Witt (Hg.): *Illusion Partizipation – Zukunft Partizipation. (Wie) Macht Kulturelle Bildung unsere Gesellschaft jugendgerechter?*, München: Kopaed, S. 141-151.

Stern, Martin (2019): Und dann macht's: Dschschid-Bum-Bang! Eine bildungstheoretische Perspektive auf Feedbackpraktiken, in: Yvonne Hardt/Mar-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tin Stern (Hg.), *Körper – Feedback – Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischen Wissens- und Vermittlungspraktiken*, München: Kopaed, S. 68-89.

Witt, Kirsten (2017): Teilhabe und Partizipation – Auftrag und Bildungsziel. Einführung, in: Kerstin Hübner/Viola Kelb/Franziska Schönfeld/Sabine Ullrich (Hg.), *Teilhabe. Versprechen?!. Diskurse über Chancen und Bildungsgerechtigkeit, Kulturelle Bildung und Bidungsbündnisse*, München: Kopaed, S. 21-33.

Zirfas, Jörg (2015): Kulturelle Bildung und Partizipation: *Semantische Unschärfen, regulative Programme und empirische Löcher. Wissensplattform Kulturelle Bildung*, [online] www.kubi-online.de/artickle/kulturelle-bildung-partiziapation-unschaerfen-regulative-programme-empirisch [05.01.2019]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ASINGELINE. Mit rotem Theatertape durch Karlshorst

Eine choreografische Intervention mit Sprengkraft

Ein Essay von Maren Witte

What grows in the dark
And what grows in the light
What get's eaten
And what's left behind
What binds us in friendship
And what cuts us like wire
What's meant for healing
And what sparks desire?[1]

Intro

ASINGELINE – dt. »eine einzige Linie« … Rotes Theatertape (Klebeband). Geklebt von Tänzer*innen des Kollektivs *Work of Act*.[2] Seit vielen Jahren tun sie das schon, kleben Tape in schnurgerader Linie, vorab auf dem Stadtplan eingezeichnet, mitten durch Städte und verbinden damit zwei kulturelle Bauwerke innerhalb eines Viertels. Kleben für den Tanz und das Theater, für die Sichtbarkeit von Kultur; für die Sichtbarkeit lokaler Kulturakteur*innen und ihrer Institution; für die Sichtbarkeit von Kunst für all jene, die in dieser Gegend leben. Damit sie teilhaben, Teil werden – oder zeigen können, dass sie bereits Teil sind oder früher mal waren.[3]

1 Mithu Sanyal (2021): *Identitti*, München: Carl Hanser, S. 228.

2 http://workofact.net/company_works.html [28.12.2021]

3 Siehe auch http://mamaza.net/mamaza_installation_asingeline.html [28.12.2021]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Work of Act kleben rotes Tape in Städten, die sie (im Kontext von Theaterfestivals oder im Auftrag von Goethe-Instituten[4]) dazu einladen, wie beispielsweise Abidjan, Antwerpen, Frankfurt a.M., Jerusalem, Kampala, Madrid, Nairobi, Venedig. Diesmal: Berlin. Genauer: Berlin-Karlshorst. Der Stadtteil, in dem ich seit zehn Jahren lebe.

Ein Stückchen von diesem Tape klebt seitdem an meinem Fahrradkorb, seit diesem Wochenende Anfang Oktober 2021. Denn ich war Teil des Projekts – in der Doppelqualifikation als freie Dramaturgin und Vermittlungsexpertin einerseits und langjährige Bewohnerin dieses Stadtteils wurde ich als Türöffnerin[5] und Vermittlerin zwischen dem Konzept von *Work of Act* und der Karlshorster Wirklichkeit bereits im Frühjahr 2021 ins Team geholt.

Der vorliegende Essay unternimmt nun den Versuch, retrospektiv die Komplexität der unterschiedlichen Begegnungen zwischen allen Beteiligten in den Fokus zu rücken: welcher Art waren die Reaktionen, die uns widerfuhren? Was mögen zugrunde liegende politische und historische, soziale wie kulturelle Umstände und Bedürfnisse sein? Was lässt sich aus der Analyse dieser Reaktionen und ihrer möglichen Kontexte für eine Befindlichkeit definieren im Hinblick auf Identität und Zusammenleben in einem Stadtviertel wie Karlshorst – einem Viertel im Osten der Stadt, das seit der Wiedervereinigung vor über 30 Jahren verstärkt mit Themen konfrontiert ist wie baulicher Nachverdichtung, Zuzug aus Ost- und Westberlin bzw. Ost- und Westdeutschland, Wohlstandsprivilegien sowie den Bedürfnissen von Menschen, die schon lange hier leben? Schließlich: Wie können künftige kuratorische Entscheidungen der neuen Spielstätte Karlshorst mit dem Namen *KAHO. Raum für Kultur*[6] dieses Zusammenleben mitgestalten?

4 Vgl. hierzu https://www.goethe.de/ins/ci/de/kul/mag/20749310.html [26.12.2021]

5 Das Konzept von ASINGELINE sieht vor, dass bei jeder Realisierung eine lokale Person mit aktiv ist, die als Teil des Teams vor Ort an den Türen klingelt, das Projekt erläutert und um Verständnis und Teilnahme wirbt.

6 https://kaho-berlin.de

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Auftrag

In Karlshorst, einem Stadtteil des Berliner Bezirks Lichtenberg, am östlichen Rand der Stadt knapp außerhalb des S-Bahn-Rings gelegen, befindet sich das ehemalige Theater Karlshorst. Es wurde 1948 als erster Theaterneubau nach dem Krieg eröffnet, allerdings kann es momentan als Spielstätte nicht genutzt werden. Zukünftig soll es saniert und voraussichtlich 2025 als *KAHO. Raum* für Kultur wiedereröffnet werden.

Die Berliner Tanzwissenschaftlerin und Kuratorin Pirkko Husemann, 2020 von der Stiftung Stadtkultur als Vorstand gewählt, nahm sich vor, in einer viermonatigen Interimsphase im Sommer/Herbst 2021 auszuloten, welche kulturellen Angebote im zukünftigen KAHO von der unmittelbaren Nachbarschaft wie auch von den Berliner Kulturinteressierten angenommen werden würden.[7] Im Rahmen dieser Suchbewegung nach geeigneten Theater- und Tanzprojekten fiel die Wahl unter anderem auf »ASINGELINE« von *Work of Act*, einem internationalen Künstler*innen-Kollektiv.[8]

Das Projekt (Konzept)

ASINGELINE ist »enacted thought«, ein »ausgeführter Gedanke«, konzipiert von den beiden Choreograf*innen Fabrice Mazliah (ehemaliger Forsythe-Tänzer) und May Zarhy (beide Mitglieder von *Work of Act*, Frankfurt a.M./Tel Aviv). Das Konzept verfolgt das Ziel, Menschen mittels einer performativen Intervention in Kontakt und in Austausch miteinander zu bringen. ASINGELINGE

7 Das Interims-Team bestand aus sechs Personen, von denen die Hälfte in Ostberlin bzw. in der ehemaligen Sowjetunion sozialisiert wurden. Die Zusammenstellung des Teams (ostdeutsch bzw. westdeutsch sozialisiert sowie binational russisch-deutsch) war von Pirkko Husemann als künstlerischer Leitung bewusst gewählt worden, um die Zusammensetzung der Karlshorster Bevölkerung in etwa abzubilden.

8 Das Interims-Programm umfasste Angebote für Erwachsene, Kinder und Familien. Es gab zeitgenössisches Theater, Performance, Konzerte, Lesungen und Tanzworkshops, queerfeministische Veranstaltungen sowie Open Air Kino u.a. mit Filmen in russischer Sprache. Die Auswahl der Angebote wurde geleitet von dem erklärten Ziel, der Verschiedenheit der aktuellen Karlshorster Anwohnendenschaft sowie ihrer Vorgängergenerationen gerecht zu werden, indem u.a. recherchiert wurde, ob aus der langjährigen sowjetischen Besatzungszeit Nachkommen hervorgegangen sind, die künstlerische Berufe ergriffen haben und so das Programm hätten mitgestalten können.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nutzt theater-übliches und daher für Theatermenschen vertrautes rotes Tape, das entlang einer vorher festgelegten Luftlinie Raum durchquert, um zumeist zwei historisch-kulturelle Orte eines Stadtteils konkret und symbolisch miteinander zu verbinden. Um dies zu tun, werden öffentliche und private Flächen, Außen- wie Innenräume, Straßen wie auch Gärten durchquert. Dabei werden Privatsphären absichtlich betreten und Grauzonen oder Grenzen zwischen dem, was öffentlich und dem, was privat ist, gezielt aufgesucht. Diese Aktion, entschlossen und bewusst ausgeführt, fordert freiwillig und unfreiwillig Teilnehmende heraus, sie provoziert geradezu, und genau das wollen *Work of Act*: Mit der Linie als Zeugin und Werkzeug möchte das Team die Menschen aus ihrer Komfortzone locken und in die Auseinandersetzung darüber bringen, wo und wie sie in ihrem Stadtteil leben, was private oder geteilte Räume, was Grenzen des Eigenen und des Zumutbaren, was an ihrem Ort persönlich oder intim ist, und ob die Einteilung in »privat gleich abgeschottet« vs. »öffentlich gleich zugänglich« wirklich so sein muss.[9]

Im konkreten Fall von Berlin-Karlshorst zu Pandemiezeiten Anfang Oktober 2021 kam zu dem bewährten und oben beschriebenen Konzept nun ein neuer Aspekt hinzu: die Gesundheit. Es traten unter Pandemie-Bedingungen die Künstler*innen an Anwohnende heran mit dem Wunsch, deren Privaträume zu betreten, und der Begleittext von Hygienemaßnahmen, Distanzregeln und anderen Möglichkeiten zur Reduktion von Ansteckungsgefahr mischte sich plötzlich wie eine bislang nicht dagewesene »Tonspur« unter jede neue Anfrage.

Darüber hinaus fand ASINGELINGE am KAHO ausgerechnet am 3. Oktober statt, dem Tag der Deutschen Einheit, an dem die Überwindung der deutschen Teilung gefeiert wird. An einem Tag also, der prädestiniert sein könnte, um Fragen von Grenzen und deren Sinn und Zweck zu thematisieren. Um diesen doppelten Umständen gerecht zu werden: Pandemie und Feiertag, entschied das Team zum einen, vorab Infoblätter in die Briefkästen der Haushalte zu werfen, die auf der zu klebenden Strecke liegen. Zum anderen klingelten wir am Tag vor der Klebeaktion an allen Häusern und Wohnungen, um persönlich unser Kommen anzukündigen und um Interesse und Vertrauen zu werben.

Soweit der Plan.

9 So stellte Fabrice Mazliah in unseren Gesprächen während des Projekts die Konzeptidee dar. Vgl. die Webseite von Work of Act und die dortige Beschreibung des Konzepts von ASINGELINE: www.workofact.net/mamaza_installation_asingeline.html [04.03.2022]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Projekt (Realisation. Erinnerungsprotokoll)

Samstag, 2. Oktober, 10 Uhr. Wir treffen uns am Deutsch-Russischen Museum, auch »Kapitulationsmuseum« genannt, dem Startpunkt der roten Linie. Über Pirkko Husemann ist die Genehmigung für unsere Aktion eingeholt worden, allerdings nur für die Flächen außerhalb des Gebäudes. Die Museumsmitarbeiter beobachten uns aufmerksam und sichern sich telefonisch ab, ob unsere Aktivitäten ihre Richtigkeit haben. Wenn wir auf sie zugehen, reagieren sie höflich, aber distanziert und betonen, dass sie nur »ihre Arbeit machen und keine eigenen Entscheidungen treffen dürfen«.

Wir überqueren den Museumsvorplatz und beginnen, die Rheinsteinstraße – ein reines Wohnviertel – entlang zu kleben. Erste Einfamilienhäuser kommen auf uns zu. Die meisten Anwohnenden waren uns am Vorabend so ablehnend gegenübergetreten, dass Fabrice und May kurzentschlossen die Route etwas abgeändert hatten, um das Durchqueren von Privaträumen auf ein Minimum zu beschränken und damit die Kontinuität der Linie zu sichern. Auf dieser ersten Wegstrecke liegt das Haus eines Mannes, der ca. Anfang sechzig ist. Er wirkte schon beim Vorgespräch äußerst aufgeschlossen und geradezu begeistert von der Aktion. Wir hätten gern durch seine Wohnräume geklebt und sahen uns nun gezwungen, ihm wieder abzusagen, weil seine unmittelbaren Nachbar*innen uns ihre Einwilligung verweigert hatten. Dafür begleitet er uns ein Stück unseres Wegs und hilft sogar beim Gehsteigfegen und Kleben. Zwei Häuser weiter treffen wir auf den ersten Vorgarten. Der Hausbesitzer zeigt sich aufgeschlossen und neugierig und schickt sogar seinen ca. 12-jährigen Sohn mit uns mit »zum Helfen, die Gartenarbeit kannst Du später machen!«

12 Uhr. In nächster Nachbarschaft treffen wir auf ein unbelebt wirkendes Haus, hinter den Gardinen steht ein altes Paar, das durchs Fenster ruft: »Nein, weg!« und uns mit Wegwisch-Gesten vertreiben will.

Ein wenig weiter die Straße entlang sehen wir, wie ein junges Mädchen ein Haus verlässt und eilen zu ihr. Sie legt bei ihren Großeltern ein gutes Wort für uns ein und erwirkt so, dass wir durch den Vorgarten kleben dürfen. Das Mädchen verabschiedet sich mit den Worten: »Meine Großeltern verstehen nicht, was Ihr macht, aber sie haben nichts dagegen.«

In zwei der Villen öffnen uns am Freitag jeweils alleinstehende, elegant gekleidete Frauen und sichern uns zu, dass sie Kunstaktionen prinzipiell interessiert gegenüberstehen und sich ihre Teilnahme gern überlegen wollen. Als es dann so weit ist, öffnet sich für uns ihre Tür leider kein zweites Mal.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 1: »Deutsch-Russisches Museum« (Foto: Silke Mayer)
Abbildung 2: »Tape Garten« (Foto: Silke Mayer)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

15 Uhr. Ein betagter Mann öffnet uns und hört sich mit freundlichem Gesichtsausdruck an, was wir vorhaben. Als Kind lebte er schon in diesem Haus, er erinnert sich an einen russischen Einkaufsladen, in dem er kurz nach Ende des Krieges einkaufen ging. Wir dürfen selbstverständlich das Tape durch seinen Garten kleben und sogar an seinem Zaun einen Aushang anbringen, welcher die Aktion interessierten Passant*innen erklärt. Als wir fertig sind, verkündet er fast feierlich: »Ja, jetzt haben wir also auch eine Verbindung!« Und schon wenige Minuten später halten zwei Radfahrende am Plakat und lesen aufmerksam, was das rote Tape zu bedeuten hat. Sie berichten uns, dass sie beide ihre Kindheit in Karlshorst verbracht haben, allerdings ohne sich zu kennen. Erst 1995 trafen sie sich und verliebten sich ineinander. Sie erinnern sich beide an die sowjetischen Panzer, die die Treskowallee hinunterfuhren, jedoch verbinden sie sehr unterschiedliche Gefühle mit dieser Erinnerung: er fand die Panzer »aufregend«, sie fand das Szenario bedrohlich, »weil der Straßenbelag angegriffen wurde«, so ihre Sorge. Während wir im Gespräch mit dem Fahrrad-Pärchen sind, fährt ein Polizeiwagen vor. Selbstverständlich war die Aktion angekündigt und genehmigt worden. Dennoch kommen sie vorbei und informieren uns: »Jemand hat Euch angezeigt. Wir haben gesagt, dass alles genehmigt ist und wollten nur mal schauen, wie es läuft!«

Und auch das ist Karlshorst: Zwischen den gutbürgerlichen und in den letzten Jahren fast komplett durchsanierten Stadtvillen gibt es noch einige wenige unsanierte Mehrfamilienhäuser mit grau-braunem Außenputz, die ein Wohlstandsgefälle vermuten lassen. Als wir den Hinterhof betreten, finden wir dort spielende Kinder sowie drei Erwachsene, die den gemeinsam genutzten Garten winterfest machen. Der Kontrast zwischen den Stadtvillen und diesem Gebäude sticht ins Auge, da Karlshorst eigentlich so wohlhabend erscheint. Wir treten vorsichtig näher und erklären unser Anliegen. Die Mutter eines der Kinder gibt vom Balkon aus ihr Einverständnis. Sie ist freundlich und auch ihre Nachbar*innen wirken kooperativ bis gleichgültig angesichts unserer Klebe-Aktion. Sprechen möchte mit uns niemand. Wir dürfen auch nicht filmen, die Anwohnenden wirken diesbezüglich sehr zurückhaltend auf mich. Wir verlassen den Hof, und ich spüre, dass diese Begegnung zu den eindrücklichsten des Wochenendes gehören wird.

Sonntag, 3. Oktober, 11 Uhr. Wir nehmen den Faden wieder auf. Schon die erste Klingel-Erfahrung setzt den atmosphärischen Ton des Tages. Johanna Milz, Dramaturgin von Work of Act und Österreicherin aus Frankfurt

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

a.M., startet diesmal die Kontaktaufnahme und hört an der Gegensprechanlage: »Was wollen Sie am Feiertag? In meine Wohnung? Sie sind nicht von hier! Ich lasse Sie nicht rein, Sie sind fremd!«

Ähnliche Reaktionen hören wir öfter an diesen Tagen: Jemanden in die Wohnung oder ins Gebäude zu lassen, um dort (wenn auch nur vorübergehend, aber dennoch) verändernd einzugreifen, scheint eine Grenze des Erträglichen zu überschreiten. Die Begründungen, mit denen wir abgelehnt werden, sind jedoch jeweils andere. Mal ist es unsere »Fremdheit«, mal die Tatsache, dass der Vermieter etwas dagegen haben könnte, mal ist es der Feiertag, oder auch ein unterschiedliches Verständnis von dem, was Kunst ist oder sein sollte: »Etwas Leichtes solltet Ihr machen, etwas, das Freude macht. Ein rotes Band trennt doch wieder die Menschen und signalisiert Gefahr. Davon hatten wir hier genug! Fragt doch mal die Anwohner, fragt doch mal die Kinder aus Karlshorst, welche Kunst sie wollen!«[10]

Und dann war da noch … die Frau mit den Locken, die zweimal angeradelt kommt, während wir unsere Strecke kleben, weil sie das Infoblatt in ihrem Briefkasten gefunden hat und nun neugierig ist, wie sich die Aktion entwickelt. Sie kommt auch am Sonntagabend zum Abschluss-Gespräch ins Theater und erzählt, dass sie zunächst – wie einige andere Fußgänger*innen übrigens auch – gedacht hatte, wir zögen anlässlich des Feiertags die alten Grenzen des sowjetischen Sperrgebiets wieder nach.

Zwischen Museum und Theatergebäude: Der Kontext Karlshorst

Auf der Achse Russisch-Deutsches Museum und Theatergebäude haben sich historische Begebenheiten von internationaler Tragweite ereignet, von denen hier die wichtigsten erwähnt werden, um der Frage nachzugehen, warum unser Projekt der »roten Linie« ganz bewusst auf dieser Strecke realisiert wurde (angeregt durch Pirkko Husemann) und warum es so heftige Reaktionen ausgelöst hat. Es liegt auf der Hand, dass all die historisch-politischen Hintergründe das Leben und das Zusammenleben in diesem Stadt-

10 Während ich diesen Text schreibe, nimmt die Diskussion um stellenweise noch sichtbare Reste des roten Tapes in der Karlshorster facebook-Gruppe wieder an Fahrt auf, und mit ihr wiederholt sich der genannte Austausch von Vorbehalten oder Sympathie-Bekundungen. Die Intervention sorgt also weiterhin für heftige Emotionen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teil auch heute noch unterschwellig prägen, und dies vielleicht stärker, als es den Jüngeren und Zugezogenen bewusst ist.

In den 1930er Jahren baute die nationalsozialistische Regierung im Zuge ihrer Aufrüstungspläne auf dem Areal nördlich vom Museum (heute umgewidmet zum Wohngebiet Zwieseler Straße) eine Pionierlehranstalt für Offiziere der Wehrmacht.[11] Das Gebäude, in dem sich heute das Deutsch-Russische Museum (Startpunkt von ASINGELINE) befindet, war zunächst Kameradschaftsheim und später Kasino der Offiziere.[12] Seine internationale Bedeutung erlangte das Gebäude am 8. Mai 1945, als die deutsche Wehrmacht hier die bedingungslose Kapitulation unterzeichnete, woran bis heute im historischen Saal erinnert wird. Kurz darauf erklärte die sowjetische Regierung große Teile von Karlshorst zum Sperrgebiet und forderte etwa 15.000 Anwohnende auf, innerhalb von 48 Stunden ihre Wohnungen zu räumen, damit die sowjetischen Soldaten und Offiziere mit ihren Familien dort einziehen konnten.[13] Knapp zwei Kilometer entfernt vom Russischen Museum liegt das Theatergebäude am anderen Ende der roten Linie von ASINGELINE. Dieses Haus, gebaut 1948-49, war ein Befehlsbau als Reparationsleistung an die Siegermacht Sowjetunion, es sollte als »Haus der Offiziere« zunächst ebendiesen als Dramatisches Theater dienen.[14] Das Theater hatte in seiner ursprünglichen Form 600 Sitzplätze, die bis 1963 exklusiv den sowjetischen Militärangehörigen und Zivilangestellten und ihren Familien vorbehalten waren. Ab 1963, nach Aufhebung des Sperrgebietes, durften auch Deutsche das Theater besuchen. An der sogenannten »Russenoper« gastierten berühmte Künstler*innen aus den kommunistischen Ländern wie u.a. der Violinist David Oistrach, die Primaballerina Galina Ulanowa, die Peking-Oper und der Chor der Don-Kosaken.[15]

11 Vgl. dazu https://www.karlshorst-tour.kulturring.berlin/festungspionierschule [26.12.2021]

12 Vgl. dazu https://www.karlshorst-tour.kulturring.berlin/museum [26.12.2021]

13 Siehe auch das Interview der Künstlerin Sonya Schönberger mit dem Karlshorster Wirtschaftshistoriker Michael Laschke. Das Gespräch entstand anlässlich des KAHO-Interims-Programms im Rahmen ihrer Reihe »Berliner Zimmer« zur Berliner Stadtgeschichte: https://berliner-zimmer.net/interview/ich-hatte-von-anfang-an-versucht-mich-gesellschaftlich-zu-engagieren-in-karlshorst-michael-laschke/ (Aussage zu Räumungen von Stadtgebieten durch die Besatzermächte ab min 18:00 [22.12.2021])

14 Vgl. dazu https://www.karlshorst-tour.kulturring.berlin/theater [26.12.2021]

15 Vgl. hierzu auch die Webseite des KAHO: https://kaho-berlin.de/historie/ [26.12.2021]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nach dem Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989 ändert sich in den 1990er Jahren auch die Situation des Theaters. Bis 1994 unter sowjetischer Führung, wird es bis 2007 als privates Theater mit einem genreübergreifenden Angebot weitergeführt. Im Programm finden sich Tanzsalons, Sonntagskonzerte und Filmabende, und ein Teil des Gebäudes wird seit einem größeren Umbau von der Musikschule genutzt, wohingegen Theatersaal, Foyers und Bühnenturm unbespielbar sind. 2018 wird das Gebäude in das Vermögen der Stiftung Stadtkultur übertragen. Die Stiftung nimmt den Standort und das Theatergebäude in den Blick und beginnt zu eruieren, welche inhaltlichen Angebote im Südosten Berlins zukünftig interessant sein können und wie das Haus architektonisch verändert werden muss (wie z.B. durch die Erschaffung getrennter Eingänge zu Theaterturm und Zuschauerraum), damit es auch von nächsten Generationen genreübergreifend als Wissens-, Kunst- und Kultur- und Begegnungsstätte genutzt werden kann.[16]

Ausblick: Kultur der Teilnahme und Teilgabe am KAHO

Zum Zeitpunkt meines Arbeitens an diesem Text hat die Auswertung des Interimsprogramms durch das Veranstaltungsteam gerade erst begonnen. Erlebnisse und Erfahrungen sind noch unsortiert, und auch die vielfältigen emotionalen Eindrücke warten noch auf ihre Einordnung, Analyse und Verarbeitung. Ich treffe Pirkko Husemann kurz vor der Weihnachtspause, um erste Gedanken und Erkenntnisse mit ihr auszutauschen. Aus den zahlreichen Reaktionen, die das Interimsprogramm erfahren hat, lässt sich quantitativ und qualitativ ablesen, dass ASINGELINE die meisten und die heftigsten Reaktionen ausgelöst hat: Es gab zum einen Anwohnende, die sich begeistert und interessiert gezeigt haben, und es gab andererseits diejenigen, die allein schon die Konzeptidee abgelehnt haben, geschweige denn, dass sie in Austausch darüber treten wollten (s.o.). Warum aber hat ASINGELINE so provoziert? Hätte dies im Vorfeld verhindert werden können? Ist Provokation überhaupt etwas, das verhindert werden muss oder kann?

Aktuell wohnen in Karlshorst etwa 28.000 Bürger*innen.[17] Diese lassen sich recht schematisch entlang von Dimensionen des Selbstverständnisses

16 Vgl. hierzu: https://kaho-berlin.de/bauvorhaben/ [27.12.2021]

17 Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Berlin-Karlshorst [04.03.2022]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und sozialer Verortung in vier Gruppierungen ordnen.[18] Dies wird u.a. in den Interviews der Künstlerin Sonya Schönberger deutlich, die sie im Auftrag des KAHO für ihr Projekt »Berliner Zimmer« mit Karlshorster*innen geführt hat: Zum einen gibt es Anwohnende, die hier geboren wurden, ihre Kindheit unter sowjetischer Besatzung und ihre Jugend unter DDR-Regierung verbracht haben.[19] Eine weitere Gruppe Anwohnender ist nach 1963 und noch zu DDR-Zeiten zu Studien- oder Ausbildungszwecken nach Karlshorst gezogen. Diese Menschen kennen zwar die Präsenz des sowjetischen Militärs, haben den Teil Karlshorsts als Sperrgebiet aber nicht mehr erlebt. Die Gründung und inhaltliche Ausrichtung des *Bürgervereins Karlshorst e.V.* mit seinem starken Geschichtsbewusstsein und dem Wunsch nach Traditionsbildung geht maßgeblich auf Vertreter*innen dieser Generation zurück.[20] Eine nächste Gruppe bilden die »jungen Familien« der Nachwendezeit, die in den 1990er Jahren entweder neu nach Karlshorst kamen und den damals günstigen Wohnraum im Grünen für sich entdeckten, oder die ihre Kindheit hier verbracht hatten und nun nach Ausbildung oder Studium wieder zurückkehrten in ihren alten »Kiez«. In dieser Zeit gründeten sich das *stadtteilzentrum iKARUS* sowie der *Kiezladen Potpourri e.V.*, zwei Nachbarschaftsinitiativen, die Angebote rund um das alltägliche Leben in Karlshorst entwickeln. Eine letzte Gruppe setzt sich zusammen aus den »Neu-Karlshorster*innen, zu denen ich selbst gehöre, die seit der Jahrtausendwende in diesen Stadtteil kommen, weil die Mieten in den angrenzenden innerstädtischen Bezirken Kreuzberg und Friedrichshain zu hoch werden oder größerer Wohnraumbedarf (beispielsweise durch Familiengründung) eine Veränderung notwendig

18 Es ließen sich selbstverständlich auch Gruppen nach anderen Kriterien bilden wie z.B. nach Vorhandensein von Eigentum oder sozioökonomischem Status. Der Druck auf diesen Stadtteil hat vor allem zugenommen durch Veränderungen an anderer Stelle, nämlich die steigenden innerstädtischen Mietpreise und Immobilienentwicklungen. Ich beschreibe hier aber die Zuwanderungswellen chronologisch, weil mich die Konflikte um Zuzüge und das Zusammenleben vor Ort interessieren.

19 Siehe hierzu die Interviews von Sonya Schönberger mit Michael Laschke (s.o.) und Klaus Borde: https://berliner-zimmer.net/interview/meine-leidenschaft-war-sport-klaus-borde/ [21.12.2021]

20 Das Bewusstsein und das starke Interesse des Bürgervereins für die über 125 jährige Geschichte Karlshorst erwähnt Klaus Border im Interview mit Sonya Schönberger, außerdem lässt sich am Logo – Pferd mit Wagen als Symbol für die kaiserliche Rennbahn – erkennen. Vgl. hierzu http://karlshorst-buergerverein.de/category/125-jahre-karlshorst/ [27.12.2021]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

macht.[21] All diese Menschen, egal ob Alteingesessene oder »Neu-Karlshorster*innen«, eint die Wertschätzung der Lage: stadtnah und doch im Grünen, reich an Kultur-, Sport- und Bildungsangeboten und gut erhaltene Altbausubstanz mit teilweise prächtigen Jugendstil-Villen.

In den vergangenen vier Monaten haben 1.600 Gäste aus Karlshorst, Lichtenberg, ganz Berlin und Brandenburg das Interimsprogramm des KAHO genutzt. Die Reaktionen fielen nicht immer so extrem aus, wie ich sie am Beispiel von ASINGELINE zusammengefasst habe. Dennoch stellt sich nun die Frage: Wie wird das KAHO in ein paar Jahren in Betrieb gehen? Kann es, so die Vision des Interims-Teams, zu einem Ort der Versammlung, der Auseinandersetzung, der konstruktiven Streitkultur werden? In einem Karlshorst, das seine Verschiedenheit und die damit einhergehenden Kontroversen zur Kenntnis nimmt und akzeptiert?

Ich möchte abschließend als eine Art Résumé folgende Vision skizzieren: Ich stelle mir das KAHO zukünftig als einen demokratisch geführten Ort der Versammlung Gleichberechtigter vor, in dem die Kunst den Anstoß zur Auseinandersetzung gibt und den Ausgangs- und Bezugspunkt darstellt für konstruktive Auseinandersetzungen zwischen den Anwohner*innen, die sonst nicht stattfinden würden. Innerhalb dieser Rahmung (und Freiheit!) künstlerischen Handelns loten Bürger*innen in unterschiedlichen Formaten miteinander aus, welche Perspektiven und Haltungen sie zu historischen wie aktuellen Themen einnehmen können und wollen. Und neben den Künstler*innen und Kurator*innen sind parteipolitisch unabhängige, partizipativ agierende und sozialraumorientierte Stadtteilentwickler*innen[22] involviert, damit Vertrauen in die Wirksamkeit der bürgerlichen Beteiligung am KAHO entsteht.

So kann es meiner Meinung nach möglich sein, Anwohnende wie Gäste mit ihren so verschiedenen Biografien und Lebenseinstellungen für das KAHO und für die Institution Theater als Ort der Teilhabe, Teilgabe und Teilnahme zu gewinnen. Für das Theater als sicheren Raum *aller*, in dem so wesentliche weil politische Fragen verhandelt werden wie die, wer darüber entscheidet, was Kunst (sein) darf, wer Karlshorster*in (ergo: Berliner*in,

21 Siehe hierzu das Interview von Sonya Schönberger mit Sibylle Jazra, [online] https://www.stadtmuseum.de/wir-sind-viele-leben-in-berlin [23.12.2021]

22 Siehe. z.B. die Berliner Gesellschaft *Lösungen im Stadtteil L.I.S.T.*, [online] https://www.list-gmbh.de/stadtteilentwicklung/sozialraumorientierte-stadtteilentwicklung [15.01.2022]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Deutsche*r) ist und welche Funktion(en) das Theater in aktuellen gesellschaftlichen Prozessen hat.

Abbildung 3: »Info an Gartentor« und Abbildung 4: »Theatervorplatz«
(Foto: Silke Mayer)

Quellen

https://berliner-zimmer.net/interview/meine-leidenschaft-war-sport-klaus-borde/ [21.12.2021]
https://berliner-zimmer.net/interview/ich-hatte-von-anfang-an-versucht-mich-gesellschaftlich-zu-engagieren-in-karlshorst-michael-laschke/ https://berliner-zimmer.net/interview/ich-hatte-von-anfang-an-versucht-mich-gesellschaftlich-zu-engagieren-in-karlshorst-michael-laschke/ [22.12.2021]
https://www.goethe.de/ins/ci/de/kul/mag/20749310.html [26.12.2021]
https://kaho-berlin.de/bauvorhaben/ [27.12.2021]
https://kaho-berlin.de/historie/ [26.12.2021]
http://karlshorst-buergerverein.de/category/125-jahre-karlshorst/ [27.12.2021]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://www.karlshorst-tour.kulturring.berlin/festungspionierschule [26.12.2021]
https://www.karlshorst-tour.kulturring.berlin/museum [26.12.2021]
https://www.karlshorst-tour.kulturring.berlin/theater [26.12.2021]
https://www.list-gmbh.de/stadtteilentwicklung [15.01.2022]
http://mamaza.net/mamaza_installation_asingeline.html [27.12.2021]
https://www.stadtmuseum.de/wir-sind-viele-leben-in-berlin [23.12.2021]
https://de.wikipedia.org/wiki/Berlin-Karlshorst [04.03.2022]
http://workofact.net/company_works.html [28.12.2021]

Literatur

Sanyal, Mithu: *Identitti*. München: 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Second Skin or: Not-Sharing the Share
Koloniale Trugbilder in Tanzforschung und Praxis

Mariama Diagne

Über Rassismus im Tanz lässt sich im Kontext von Tanzforschung in den USA nicht sprechen, so 2020 ein Fazit von Nadine Georges-Graves, afroamerikanische Professorin für Tanz und Humanities an der Ohio State University. In der Ausgabe »Conversations Across The Field Of Dance Studies. Decolonizing Dance Discourses« des Journals der Dance Scholar Association schreibt sie mit dem Titel »Discussing the Undiscussable, Part 2; or, This Might Hurt Your Feelings*«, folgendes:

> It is always an honor to be asked to contribute to a conversation, especially on a topic as important as its call to action against global anti-Blackness and white supremacy. So, I wrote a piece that was frank, from my heart, and not a little scathing. I took the charge at its word and called out the field, challenging us with the truth as I see it – the things I only tell my husband. It was tough love but maybe we are ready, I thought. Then I slept on it and decided not to ›press send‹ because I know the field doesn't actually want to know what I think. (Georges-Graves 2020: 20)

Nach diesem Kurztext folgt eine leere Journalseite. Mit ihrem Text markiert Georges-Graves ihre Hommage an Arlene Croces »non-review« von Bill T. Jones' Choreografie *Still/Here*, welcher 1994 im New Yorker (Croce 1994: 54) erschien.

Georges-Graves Text, das Nicht-Teilen der Gespräche, die sie mit ihrem Ehemann führt, lese ich als Aufforderung mitzuteilen, was in (europäisch orientierten) Mehrheitsgesellschaften (*white supremacy*) nicht geteilt wurde und wird: Da sind einerseits die Parallel-Geschichten des Kanons, die wie Schattengeschichten unter den großen Erzählungen liegen. Andererseits

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gibt es Dissens über den Mehrwert, *the share*, an kultureller Teilhabe durch Teilnahme und Teilgabe: Wessen Geschichten dürfen Geschichte schreiben, an der Gestaltung vom Kanon teilhaben und somit als gewinnbringend für den kulturellen Mehrwert gelten?

Georges-Graves fehlt nicht der Mut zum Teilen von Aussagen, die für jene unangenehm sein könnten, die Tanzforschung ohne koloniales Bewusstsein betrieben haben und dies nun weiterhin tun möchten. Es ist auch nicht aussichtslos, jederzeit damit anzufangen, dieses Bewusstsein zu teilen. Vielmehr ist es nach dem Mord an dem unbewaffneten George Floyd durch einen Polizisten im Jahr 2020, und mit dem Wissen darum, dass *blackness* im rassistischen Denken nach wie vor eine deutlich geringere Lebenswertigkeit zugewiesen wird, ein notwendiger Teil zukünftiger Forschung, statt ein Thema der Anderen. Nur wie die Schattengeschichte aller in der Tanzforschung teilen, wenn sie zugleich mancherorts auch Ressentiments, Unbehagen hervorruft? Was hat der Kolonialismus der anderen mit deutscher Tanzforschung zu tun? In Europa sind diese beiden Themen historisch eng miteinander verflochten: Zum einen ist der Akademische Tanz (Barocktanz) nicht nur während der Aufklärung, sondern mitten im transatlantischen Sklavenhandel entstanden. Somit ist die Idee einer freien Entfaltung einer ihre individuelle Freiheit gerade entdeckenden bürgerlichen Gesellschaft, untrennbar verknüpft mit der systematischen Freiheitsberaubung von Menschen, die wie Objekte gehandelt wurden. Das Wissen um diese Verbindung lässt sich auch nachträglich nennen. Auch dann, wenn die eigene Forschung – wie meine – ohne das Nennen dieser historischen Zäsur startete. Wann ist es sinnvoll, in der deutschen Tanzforschung in Deutschland anzumerken, aufzuarbeiten – mitzuteilen, dass Formen und Methoden des Sehens, Besprechens, Erinnerns, Beschreibens und Kontextualisierens von Phänomenen des Tanzens in der Tanzgeschichte primär ohne zeitgleichen Bezug zur Kolonialgeschichte ausgekommen sind? Hierin liegt das Unbehagen von Georges-Graves für den US-amerikanischen Raum. Mit der Kolonialgeschichte wurde und wird in Deutschland zumeist als mit einer »die anderen« betreffenden Geschichte umgegangen. Die Kolonialgeschichte ist eine Körpergeschichte transatlantischer Bewegung. Das Teilen von Aspekten dieser Geschichte im Kontext von Tanz- und Bewegungsforschung ermöglicht, Re-Perspektiven auf etablierte Theorien und Historiografien zu unternehmen: Zum Beispiel erstarkte in der Barockzeit als Gegenbewegung zur Sklaverei auch die Schwarze Anti-Sklaverei-Kultur im Kontext des *Black*

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Atlantic, einem »System historischer, kultureller, linguistischer und politischer Interaktion und Kommunikation, das seinen Ursprung in dem Prozess der Versklavung von Afrikanern hat.« (Gilroy 2004, zit. in Langenohl 2015: 62). Nicht geteilt wird in der Geschichtsschreibung jedoch, dass das Ende der Sklaverei nicht auf humanistischen Ansätzen gründete, sondern auf ökonomischen. Die Plantagenwirtschaft war schlicht nicht mehr effizient genug.

Georges-Graves Enthaltung ist nachvollziehbar. Mit »Second Skin or: Not-Sharing the Share«, folge ich einer impliziten Aufforderung dieser Enthaltung Gewicht zu geben, in dem ich sie hier benenne und zugleich um konkrete »Trugbilder in Tanzforschung und Praxis« ergänze, um Fragen nach Teilhabe, Teilnahme und Wahrnehmungsmodi im Kanon der Künste aufzuwerfen. Den Hintergrund meines Schreibens bildet mein Wissen aus Schwarzer Perspektive. Diese Selbstzuschreibung meiner Identität als in Deutschland geborene und sozialisierte afropäische Autorin scheint in diesem Zusammenhang insofern von Bedeutung, als dass ich die Praxis des Bühnentanzes in Europa und den USA aus einer subalternen, der konstruierten Norm (helle Haut) nicht entsprechenden Perspektive erfahren habe. Zugleich entsteht das Teilen meiner Erinnerungen und Kontextualisierungen aus dem Sehen, Spüren und Sprechen von und mit Schwarzen Tanzschaffenden, den Erfahrungen aus einem gemeinsamen Lebensalltag und der Lektüre von Texten queer-feministischer Theoretiker*innen *of different Colors*.

Zwischen Teilhabe, Teilgabe und Text: Im Folgenden eingerückte Textteile basieren auf Auszügen meines bereits veröffentlichten Essays »Zweite Haut. Afrodiasporische Körpergeschichten«. Diesen habe ich 2021 im Kontext der von der Journalistin und Autorin Astrid Kaminski kuratierten Schreibwerkstatt »Expanded Writing« am Dock 11 Berlin als vierten von insgesamt fünf Teilen der Serie *paper pieces* publiziert. Hier teilten Autor*innen in literarischer, aber auch poetischer Form fiktive wie autobiografische Bewegungsgeschichten. Sie reichten vom Beleuchten der eigenen physischen Ermattung (Sara Shelton Mann: *Skeletal Walking*) bis zur Schilderung von Folter und Flucht zweier Frauen während der Bombardements in Damaskus im Syrienkrieg (Samar Yazbek: *Sarah & Zein*). Das Teilen von Auszügen meines *paper pieces* scheint mir relevant, wenn Fragen zu *access* und *sharing* von Wissenspraktiken mit dem Wissen um jene Geschichten verschränkt werden, die aus dem Kanon der europäischen Tanzgeschichte fallen. Wie kann

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schwarzes Wissen zum »Weißen Tanz« aus afropäischer Perspektive aussehen?

pink tights in black tea

Sommer 2003. Es ist 21 Uhr, ein Abendessen in Harlem, New York City, 152nd Street, nahe der Studios des Dance Theatre of Harlem. Regina öffnet eine ihrer vielen Kisten mit Schmink- und Haarutensilien. Sie bewahrt sie in ihrem Kleiderschrank auf, um das Plastik vor Licht und Staub zu schützen. Vor 30 Jahren war Regina Tänzerin, studierte an der Ailey School, die am Alvin Ailey American Dance Theatre, dem ersten Ensemble für Modernen Tanz mit Afroamerikanischen Tänzer*innen, angebunden ist. Heute arbeitet Regina als Modell in Ateliers für bildende Künstler*innen.

Eine unserer Färbeaktionen steht an. Dazu brauchen wir Makeup sowie einen festen Schwamm, einen, der eine gute Menge Flüssigkeit aufnimmt und die Farbe gleichmäßig auf verschiedene Stoffe aufträgt. Spitzenschuhe sind mit Satin überzogen. Ist die Farbe zu flüssig, saugt der Satin sie sofort auf und es entstehen Flecken. Flache Schuhe, die Schläppchen, sind meist aus einem Baumwollgemisch und nehmen Farbe gut auf. Ist die Farbe zu dickflüssig, entstehen aber auch hier Flecken, die sogar klumpen können. Gummibänder halten die Schuhe am Spann. Sie sollten in gedehntem Zustand gefärbt werden, sonst bleiben offene weiße Stellen. Die meisten Strumpfhosen sind aus Polyacryl oder einer Mischung aus Nylon und Elastan und anderen chemischen Fasern hergestellt. Je nach Fasermix lässt sich die Farbe mehr oder weniger gut auftragen. Von Vorteil ist, Schuhe, Strümpfe und Gummibänder gemeinsam zu färben, um die Differenz der unterschiedlichen Trockenzeiten auszugleichen.

Nur eignet sich nicht jede Farbe für das Kolorieren der Beinkleidung. Zur optimalen Ausleuchtung von Gesichtern auf der Theaterbühne, zum Kaschieren der Unebenheiten im Gesicht bei starkem Scheinwerferlicht, oder um Charaktere durch besonderes Makeup zu entwerfen, wird eine spezielle Schminke verwendet. Genauso müssen auch für Strumpfhosen, die dem Hautton der sie tragenden Person entsprechen sollten, deckende Farben angewandt werden. Das Färben von Schuhen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> und Strumpfhosen dauert bis zu zwei Stunden. Damit auf dem gefärbten Stoff weder Flecken noch verkrustete Schminkreste übrigbleiben, sind eine besondere Technik und Sorgfalt erforderlich: Halte den Schwamm nebelfeucht; presse ihn mit sanftem Druck auf den Stoff, nicht quetschen; langsame und gleichmäßige Armbewegungen unterstützen ein ebenmäßiges Auftragen der Farbe; gleiche hin und wieder den Farbton deiner eigenen Haut mit dem der entstehenden zweiten Haut ab. Wie bei empfindlicher Haut oder texturiertem Haar gilt auch beim Färben Sorgfalt:
>
> *color needs care*.

Seit 1974 färben Tänzer*innen am Dance Theatre of Harlem in New York ihre Strumpfhosen der eigenen Hautnuance entsprechend. Llanchie Stevenson, damals Ensemblemitglied, schlug Arthur Mitchell, dem Leiter der Company vor, Tänzerinnen nicht mehr in weißen Nylonstrümpfen auftreten zu lassen. Durch das Einweichen in schwarzem Tee ließen sich erste Färbungen durchführen (Tyrus 2021: 88). Auf der anschließenden Tournee nach Norwegen trat das Ensemble erstmals mit *tights* in *skintone* auf.

Das Dance Theatre of Harlem (DTH) wurde 1969 von Arthur Mitchell (1934-2018) in Ko-Leitung mit dem Ballettmeister Karel Shook (1920-1985) gegründet. Mitchell war der erste Afroamerikanische männliche Schüler und später Berufstänzer einer US-amerikanischen klassischen Ballettkompanie, dem New York City Ballet unter Georges Balanchine (1904-1983). Gründungsanlass des DTH war zum einen die Vorannahme, dass Schwarze Bürger*innen qua Hautfarbe weder Ballett studieren noch professionell ausüben können und daher sollten. Den zeitlichen Anstoß gab die Ermordung des Bürgerrechtlers Dr. Martin Luther King (1929-1968). Im Kontext des Kampfes gegen soziale Ungerechtigkeit, insbesondere gegen Afroamerikaner*innen, verpflichten sich Mitglieder am DTH bis heute zum Tragen von Strumpfhosen und Schuhen, die dem jeweils individuellen Hautton ähnlich sind. Tänzer*innen, die auf der Ballettbühne *pink tights* als *second skin* tragen können, sind – auch heute noch der Körperpolitik des Europäischen Klassischen Akademischen Bühnentanzes entsprechend – leichte, helle und junge Körper. Auch wenn das klassische Ballett durch Perspektiven auf den Modernen Tanz oder zeitgenössische performative Ansätze als vergangen, als um Themen sowie Mittel der Darstellung überholt oder um Körper der

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gegenwart ersetzt gilt, scheint die Frage um Haut als Farbe für Darstellungen von Körpern auf der europäischen Bühne unangebracht:

Welche Farbe kommt als Haut-Farbe auf welchen Körpern zu welchen Konditionen zum Einsatz, wenn es um künstlerische Stilmittel geht? Sind die kolonialen Schatten rassifizierender Körperbilder verschwunden? Problematisch ist nicht das Färben oder der Wunsch eine andere Farbe als Kostüm zu tragen. Grundproblem ist, dass Menschen vermittelt wird, sie gehören nicht zum Kanon, nicht zum Rahmen, sind außergewöhnlich, weil ihre Hautfarbe und mit diesen verbundenen kolonial geprägten Vorannahmen in Bezug auf Charakter, Können und Sein, einer konstruierten Norm widersprechen. Solange die Verknüpfung der tänzerischen Technik des Balletts mit den Narrativen des 19. Jahrhunderts und den rassistischen Körperbildern seit der Aufklärung als Ideal gilt, bleiben damit auch die im (historischen) Vorherrschaftsdenken verhafteten Normen präsent. Sie prägen nicht nur die gesellschaftliche Wahrnehmung, sondern auch die Normvorstellung von gesellschaftlichen und individuellen Physiognomien. Dabei existieren zahlreiche, leicht recherchierbare Neuentwürfe für einen zeitgenössischen Umgang mit Schritten und Geschichten des Europäischen Klassischen Akademischen Tanzens.

2002 färbte ich als Tanzstudierende in Harlem erstmals eigene Strumpfhosen, von *universal white* zu meinem *nude*. Bis dahin trug auch ich als afrodiasporische Deutsche unbekümmert schneeweiße Strumpfhosen. Der Blick in den Spiegel auf weiße Beine und braune Arme löste zwar Unbehagen aus, den Kontrast erklärte ich mir jedoch nicht mit der strukturellen Schieflage von Norm und Realität. »Wir sind alle rassistisch sozialisiert«, leitet die Autorin und Aktivistin Tupoka Ogette in Gesprächen ihr aktuelles Buch *Und jetzt Du. Rassismuskritisch leben* (Ogette 2022a) ein (Ogette 2022b). Das gilt sowohl für mich, als auch für alle Lesenden dieses Textes. Denn ein vorkoloniales Bewusstsein kann keine Person für sich beanspruchen, die in Gesellschaften sozialisiert ist und lebt, die ökonomisch vom transatlantischen Sklavenhandel profitieren. Den Anstoß für mein Nachdenken über die Bedeutung der zweiten Haut, die mehr als nur Hülle ist, bilden zwei Vorkommnisse, die sich knapp 20 Jahre nach meinem ersten Färben von Strumpfhosen in Paris und Berlin ereigneten und mich verblüfften. 2021 standen das Staatsballett Berlin und die l'Opéra national de Paris in den Schlagzeilen:

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Second Skin for Future

Ungefähr 300 Angestellte und Tänzer*innen der l'Opéra national de Paris beteiligten sich anlässlich zahlreicher Diskriminierungsskandale öffentlich an Protesten für eine diskriminierungsfreie, macht-bewusste künstlerische Arbeit in Ensembles des stark hierarchisierten Klassischen Balletts. Dabei kam ein Manifest zustande, in dem Gedanken und Forderungen über das Auseinandersetzen mit Diskriminierung von ethnischen Gruppen an der l'Opéra formuliert wurden. Es ist Teil des vom Opernintendanten Alexander Neef in Auftrag gegebenen und im Januar 2021 veröffentlichten »Rapport sur la diversité à l'Opéra national de Paris« (Ndiaye/Rivère 2021). In diesem Diversitätsbericht kämmten der Historiker Pap Ndiaye und die Autorin Constance Rivière alle Ebenen der Diskriminierung in Betrieb und Repertoire durch und verfassten eine Bestandsaufnahme. Inwieweit eine solche Bestandsaufnahme an sich problematisch ist, wird anhand der Eingrenzung der Gruppen deutlich. Der Bericht listet tabellarisch nur die prozentuelle Anzahl nicht-weißer Tänzerinnen in den Ensembles führender großer Häuser auf (im Schnitt zwei zu 40), nicht aber die Anzahl oder das Verhältnis nicht-weißer Mitarbeitender im gesamten Haus: Wer reinigt die Flure und wer schneidert die Kostüme? Der Bericht fordert dezidiert die konsequente Abschaffung des Aufschminkens von Ethnizitäten in Balletten und Opern sowie das kritische Auseinandersetzen mit dem Repertoire für Oper und Ballett: »Proscrire sur scène le blackface, le yellowface et le brownface à l'Opéra national de Paris« (Ndiaye/Rivère 2021: o.S.). Zu den Forderungen gehörte umgekehrt, die individuellen Hauttöne der Darstellenden auch über Strumpfhosen und Schuhe abzubilden. Dunkel pigmentierte Tänzer*innen müssten endlich Zugang zu Kleidung erhalten, die ihrem Ton entspreche. Die US-amerikanische Bekleidungsfirma capezio startete in den frühen 2000ern mit der Erweiterung der Farbskala für Tanzschuhe und Strumpfhosen. Diese umfasst heute 18 verschiedene Farben (Diagne 2021). 2018 fertigte die britische Marke FREED erstmals Schuhe in bronzefarben und braun (Matamoros 2021:179).

… verblüffend …

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Kurz vor Veröffentlichung des Pariser Berichts wandte sich die am Staatsballett Berlin engagierte Tänzerin Chloé Lopes Gomes in Bezug auf die ihr entgegengebrachte Diskriminierung durch eine Vorgesetzte an die Öffentlichkeit. Zu Beginn ihres Vertrages sagte Lopes Gomes in einem Interview »Ich bin sehr geehrt und stolz, dass ich die erste schwarze Frau bin, die in dieser renommierten Compagnie tanzen darf. Ich weiß, dass ich anders aussehe, aber ich sehe das mehr als eine Stärke als Schwäche. Tanz kennt keine Hautfarbe!« Die Bild-Zeitung veröffentlichte dieses Interview in einem Artikel als »Der besondere Schwan am Berliner Staatsballett« (Hafner 2018). Im Laufe der Spielzeit habe dann aber doch die Hautfarbe der aus Nizza stammenden französischen, algerischen kapverdianischen Tänzerin, die unter anderem an der Bolschoi Akademie in Moskau ausgebildet wurde, zur Diskussion gestanden. Diskriminierung findet selten öffentlich, sondern eher beiläufig, in Proben, im Besprechen von Accessoires in Form von Kommentaren und Scherzen statt.

… verstörend …

Wie weit geht die Grenze des Humors, wenn einer dunkelpigmentierten Tänzerin der weiße Schleier verwehrt wird, da Haut und Haar zu »afro« für europäische Normen sind? Welche Körperrealitäten erhalten Bedeutung, wenn im selben Kontext das Weißschminken der Tänzer*innenbeine für die Romantischen Klassiker wie *La Bayadere* (1877) oder *Schwanensee* (1895) gefordert wird, um die Illusion von Homogenität zu erzeugen? Hilft es, wenn die Klassiker nicht mehr zu sehen sind? Notwendig ist ein Blick hinter die Bühnen und ins Publikum. Wer will welche Körperrealitäten für welche Bühnen nicht ermöglichen und diese eigentlich auch nicht sehen?

Christiane Theobald, kommissarische Intendantin des Staatsballett Berlins hat aufgrund der öffentlichen Aufmerksamkeit eine Reihe ins Leben gerufen, in der regelmäßig diese Themen an einem runden Tisch ausdiskutiert werden sollen: »Ballet for future? Wir müssen reden!«. Man wolle »jeden Stein umdrehen«. Das erfordert Mut, auch bei Gegenwind aus den eigenen oberen Reihen der staatlichen Institutionen. Nachdem ich gemeinsam mit der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter das Staatsballett Berlin über Jahre in anderen Veranstaltungsformaten begleitet hatte, nahm ich die Einladung an, eine Reihe anzudenken, in der offen mit Tanzschaffenden

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und über Tanz Publizierenden Fragen nach heteronormativer Macht, Diskriminierung, Teilhabe und Ausschluss in Institutionen wie dem Staatsballett diskutiert werden sollten. Ja, wir müssen reden. Das wollte lange niemand. Aber wie? Meine Rolle ist die einer ehemaligen Tanzenden und einer aktuell Publizierenden. Und dann bin ich als in Deutschland Geborene mit einem senegalesischen Vater auch noch afrodeutsch. Meine biografische Information spielt jetzt eine Rolle. Jetzt, wenn es um das Nachvollziehen und Benennen jener Prozesse geht, die unsichtbar ablaufen, hinter verschlossenen Türen. Und zugleich ist es ein Problem: Ich spreche auch als Co-Veranstalterin und habe ein Interesse an einem Mitgestalten der Institution. Wie in Institutionen mit Institutionen über Institutionen sprechen, wenn danach klar ist: die Institution löst sich gerade in gewissem Maße selbst auf, wenn nicht alle Beteiligten etwas ändern? Am ersten Veranstaltungsabend im September 2021 stellte eine Teilnehmerin aus dem Publikum die für mich hier entscheidende Frage: Was solle sie ihren Tanzschüler*innen denn bieten, wenn sie doch so gerne in weißen Tutus und Strumpfhosen die Fantasien aus *Schwanensee* & Co nachtanzen möchten? Müsse sie für Schüler*innen Strumpfhosen färben oder dies von ihnen verlangen, wenn ihre Beine dunkler sind? Die Entscheidung für oder gegen ein Färben kann ihr in diesem Moment, wie auch in Zukunft, niemand abnehmen.

skin and tone – or: being black is not an option, it's a fact

Das Erlernen der Tanztechnik lässt sich inzwischen Ethnizität übergreifend teilen. Das gilt jedoch nicht immer für das unhinterfragte Anerkennen einer gelungenen Verkörperung von Phantasiefiguren. Vielmehr galten Späße über die Inkompatibilität von dunkler Haut mit Afrohaaren und weißen Schleiern für Schwebewesen des Balletts im Moment der Probe als angebracht. Lopes Gomes sei der Schleier, den die Tänzerinnen des Corps de ballet in der sogenannten Schattenszene im Ballett *La Bayadere* tragen, in der Probe aufgrund ihrer Hautfarbe und Haarstruktur verwehrt worden. Das Gelingen, die erfolgreiche Kostümierung von Tänzerinnen zugunsten einer Verkörperung von weißen Schattenwesen wird also im Moment der Verwehrung nicht geteilt. Dieses Gelingen der Illusion lässt den Bühnenerfolg und Applaus erst zum Gewinn, zum Mehrwert – zum *share* – werden. Wird die Teilgabe an diesem Gelingen verwehrt, wird auch der Gewinn, der Applaus,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der *share* nicht geteilt. Lopes Gomes wurde die Teilgabe an der Repräsentation kultureller Werte, das Tanzen von europäischem Ballettrepertoire auf einer deutschen Bühne, abgesprochen. Stattdessen stellte sich ein Nicht-Teilen-Zulassen, ein *Not-Sharing*, ein Modus des diskriminierenden Verunsicherns (das im Moment der Diskriminierung allein nach Gründen für die Ausgrenzung suchen müssen) ein. Was teilt sich über die Haut denn alles mit?

> Als zweite Haut lässt sich im Allgemeinen ein den organischen Körper umhüllendes Material bezeichnen, das in der jeweiligen Form eine (Körper und Haut) schützende oder (der tragenden Person) Deutung verleihende Funktion hat. In Literatur und bildender Kunst ist die zweite Haut ein gern bespieltes Thema, da das Verkleiden auch Gelegenheiten zum A/anders-Werden, zum Verwandeln eröffnet. Einbezogen wird dabei jegliche Form der Kleidung, die sich an den Formen des Körpers orientiert und den Seins-Zustand des Menschen hervorhebt oder verändert. Haut stilisierende Mittel rücken den menschlichen Körper in die Nähe der Materialien, die er trägt. Naturelemente aus der Flora und Fauna suggerieren auf den Körpern eine Nähe zum Tierischen (Felle oder Federn) oder Pflanzlichen (Blätter oder Blüten). Die zweite Haut vermittelt je nach Gestaltung, Funktion und Zusammenspiel mit dem menschlichen Körper auch Zeichen kultureller Identität, verschiedener Lebensphasen (Alter), und sozialer Realität. Sobald die Materialität der zweiten Haut zum Zeichen, zum Charakteristikum wird, das die sie tragenden Körper in Kategorien und Bewertungen einordnet und schlechtestenfalls hinter diesen verschwinden lässt, entsteht ein Spannungsgefüge zwischen Individuum und Kontext. Dieses Spannungsgefüge begleitet Menschen in den performativen Künsten, wenn es nicht um ein selbstgewähltes Verkleiden geht, sondern darum, sich durch die zweite Haut eine Rolle – und damit oft auch ein Rollenbild – anzuverwandeln. Im Repräsentieren auf der Bühne sind die darstellenden Körper immer auch selbst Bühne, dreidimensionale Fläche.
>
> Auf und mit Körpern werden sodann ästhetische Setzungen, soziale Ordnungen, historische Referenzen und politische Forderungen virulent. Bühnenkörper werden im Moment der Performance zu Kunstkörpern und damit über die erste wie zweite Haut, die sichtbare Fläche,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu Topografien des Realen, des Sozialen, des Ästhetischen. Als solche können sie nicht nur auf der Bühne Themen oder Figuren vermitteln und berühren, sondern auch hinter der Bühne gesellschaftspolitische, wie künstlerische Konflikte auslösen. Die zweite Haut als verhüllende Schicht des menschlichen Körpers spielt in ihrer Schwellenfunktion eine zentrale Rolle, wenn Konflikte entstehen, wie sie aktuell im Klassischen Ballett an Europäischen Staatsinstitutionen ausgetragen werden. Zum einen tangiert es das *blackfacing*, das ursprünglich während der offiziellen Segregation der Vereinigten Staaten praktizierte Schwarz-Schminken – mit dem Ziel, Menschen mit ethnischen Merkmalen, die auf eine afrikanische Herkunft hinweisen, karikierend darzustellen und damit verhöhnend auszustellen. Zum anderen adressiert die Zweite Haut das Weiß-Schminken, oder das mit einer zweiten weißen Haut Kleiden von Menschen mit dunkler Pigmentierung – mit dem Ziel, eine Vereinheitlichung zu gewinnen und eine Hervorhebung Einzelner zu vermeiden.

step back, sense and share

»You are not a line, not a phrase, not a paragraph, not a page … but a chapter in history.« (Arthur Mitchell)

Es fällt schwer, Veränderungen innerhalb gelernter Wahrnehmungsmuster, in einem »auf hegemoniale ›Normalität‹ gepolten Wahrnehmungsraum« (Kupka 2020a: 5) zuzulassen. »You don't know a black dancer, until you have seen one«, sagte Lauren Anderson, ehemalige erste Solistin/*principal dancer* und *dark skinned woman of color* am Houston Ballet in Texas, in der Zoomveranstaltung: »Black Ballerinas. Lauren Anderson and Mariama Diagne« (Anderson/Diagne 2021).

Tänzer*innen, die nicht dem Hautton der »Original«-Besetzung entsprechen, markieren – wenn menschliche Haut nicht mehr als Körperelement, sondern als Farbe und Träger von Fremdheit definiert wird – die Differenz, die Dichotomie, die es zu thematisieren, aufrechtzuerhalten gilt. Die Problematik liegt in der Gestaltung von Teilhabe: »Obwohl die Diversifikation repräsentierter Körper grundsätzlich zu begrüßen ist, besteht die Gefahr,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Repräsentation als gleichberechtigte gesellschaftliche Teilhabe zu missinterpretierten«, so Katharina Wiedlack in ihrem Text »Ver/Kvir(t)e Opazität. Migration und Un_Sichtbarkeit in Masha Godovannayas Film *Countryless and Queer*« (Wiedlack 2022: 2).

Afro – das ist eine in feinen schwerelosen Locken schwebende Haarform. Wer könnte Schwebewesen aus anderen Sphären auf der Bühne besser verkörpern, wenn nicht ein tanzender Mensch mit Haaren, die der Schwerkraft trotzen und nicht fallen, sondern schweben, wie es *afrohair* eben tut? Um die gewünschte Schwere von eurasischem (europäischem wie asiatischem) Haar zu erhalten, wird *afrohair* in stundenlangem Prozedere und verschiedenen Praktiken geflochten (braids), geglättet, gedreht (dreads).

Welche Grundvoraussetzungen, welche Vorurteile der Wahrnehmung gehen einem Nicht-Sehen und Nicht-Wissen der Spezifizität von Leichtigkeit (Schwebende Haare) voraus? Oder mit Henri Bergson (1859-1941) gefragt – dem in der Tanzforschung vielzitierten Phänomenologen der Moderne und Kritiker der Philosophie der Aufklärung: Warum ist eine »Wahrnehmung der Veränderung« (Bergson 1911: 150) so schwer? Wie lässt sich mehr sehen als man wirklich sieht?

> »Um die Veränderung zu denken und um sie zu sehen, gilt es erst einen Schleier von Vorurteilen zu entfernen, von denen die einen künstlich sind, durch die philosophische Spekulation geschaffen, die anderen dagegen dem sogenannten gesunden Menschenverstand naturgemäß sind.« (Bergson 1911: 150)

Bergson nutzt die Metapher des Schleiers zur Umschreibung von zwei Arten von Vorurteilen. Die einen sind Vorannahmen, die sich durch die Aktualisierung von Wissen korrigieren lassen. Die anderen sind Vorbehalte, die trotz widersprechendem Wissen, nicht aktualisiert werden wollen. Der Metapher geht voraus, dass hinter dem Schleier etwas liegt, das nicht der künstlich gestalteten Illusion entspricht, sondern einer spezifischen Realität. Dass die Diskriminierung der Tänzerin Lopes Gomes ausgerechnet anhand des die Haare und den Körper verhüllenden Schleiers stattgefunden hatte, lädt mich dazu ein, diese Metapher zum Schleier nicht nur mit Bergson aufzugreifen, sondern auch mit dem um 1900 in Berlin wirkenden afroamerikanischen Soziologen W.E.B. Du Bois (1868-1963) – einem Zeitgenossen Bergsons.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Um das Leben in der Konstruktion von Vorteilen zu thematisieren, nutzte Du Bois ebenfalls die Metapher des Schleiers: Der schwarze Mensch »is […] born with a veil, and gited with second-sight in this American world, […]« (Du Bois 1997/1903: 38). Anhand des Teilens dieser Lebensrealität von in weißen Mehrheitsgesellschaften lebender afrodiasporischer Menschen – »born with a veil«, mit einem Schleier geboren zu sein – entwarf Du Bois seine grundlegende Denkfigur des *double conciousness*, des doppelten Bewusstseins. Damit ist das Wissen um diesen den eigenen Körper umhüllenden Schleier (also der normative Blick der anderen) gemeint. Er ist wie eine zweite Haut, eine *second skin*, die den Körper bedeckt und zwei Identitäten erzeugt: die vor und die hinter dem Schleier. Andererseits geht mit dem Wissen um diesen »weißen« Schleier, diese zweite Haut, die tragische Praxis einher, sich selbst, den dunklen Körper und die Person hinter dem Schleier, nur durch den Blick eines Außens zu betrachten:

> It is a peculiar sensation, this double consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. (Du Bois 1903: 2)

Über den Schleier teilt sich der *double bind* als Dichotomie zwischen Schwarzen Körpern als Seinszustand und dem Sehen dieser in Weißen Blickgefügen. Zwischentöne innerhalb von spannungsgeladenen Dichotomien wie schwarz und weiß, hell und dunkel, europäisch und außereuropäisch, amerikanisch und afroamerikanisch bestimmen Dialektiken und prägen auch die Tanzgeschichte und das Verständnis von europäischen Kanonwerken oder Strömungen (Tanzmoderne, Postmodern Dance) und ihrer vermeintlich singulären Relevanz in der Tanzgeschichte – von der Barockzeit über die Moderne, Postmoderne, Pina Bausch bis heute. Dies wird insbesondere vor dem Hintergrund der aktuellen Bestrebungen des sich-selbst-dekolonisierens europäischer Institutionen relevant. Seit einigen Jahren entstehen allein in Deutschland etliche Vorhaben der Dekolonisierung von Disziplinen, Stätten und Städten (*Decolonize München* 2013, *De-Heimatize It*. 4. Berliner Herbstsalon 2019, *Decolonize Ethnography* 2019, *Decolonize Weimar* 2020, *Decolonizing Dance Discourses* 2020, *Decolonize Berlin* 2022 und viele mehr). Mit

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diesen Aktivitäten werden Fragen nach den Möglichkeiten des Teilens von Ethnizitätsmerkmalen und der Unmöglichkeit des Teilhabens an der Darstellung von beispielsweise weiß-europäischen Charakteren für *People of Color* und anderer Subalterner aufgeworfen.

Der Begriff der Dekolonisierung wurde insbesondere von dem afrofranzösischen Psychiater, Schriftsteller und Vordenker der Entkolonisierung Frantz Fanon (1925-1961) geprägt. Dieser beschreibt in erster Linie das gewaltsame Protestieren und Intervenieren in koloniale Strukturen und ihre Ausbeutungssysteme (Fanon 1952/2008). Die Spannung zwischen dem Begriff der Kolonisierung im Kontext des gewaltsamen Teilens von Ländern und Kultur- und Wirkungsräumen, und dem der Dekolonisierung als vielversprechende Praktik des anhaltenden Sichtbarmachens, des *Un-Doings*, des Umwertens und Neuschreibens von Hierarchisierungsprozessen im Kontext diskriminierender Teilungsprozesse, rückt Fragen nach den Grundvoraussetzungen eines Denkens von Teilen als Trennen sowie zeitgleichem Zusammenführen ins Zentrum:

Die Ambivalenzen des Dekolonisierens liegen in der Dialektik von Aufklärung und Kolonialismus, die sich im 18. Jahrhundert etablierte, eben zeitgleich mit der Entstehung wertvoller Tanztraktate und Notationen aus Frankreich oder Deutschland. Werden also Fragen zur Dekolonisierung im Kontext von Tanzforschung, Tanzkunst oder dem Kuratieren (Hervorbringen von Rahmenbedingungen für Tanz) aufgeworfen, schiebt sich das kritische Betrachten des Dialektischen als Denken im Teilen unweigerlich mit ein. Dieses Dialektische ist in der (auf lateinischer Grammatik basierenden) europäischen Sprachkultur verankert und bestimmt auch das Beschreiben und Diskutieren von Tanzen und über Tanz Nachdenken. Allein durch Bezüge zum Religiösen – sei es Himmel und Erde oder Himmel und Hölle – wie sie bereits in die Grammatik des Klassischen Tanzes und auch teilweise des Modernen Tanzes eingeschrieben wurden, schwingt die Dialektik des Geteilten, also des Nachdenkens über das Teilen zwischen Sakralem (Religiösem) wie Säkularem (Weltlichem) mit. Autor*innen postkolonialer Texte führen den historischen Zusammenschluss, die Dialektik von Aufklärung und Kolonialismus in ihren Analysen von Literatur (Toni Morrison) Kultur (Nikita Dhawan), Kunst (Grada Kilomba) wie Gesellschaft (Rolando Vazquéz) immer wieder an. *Enlightment*, die Freiheit der individuellen Entfaltung, war nur durch das Konstruieren einer Negativfolie, nur über die Erfindung von Kategorien möglich, die ein Unterscheiden zwischen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht freien, nicht individuell relevanten Menschen festschrieben (Morrison 1993). Die koloniale Annahme, dass afrikanische »Menschen irgendwie anders, weniger wert, naturnäher, unbeherrschter, schmerzunempfindlicher waren« (Kupka 2020b: Absatz 5), führte zur Etablierung ästhetischer, sozialer und grundlegend biologischer Differenzen. Nur so konnten in Deutschland etwa verbotene, aber an kolonisierten Menschen ausprobierte Behandlungsmethoden von Medizinern wie Robert Koch und anderen dazu beitragen, die heute selbstverständliche medizinische Versorgung zu gewährleisten. Das ausbildungsbedingte Unwissen um diesen Teil der europäischen (Kultur)Geschichte unterstützt, dass ein solches Denken auch heute noch »unterbewusst in uns wirkt« (Kupka 2020b: Absatz 5).

Offen bleibt also die Frage: Wie kann der Schleier der Vorurteile (Bergson) so weit entfernt werden, dass auch der Schleier des *double consciousness* (Du Bois) verschwindet? Tanzforschung lässt sich in diesem Kontext nicht ausklammern. Insbesondere dann nicht, wenn Vorannahmen die künstlerische Praxis und das Vermitteln und Fortschreiben eines Kanons bestimmen. Kunstschaffende wie Trajal Harrell (*The Return of the Modern Dance oder Judson Church is Ringing in Harlem* 2012; *Deathbed of Katherine Dunham* 2022) oder Theoretikerinnen wie Rebecca Chaleff (Activating Whiteness: Racializing the Ordinary in US American Postmodern Dance 2018) thematisieren diesen Kontext und markieren die Systematik des Schleiers als »biopolitical mechanisms of normalization« (Chaleff 2018: 71). Welche wegweisenden Entwicklungen fanden in den 1970ern *uptown*, im von Afroamerikaner*innen bewohnten New Yorker Stadtteil Harlem statt, während *downtown* im von europäischem Flair bestimmten Manhattan die Postmoderne Avantgarde um Trisha Brown oder Yvonne Rainer Tanzgeschichte schrieb, fragt Harrell mit seinen Arbeiten, wenn er sich der afroamerikanischen Tanzschaffenden und Anthropologin Katherine Dunham widmet.

Das Teilen eines Wissens um Diskriminierungen und der damit verbundenen permanenten Verunsicherung, sowie ein Anerkennen auch der eigenen Trugbilder, löst Unbehagen aus. Für ein *sharing the share* ist das unabdingbar. Diversität ist ein »Wagnis für uns alle« (Kupka 2020a: 1).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Anderson, Lauren/Diagne, Mariama (2021): *Black dancers in ballet*, Gespräch an der Oakland University, Department of Dance gemeinsam mit Elizabeth Kattner, 10.02.2021, zoom.

Bergson, Henri (1993) [1911]: Die Wahrnehmung der Veränderung, in: *Henri Bergson, Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, Hamburg: Europäische Verlagsgesellschaft, S. 149-169.

Chaleff, Rebecca (2018): Activating Whiteness: Racializing the Ordinary in US American Postmodern Dance, in: *Dance Research Journal*, Jg. 50 Nr. 3, S. 71-84.

Dhawan, Nikita/Castro, Varela/María do Mar: (2017): Kulturkolonialismus Und Postkoloniale Kritik: Perspektiven Der Geschlechterforschung, in: Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer, S. 303-312.

Diagne, Mariama (2021): *Zweite Haut. Geschichten afropäischer Körperrealitäten*, *paper piece IV* der Reihe *paper pieces*, hg. v. Mariama Diagne/Astrid Kaminski/Dock 11 Berlin: Berlin.

Du Bois, W.E.B. (1903/1997): *The Souls of Black Folk*, Chicago: A.C. McClurg & Co., Seitenangaben aus der Ausgabe Blight, David W./Gooding-Williams/Robert (1997) Boston: Bedford Books.

Fanon, Frantz (1952/2008): *Black Skin, White Masks*, [Revised Edition], New York Grove Press.

George-Graves, Nadine (2020): »Discussing the Undiscussable, Part 2; or, This Might Hurt Your Feelings*.« Conversations across the Field of Dance Studies: Decolonizing Dance Discourses, Dance Studies Association, XL: 20-21, S. 20-21.

Gilroy, Paul (2004): Der Black Atlantic, in: Haus der Kulturen der Welt in Zusammenarbeit mit Tina Campt und Paul Gilroy (Hg.), *Der Black Atlantic*, Berlin 2004, S. 12-32.

Hafner, Martina (2018): *Berliner Ballerina Chloé Lopes Gomes. Darum ist dieser Schwan am Staatsballett so besonders*, [online] https://www.bild.de/regional/berlin/berlin-aktuell/ballerina-chlo-lopes-gomes-der-besondere-schwan-am-berliner-staatsballett-57829922.bild.html [02.05.2022]

Khan-Cullors, Patrisse (2018): *Black Lives Matter: Eine Geschichte vom Überleben*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kupka, Mahret Ifeoma (2020a): Neu denken! Warum Diversität ein Wagnis für alle ist, in: *Themensendung des Senders SWR2 Leben*, Dienstag, 26. Mai 2020, 15.05 Uhr, Manuskript der Sendung, S. 1-8.

Kupka, Mahret Ifeoma (2020b): Wir brauchen neue Wege des Denkens, Manuskript abgedruckt in: *der Freitag. Die Wochenzeitung*, Ausgabe 25/2020, [online] https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/wir-brauchen-neue-wege-des-denkens [23.04.2022], S. 1-8.

Langenohl, Andreas/Poole, Ralph J./Weinberg, Manfred (Hg.) (2015): *Transkulturalität. Klassische Texte*, Bielefeld: transcript.

Matamoros, Elna (2021): *Dance & Costumes. A History of Dressing Movement*, Alexander Verlag: Berlin.

Morrison, Toni (1993): *Playing In The Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York: Vintage.

Ndiaye, Pap/Rivière, Constance (2021): *Rapport sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, [online] https://res.cloudinary.com/opera-national-de-paris/image/upload/v1612796873/pdf/ytqct0ielyf6gdgb9npu.pdf [02.05.2022]

Ogette, Tupoka (2022a): *Und jetzt du.: Rassismuskritisch leben*, München: Penguin.

Ogette, Tupoka (2022b) im Gespräch mit Christian Rabhansl, *deutschlandfunk*, 16.04.2022, [online] https://www.deutschlandfunkkultur.de/tupoka-ogette-rassismuskritisch-leben-100.html

Tyrus, Judy/Novosel, Paul (2021): *Dance Theatre of Harlem: A History, A Movement, A Celebration*, New York: Dafina.

Vázquez, Rolando (2020): *Vistas of Modernity – Decolonial Aesthesis and the End of the Contemporary*, Amsterdam: Fonds Voor Beeldende Kunsten, Vormg. & Bouwk Stichting.

Wiedlack, Katharina (2022): Ver/Kvir(t)e Opazität. Migration und Un_Sichtbarkeit in Masha Godovannayas Film *Countryless and Queer*, in: *Open Gender Journal*, Nr. 6, [online] doi: 10.17169/ogj.2022.181

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»To Feel Connected to Dancers in the Whole World«[1]
Digitale Tanzvermittlung: Virtuelle Gemeinschaften und Praktiken des Mit(einander)-Teilens

Marisa Joana Berg

Tanzvermittlung – reloaded

»In distance we connect«, kommentiert am 03.04.2020 der Kanal des Dutch National Ballet unter ein Video auf YouTube. Dieses zeigt den niederländischen Tänzer und Choreografen Ernst Meisner eine gute halbe Stunde allein mit einem Pianisten im Saal bei einer Ballettstunde. Vor dem Frühjahr 2020 hätte man sich über dieses Zitat zum Tanzunterricht noch wundern können, doch spätestens im Zuge des Aussetzens zahlreicher analoger Bewegungsangebote während der Corona-Pandemie wurde die digitale Tanzermittlung kurz- oder längerfristig zur Realität vieler Tänzer*innen.

Ausgangspunkt dieses Textbeitrags ist ebendieses Phänomen der temporären Verlagerung sämtlicher Tanz- und Tanzunterrichtsformate in den Online-Bereich und die damit einhergehenden neuen Konstellationen, Settings und Praktiken (in) der Tanzvermittlung. Vor dem theoretischen Hintergrund der »communities of practice« (Lave/Wenger 1991: 64) bzw. Praxisgemeinschaften (Müller 2015) rücken aus einer praxeologischen Perspektive insbesondere Aktionsräume des (Mit-)Teilens und vergemeinschaftende Praktiken in den Fokus. Tanzenlernen, so das zugrunde liegende Verständnis, bedeutet Praxis »teilen« und ist immer an ein »mit-« geknüpft. Im digitalen Raum ist das Teilen zudem mit einer potenziellen Distribution – »Ver-Teilung« – assoziiert: Was dort geteilt wird, prägt das digital verfügbare Archiv und pointiert, was virtuelle *communities* aktuell beschäftigt. Dieser Beitrag

1 Zitat aus den Kommentaren zu einem Online-Tanzunterricht, siehe Kommentar 940, Video 1.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

widmet sich dem Tanzen-Teilen deshalb in dieser doppelten Verfasstheit im Gefüge sozialer Praktiken des Miteinanders, Mitteilens und Vermittelns von Tanz im digitalen Kontext.

Was, so die Leitfrage dieser Auseinandersetzung, teilen Partizipierende von Online-Formaten (mit bzw. miteinander) und wie konstituieren sich über Praktiken des Mit(einander)-Teilens virtuelle Gemeinschaften? Der seit der Corona-Pandemie rasant gewachsene Fundus an Material und Stimmen im digitalen Raum gibt dazu wertvolle Einblicke in die Lernkulturen von Tänzer*innen, die über die Funktion des Kommentierens der Videos ihre persönlichen Lernprozesse, Praktiken wie auch Körperkonzepte und -ideale reflektieren und diskutieren. Signifikantes Merkmal der Teilnahme sind zunächst performativ geteilte Praktiken, die auf Strukturen aus vormalig »analogen« Vermittlungssettings fußen. So weist es auf bislang existente Normen des Tanzfelds hin, wenn etwa eine Praktikerin in einem Kommentar zu einem *YouTube*-Tanzunterrichtsvideo artikuliert: »I have always been scared to try ballet« (Kommentar 338, Video 3)[2]. Ziel des Beitrags ist es deshalb, in erster Linie zu eruieren, inwiefern ggf. habitualisierte Hierarchieordnungen auch im Online-Bereich – als vermeintlich egalitärem Raum – reproduziert werden.

Durch die sich seit 2020 etablierenden Formate des Tanzenlernens im digitalen Kontext entwickeln sich allerdings auch, so die zentrale These, neue Praktiken des Teilens in tanzkünstlerischen Vermittlungsgeschehen: Diese ermöglichen in niedrigschwelligen, zugänglicheren und flexiblen Angeboten eine größere Diversität an Teilnehmenden als der bisherige analoge Unterricht. Damit liegt großes Potenzial in dieser neuen Kultur des Teilens, wenn Lernende zu Online-Videos von zu Hause erstmalig tanzen lernen – wie die oben bereits zitierte Teilnehmende ihren Kommentar fortsetzt: »Doing this at home made me cry I was so happy.« (Kommentar 338, Video 3) Wie im Folgenden gezeigt werden soll, eignet sich die Analyse der Kommentare der Teilnehmenden im Besonderen dafür, das gestalterische Momente der Teilnahme aufzuspüren und Fragen danach zu stellen, welche Normen pro-

2 Referenzen zu den Kommentaren richten sich nach der anonymisierten Sortierung des Materials im Datenkorpus, sodass im Folgenden nur die jeweiligen Fundstellen und die Videoreferenz anstelle der Namen von Nutzenden ausgewiesen werden. Kommentarinhalte werden hier als prägnante Zitate hinzugezogen, so wie sie codiert worden sind und sollen – nur hinsichtlich der Lesbarkeit geglättet – möglichst authentisch (inklusive jeweiliger orthografischer Schreibweisen, Emoticons etc.) wiedergegeben werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

blematisiert und diskutiert werden, wer wie partizipiert und sich zugehörig fühlt und wie sich *communities* im virtuellen Kontext mitteilen. In der Erkundung dieses Spannungsfeldes an Ein- und Ausschlüssen gilt es so letztlich zu fragen: Inwiefern erfüllen und begrenzen digitale Lernsettings den zeitgemäßen Anspruch an inklusive, partizipative Vermittlungsformen unter der Prämisse tatsächlicher Teilhabe? Vor dem Hintergrund dieser Problemstellung und zur Beantwortung dieser Fragen greift der vorliegende Beitrag auf Ergebnisse des Forschungsprojektes meiner Masterthesis (»Virtuelle Praxisgemeinschaften in Online-Formaten der Tanzvermittlung«) zurück. Davon ausgehend perspektiviere ich diese nun speziell unter Berücksichtigung von Praktiken des Teilens. Folgende *YouTube*-Videos wurden hierfür in einer Studie nach ethnografischen Methoden (anlehnend an Breidenstein et al. 2015; Pink et al. 2016) über eine (virtuell) teilnehmende Beobachtung beforscht:

1. Video: »Ballet Barre 1 (Online Ballet Class) – Dutch National Ballet«[3] unter der Anleitung von Ernst Meisner;
2. Video: »Ballet class 2020 (at home, barre) with Maria Khoreva«[4] der gleichnamigen *YouTube*-Kanalbetreiberin Maria Khoreva und
3. Video: »Beginner Ballet Barre | At Home Ballet Class Workout | Kathryn Morgan«[5] mit/von Kathryn Morgan.

Die benannten Videos zeigen alle eine angeleitete Ballettunterrichtsstunde und gehören aufgrund ihrer Gestaltung und ihrer Inhalte zur Vielzahl der Online-Tutorials, die vor allem zu Beginn der Kontaktbeschränkungen in der Corona-Krise entstanden sind. Aus diesem Grund ziehe ich sie für die Analyse als exemplarisch für das Aufkommen neuer Vermittlungsformate im Frühjahr 2020 heran. Zentral für diese Auseinandersetzung sind die Perspektiven der Teilnehmenden bzw. die von Partizipierenden artikulierten spezifischen Erfahrungen, die wesentlich über einen Zugriff auf und die Auswertung von 2.227 schriftlichen Datensätzen,[6] namentlich deren schrift-

3 Siehe Nationale Opera & Ballet 2020.

4 Siehe Khoreva 2020.

5 Siehe Morgan 2020.

6 Hierbei handelt es sich neben Paratexten zum Video (Titel, Videobeschreibung, Schlagworte) maßgeblich um Kommentare der Nutzer*innen, die zu den jeweiligen Videos im Zeitraum zwischen der Veröffentlichung (jeweils März 2020) und Ende der Erhebungspha-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liche Kommentare zu den Videos, Beachtung finden sollen.[7] In einem mehrstufigen, zirkulären Verfahren wurden diese Kommentare codiert, annotiert und mittels der Bildung von Kategorien strukturiert (Breidenstein et al. 2015: 127ff.). So ließen sich einerseits Häufigkeiten und Gewichtungen von Schlüsselthemen aufspüren, andererseits konnte eine große Datenmenge über eine thematische Metastruktur letztlich qualitativ ausgewertet werden. Bei den angeführten Zitaten, die als Beispiele aus dem untersuchten Material herangezogen werden, handelt es sich demnach um derart codierte Segmente der Kommentare von Teilnehmenden.

Für diesen Beitrag fokussiere ich drei ausgewählte thematische Teilbereiche meines Forschungsprojektes. Dies betrifft erstens den Hintergrund und die Genese neuer kollektiver Praktiken des Tanzens, um über eine Analyse der praxisinhärenten Arbeitsweisen zunächst zu durchdringen, aus welcher Praxislogik sich digitale Tanz-Lernkulturen entwickeln und was Teilnehmende hierin strukturell teilen. Zweitens rückt ins Zentrum, wie im Kommentieren als Praktik des Mit(einander)-Teilens von Teilnehmenden Praxis-Zusammenhänge erschlossen werden und internalisiertes Wissen (mit)geteilt wird. Letztlich gilt es drittens, die Spezifika der Rahmung von Tanzvermittlungsgeschehen in digitalen Netzwerken mit dem Augenmerk auf vergemeinschaftende Praktiken herauszuarbeiten. Abschließend sollen die Ergebnisse daraufhin reflektiert werden, wie das Tanzen(lernen) als geteilte Praxis für Praktiker*innen bedeutsam wird.

se (bis einschließlich 15.05.2021) veröffentlicht (sichtbar) sind. Alle Kommentare wurden zur Codierung und Analyse in die computergestützte Software »MAXQDA 2020« überführt und anonymisiert ausgewertet.

7 Eine weitere Säule der Datenerhebung bot im ursprünglichen Master-Forschungsprojekt meine eigene Teilnahme an den Videos und daraus generierte »personale Erzählberichte«, die die qualitative Analyse durch Fallanalysen methodisch anreicherten. Aus Gründen der Prägnanz erfolgt hier nur eine selektive Darstellung der Ergebnisse, für die ich mich auf den oben genannten Zugriff bzw. die Kommentarbeispiele beschränke.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Praxisinhärente Arbeitsweisen und Lernstrukturen

Aktuell verzeichnen die drei beforschten Videos insgesamt mehr als 2,9 Millionen Aufrufe von Nutzenden auf der Plattform *YouTube*.[8] Diese Zahl erscheint – besonderes in Relation zu den räumlichen und infrastrukturellen Möglichkeiten einer analogen Ballettklasse im Tanzstudio, die in der Regel selten mehr als zwanzig Teilnehmende erreicht – durchaus imposant und zumindest aufschlussreich für die Dimension und Reichweite der neu entstandenen Tanzvermittlungsformate. Grundsätzlich animieren die Videos zum Mitvollziehen der Praktiken und sind dafür konzipiert, dass Rezipierende aktiv teilnehmen, sich bewegen, nachahmen, zum Video trainieren. Über die Ausübung von kollektiv geteilten Praktiken im Rahmen eines gemeinsamen Anliegens konstituieren sich so Praxisgemeinschaften Tanzender.[9] Der soziale Austausch der Nutzenden in den Kommentaren ist damit zunächst nicht losgelöst von den Praktiken zu denken, die er zum Gegenstand nimmt. So wird in den Berichten der Teilnehmenden deutlich, dass das Tänzer*innen-Sein nicht allein deklarativ behauptet wird, sondern überhaupt erst im Praktizieren hervorgebracht und performativ ausgehandelt wird. Aus welcher Praxislogik[10] entwickeln sich nun digitale Lernkulturen im Tanzbereich? Was teilen Tanzende strukturell, wenn sie partizipieren? Oder anders: Wie genau tragen miteinander geteilte Praktiken dazu bei, in erster Linie *communities* herzustellen und voneinander abzugrenzen?

In der Ausführung der Bewegungen zum Video »teilen« Tanzende die gleichen Praktiken – der tatsächliche Vollzug der Praktiken wird so bereits als vergemeinschaftend empfunden. Allerdings ist dieser mit einer auffälligen Dominanz von (Körper-)Normen und Setzungen weiterhin stark den Strukturen eines analogen Vermittlungsgeschehens entlehnt: Durchaus wird so in den Kommentaren eine Vielzahl formalisierender Maßnahmen beschrieben, die vergleichbar sind mit Rahmungen eines institutionalisierten Unterrichts, z.B. an einer Tanzschule oder in einem Ausbildungspro-

8 Stand: 16.03.2022.

9 Der deutsche Begriff der »Praxisgemeinschaft« in der bzw. für die Tanzwissenschaft wird bereits von Müller (2015) verwendet, die sich der Fabrikation von Zugehörigkeit im analogen Balletttraining widmet.

10 »Praxislogik« verwende ich als Oberbegriff internalisierter Ordnungen, Sprechweisen und Vorgänge, die im Praktizieren oft selbstverständlich, implizit und unhinterfragt zum Tragen kommen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gramm. Zu diesen praxisinhärenten Arbeitsweisen und Lernstrukturen, die nachfolgend detaillierter dargelegt werden, gehört die Ritualisierung und Verstetigung des Trainierens, ein (intensives) körperliches Involviertsein der Teilnehmenden sowie die (Re-)Produktion hierarchischer Strukturen.

Ritualisierung und Verstetigung: »once a week is not enough«

In den Aussagen der Praktiker*innen wird zunächst deutlich, wie diese intrinsisch auch im Home-Training auf eine Ritualisierung und Verstetigung des Trainings hinarbeiten. Dies wird von ihnen selbst in einer allgemeinen Notwendigkeit des Praktizierens fundiert und einerseits an die besondere Eignung des Videotrainings für die Zeit des *Lockdowns* rückgebunden. Andererseits wird das Training als Strategie der Körperformierung oder als Beitrag zur körperlichen und mentalen Gesundheit perspektiviert: »I am a new mom, so need to activate my muscles« (Kommentar 48, Video 3); »Been doing this barre every day, rehabbing a bad leg. Getting stronger!« (Kommentar 451, Video 3). Dies geht so weit, dass Praktiker*innen das Training als »therapeutic« (Kommentar 226, Video 2) beschreiben oder es zu einer »life-saving experience« (Kommentar 268, Video 1) erheben. Herausragend oft (zu Video 3 etwa in 20 % der Kommentare) drückt sich eine von Teilnehmenden geäußerte Notwendigkeit des Trainierens in einer starken Konnotation mit positiven Emotionen aus, wenn sie emphatisch schreiben: »I was crying tears of joy when I finished.« (Kommentar 89, Video 3) oder ihrer Begeisterung mittels Emoticons (»😍💝🤸‍♀️👍👋❤️« [Kommentar 80, Video 2]) und Versalien (»OMG SO GREAT!« [Kommentar 210, Video 3]) Nachdruck verleihen. Darin begründet dokumentieren Teilnehmende, über welchen Zeitraum – die Spanne reicht hier von »couple of weeks« über »years« bis mitunter »decades« – und in welcher Häufigkeit – etwa »daily«, »weekly« oder zumindest »couple of times/week« – sie das Video rezipiert bzw. am Training teilgenommen haben. Dies passiert zumeist in einer als selbstverständlich dargelegten Kontinuität, wenn sie von »usually«, »always« oder »consistency« schreiben oder im Umkehrschluss gesondert anmerken, dass die Regelmäßigkeit ausgesetzt wurde: »Hadn't done ballet for a couple of weeks now, def noticed pff« (Kommentar 251, Video 3); »I AM CRUSTY!!! Once a week is not enough.« (Kommentar 394, Video 3). Interessant hierzu ist, dass die mittelfristige Zugehörigkeit zur Praxisgemeinschaft über eine Regelmäßigkeit des (disziplinierten und gewissenhaften) Praktizierens an-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gestrebt wird. So gehören zirkuläre Arbeitsweisen zur Praxislogik, wenn Teilnehmende Bewegungen wiederholend »üben« und außerdem selbst aktiv zur Weiterentwicklung des Formats und damit einer längerfristigen Verstetigung beitragen, indem sie etwa weiteren Content vorschlagen: »Would love another beginner ballet barre on this level so we don't fall into patterns. Would be willing to pay.« (Kommentar 364, Video 3). Dass sie sich gezielt an die Anleitenden als Adressat*innen wenden, entspricht – wie hier bereits angedeutet werden kann – dem typischen sprachlichen Duktus der Kommentare, in welchen ein Austausch innerhalb der *community* vorausgesetzt wird.

Hierbei ist zu bedenken, dass die Veröffentlichung der Videos, deren Rezeption sowie die untersuchten Kommentare als Teil davon aus der Corona-Krise resultieren. Die neuen Strukturen digitalen Tanzunterrichts und auch die Regelmäßigkeit, mit der Nutzende auf die Videos zugreifen und abseits institutionalisierten Live-Unterrichts eigenständig partizipieren, sind auch vor diesem Hintergrund zu verstehen. »[Q]uarantine has been hard on all of us dancers« (Kommentar 159, Video 3), schreibt so exemplarisch ein*e Nutzende*r, als Tanzstudios in dieser Zeit bereits wochenlang geschlossen waren, Ausbildungen unterbrochen oder zunächst oft behelfsmäßig umdisponiert: »Everyone into Ballet is experiencing tough times while being confronted with usual ways of training breaking away due to the corona crisis.« (Kommentar 77, Video 2). Unter diesen Umständen – rutschige Dielen als Tanzboden, Stuhllehnen als Ballettstange, blecherner Sound aus Laptoplautsprechern als Musikbegleitung – ist es durchaus bemerkenswert, wie Tanzende nun kollektiv auf der Basis digitaler Formate trainieren und in Zeiten der Pandemie ein regelmäßiges Trainieren als umso notwendiger erachten. Die Regelmäßigkeit des analogen Unterrichts wird damit mehr als bloß auf das Home-Training projiziert – vielmehr manifestieren sich darin höhere Ziele und ambitionierte Lernprojekte und dies gerade in einer eher unsteten Zeit. Somit fungiert das Tanzen(lernen) nicht nur als Bewältigungsstrategie, die den Alltag vieler Praktiker*innen strukturiert, auch werden Trainingsroutinen aus dem analogen Unterricht in private Räume transportiert bzw. hier neu entwickelt.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körperliches Involviertsein: »stay in shape at home«

Gerade jedoch in Bezug auf die Art und Weise des Praktizierens und den Grad der Involviertheit treten bestimmte Setzungen vonseiten der Teilnehmenden zutage, wie (von Körpern) zu tanzen sei. Superlative und Extreme in den Kommentaren deuten darauf hin, dass das Training ganz wesentlich ein intensives körperliches Involviertsein miteinschließt. Praktiker*innen verweisen so z.B. auf indefinite Zielpunkte, denen ein »Mehr« (»as slow as possible« [Kommentar 85, Video 3]) bis hin zu Maxima: »en appliquant le maximum de sa concentration« (Kommentar 40, Video 2) inhärent sind. Dabei benutzen sie häufig Adverbien wie »really«, »truely« oder »especially«. Flankiert werden diese Anforderungen an sich selbst oft von (wertenden) Übertreibungen: »But my turnout is DEAD« (Kommentar 536, Video 3); »zero range of motion any more« (Kommentar 718, Video 3).

Solcherart extreme Darstellungen rahmen die kurzen, intensiven körperlichen Belastungsinterwalle, die die praxisinhärente Arbeitsweise Teilnehmender prägen. Konsens vieler Teilnehmender sind starke körperliche Reaktionen, die mit dem Trainieren einhergehen oder gar als solche aspiriert werden: Schwitzen, Zittern, Krampfen oder das »Brennen« bestimmter Körperpartien oder gar »Sterben« nach Durchlaufen einer Trainingseinheit: »my entire body was buuuurning 😂« (Kommentar 76, Video 3) und »I feel like dying when I finish this« (Kommentar 919, Video 1). In diesem Zusammenhang werden Praktiken als körperliche Arbeit und damit als »hard«, »tough« oder »exhausting« thematisiert – auch Schmerzen werden mitunter begrüßt: »God, I missed this pain« (Kommentar 761, Video 1). Eingebettet sind diese kurzfristigen Trainingsepisoden in extensive, transsequenzielle Belastungsphasen. Das bedeutet auch, ein regelmäßiges intensives Training aufrechtzuerhalten. Nachvollziehen lässt sich die Forderung nach Kontinuität anhand der vielfach verwendeten Phrase »to stay in shape«, in der es um ein längerfristiges, aufmerksamkeitsintensives Beschäftigen mit Praktiken geht: »Good barre to stay in shape at home ♡« (Kommentar 437, Video 1). Dahinter verbirgt sich weit mehr als ein Fitnesszustand oder nur eine Figurform, vielmehr scheinen sich Teilnehmende grundsätzlich bei kontinuierlichem Training »in shape« zu fühlen und bei fehlendem Training potenziell »out of shape«: »how the on-again, off-again classes due to lockdowns have made me rusty and out of shape« (Kommentar 1012, Video 1). Dieses subjektive Empfinden, in Form zu sein, knüpfen sie daran an, wie (oft) sie

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich physisch und psychisch in regelmäßigen, belastungsintensiven Episoden »formieren« – aus einer situativen, singulären Tätigkeit wird so eine transsequenzielle, kollektive Praxis mit einem übergeordneten (Sinn-)Zusammenhang und Ziel. Dadurch tradieren Teilnehmende nicht zuletzt – in einem Ton zwischen selbstironisch und masochistisch – die gesellschaftliche Vorstellung hochartifizieller, disziplinierter und oft gnadenlos bearbeiteter Tänzer*innenkörper weiter.

(Re-)Produktion hierarchischer Strukturen: »Ballerinas are superheroes«

Derart aufrechterhaltene Maßnahmen der Disziplinierung oder ggf. ehemals oktroyierte, nun inkorporierte Arbeitsweisen sind bemerkenswert, denn Praktiker*innen unterliegen im informellen Home-Training keiner Kontrollinstanz oder gar Regulierungen/Ordnungen (z.B. Kleidungsvorschriften, aber auch Pünktlichkeit zu Unterrichtsbeginn etc.). Hierarchische Strukturen, die im analogen Geschehen weitaus präsenter sein mögen,[11] werden jedoch intrinsisch – wenn auch möglicherweise unbewusst – von Nutzenden reproduziert. Einerseits geschieht dies, indem die Lehrpersonen unhinterfragt von Teilnehmenden anerkannt und ihre Praktiken fast ausnahmslos wertgeschätzt werden: »I really corrected my form a lot just by watching you.« (Kommentar 459, Video 3) oder »Great idea to only to demonstrate on one side, and then make us work to remember the left!« (Kommentar 398, Video 1). Teilnehmende zeigen sich in erstaunlicher Anzahl (betrifft dies doch mit rund 25 % etwa ein Viertel der codierten Kommentarinhalte) stark positiv affiziert, wenn sie über Tätigkeiten der Anleitenden schreiben, und bedenken die Lehrenden nicht selten idealisierend mit Komplimenten: »You are my hero, mentor, and inspiration« (Kommentar 162, Video 3); »Ballerinas are superheroes, now I'm certain« (Kommentar 708, Video 3). Den Lehrenden wird so eine Professionalität hinsichtlich ihrer Technik, Ästhetik oder – seltener, da dies dem tänzerischen Können offenkundig nur untergeordnet wird – ihrer pädagogischen Kompetenz zugesprochen. Teilnehmende bekunden zudem explizit ihren Lernendenstatus, indem sie die Unterrichts-

11 Hier wären sie vordergründig schon transparenter und präfigurieren das gesamte Setting, z.B. durch die Raumeinteilung, Befugnisse (Bedienen der Musikanlage), Bestimmungsrechte etc.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

situation komplementär zu dieser Überformung der Anleitenden als Lehrautoritäten sprachlich reproduzieren (mit »lesson« oder Begriffspaaren wie »teacher«/»student«). Als solche »Lernende« zeigen sie sich demütig (»such an honor to learn from the very best!« (Kommentar 324, Video 2]) und einer Unterweisung bedürfend: »Dancers need a teacher no matter how great they themself were« (Kommentar 236, Video 1) und schreiben damit (unbewusst) das Narrativ einer Schüler*innen-Lehrer*innen-Diskrepanz weiter.

Insgesamt unterliegt die Teilnahme im Rahmen der Videoeinheiten also einer situativen Verbindlichkeit, die innerhalb praxisspezifischer und normativ-hierarchischer Ansprüche reproduziert wird und aus Teilnehmenden letztlich erst »full practitioners« (Lave/Wenger 1991: 122) im Sinne der Praxisgemeinschaften macht.

Kommentieren als Praktik des Mit(einander)-Teilens

Insbesondere das Kommentieren der Videos vonseiten der Teilnehmenden markiert als eine zentrale Praktik im Zusammenhang mit der Teilnahme an Online-Tanzformaten eine neue Form des Partizipierens und erlaubt, bisherige Setzungen der Tanzvermittlung zur Disposition zu stellen. Denn über die performative Reproduktion von Normen/Hierarchien hinaus gestalten Tanzende auch die Praxisgemeinschaft, in der sie teilhaben, im Austausch miteinander: Die Kommentarspalte wird zum Forum, sich mitzuteilen und Wissensinhalte zu verhandeln.

Was teilen Praktizierende konkret inhaltlich (mit/-einander)? Was verbindet sie als Tänzer*innen im Sinne einer Praxisgemeinschaft? Für eine qualitative Diskussion geben ihre Kommentare weiter Aufschluss darüber, wie sie eine Zugehörigkeit zur Praxisgemeinschaft untereinander theoretisch manifestieren. Maßgeblich geschieht dies anhand bestimmter Bezugsfelder, die im Folgenden näher erläutert werden: der eigenen Tanzbiografie, mittels derer Teilnehmende sich als Tänzer*innen legitimieren sowie der tatsächlichen und individuellen Ausübung der Praxis, einer bekundeten Affinität zur Tanzkultur und darüber hinaus, indem sie sich selbst als Kundige des Praxisfeldes authentifizieren.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tanzbiografische Hintergründe und Affinität zur Tanzkultur: »to feed our ballet souls«

Über eine Analyse der Selbstaussagen der Teilnehmenden, die in Kommentaren oftmals einleitend ihre tanzbiografische Erfahrung referieren, wird einerseits deutlich, wie heterogen sich die Teilnehmer*innenschaft der Videos zusammensetzt. Andererseits artikuliert sich in fast der Hälfte (49 %) derartiger Selbsteinschätzungen eine Rückkehr zum Tanztraining bzw. die Erinnerung an zurückliegende Tanzerfahrungen, z.B. »My first ballet barre in over 20 years« (Kommentar 89, Video 3) oder »i got back to ballet after 25 years (!!)« (Kommentar 238, Video 3). Zwar verweist diese »back-to-ballet«-Gruppe der Teilnehmerschaft durchaus auf Problematiken, die mit längeren Trainingspausen einhergehen. Dennoch wird darin erkennbar, dass sich die Teilnehmenden auch nach vielen Jahren und/oder Trainingslücken allein durch die neuerliche Ausübung der Praxis selbst als Tänzer*innen bezeichnen, ohne diese »Identität« infrage zu stellen. Indem sie partizipieren und sich parallel zur Anleitung bewegen, also durch das Teilen gemeinsamer Praktiken stellt sich eine wie oben erläuterte Zugehörigkeit gewissermaßen situativ (wieder) her. Neben dieser Verknüpfung des Praktizierens mit der persönlichen Tanzerfahrung gehen Kommentierende oftmals explizit darauf ein, wie genau sie das Video rezipieren und für sich nutzen: »Enjoyed it from my kitchen with my two-year-old at my feet. :)« (Kommentar 609, Video 1) oder »I will try this tomorrow« (Kommentar 30, Video 2). Auf diese Weise stellen sie selbst Sinnzusammenhänge physischer Betätigung her und teilen gleichsam mit, wie sich ihr persönliches Trainingsprogramm ausgestaltet und die Teilnahme sich darin eingliedert: Das Angebot wirkt in ihren Aussagen niedrigschwellig, praktikabel und sehr gut in den Alltag integrierbar. Nicht zuletzt wird in Kommentaren eine mitunter emphatisch bekundete Affinität zur Tanzkultur auffällig: gegenüber dem Training, Leitpersonen, der Bühnenkunst oder den Tanzenden zugeschriebenen Lebensstilen, z.B.: »I've always fancied myself as a ballet dancer! (I'm 54 now)!« (Kommentar 467, Video 3). Ohne spezifischer zu differenzieren, zeichnen Teilnehmende mehrheitlich ein Bild einer in sich konsistenten Gemeinschaft Tanzaffiner mit oft essenzialisierender Tendenz: »to feed our ballet souls« (Kommentar 269, Video 3) oder: »I love ballet. I admire the dancers who dedicate their whole life for this wonderful and demanding talent« (Kommentar 307, Video 1). So scheint es für Teilnehmende ferner inhaltlich bedeutsam, die sich neu

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konstituierenden Praktiken im digitalen Bereich an ihre bekannte Lebenswelt und ihre persönlichen Hintergründe theoretisch anzubinden und sich mit ihrer Praxis darin zu verorten.

Kenner*innen des Praxisfeldes: Positionen, »french words« und Details

Dass und wie Praktiker*innen im Feld kundig sind und sich über eine gemeinsam geteilte Praxis identifizieren, authentifizieren sie konkret, indem sie explizit auf feldinterne Wissensinhalte verweisen. Die Kommentare beinhalten so zahlreiche Details, Erklärungen und Erläuterungen zu den gezeigten Praktiken, wie z.B. ein*e Teilnehmende*r in Bezug auf Kathryn Morgans leichte Wendung zur Stange bei gewissen Übungen schreibt: »Important point for beginners: when she turns towards the barre she does not mean for you to do the same« (Kommentar 151, Video 3). Autoritäten werden herangezogen, um das eigene Wissen zu legitimieren, sodass sich Kommentierende im Praxisfeld durch das Setzen von – vermeintlich allgemeingültigen – Referenzpunkten behaupten: »My ballet master (who is also a kinesiologist, lucky me!) explained it to me this way: In 2nd position, the demi is about half as deep as the grand« (Kommentar 27, Video 3). Insofern wird die Kommentarspalte auch zum Ort des Mitteilens, der Verifizierung und zugleich Aushandlung von Lerninhalten. Unter den »Kenner*innen« des Feldes zirkulieren insbesondere feldinterne Codes und Fachbegriffe – etwa wie im Zitat oben sogenannte Fußpositionen oder Begriffe aus der Ballettnomenklatur wie »grand/demi (plié)« –, deren Verwendung keineswegs voraussetzungslos ist, wie einige verbalisieren: »Comprend rien« (Kommentar 175, Video 2) oder »me, never having taken a ballet class before this and not knowing any of the french words, trying to keep up: 👁👄👁« (Kommentar 970, Video 1). Wenn Teilnehmende Unsicherheiten, z.B. über die korrekte Ausführung artikulieren, ist ein gemeinsam etabliertes Vokabular zentraler Bezugspunkt, um sich auszutauschen und Bewältigungsstrategien miteinander zu teilen. So schreibt ein*e Teilnehmende*r: »As a side note … any other uncoordinated people fail every time at the ›posse balance‹?« (Kommentar 329, Video 3) und die Replik darauf lautet: »me too, I usally try to get a proper passé on flat without loosing my turnout and on a good day I then go up and hold it for like half a second« (Kommentar 330, Video 3). So zeigt sich, dass die Verständigung nicht lediglich über einzelne Ausdrücke –

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wie »Vokabeln« der Tanztechnik – funktioniert, sondern darin auch Worte aus dem alltäglichen Sprachgebrauch als Codes fungieren (z.B. »first«/»second« etc. als Kennzeichnungen für die Position der Füße/Arme, aber auch ein Begriff wie »Stange« bzw. »barre«, der einen bestimmten Ablauf an Übungen vor der »Mitte« markiert). Praktiker*innen sind in der Verwendung einer solchen Feldsprache ständig im Begriff, eine domänenspezifische Sprachkompetenz zu entwickeln, Inhalte sprachlich zu begreifen und als Sinneinheiten zu (de)chiffrieren. Das Video, an das die Kommentarspalte jeweils angeschlossen ist, fungiert als gemeinsames Archiv, aus dem Phrasen mancherorts zitiert und kommentiert werden, z.B. »Those ›Sasha, please‹ were the most Russian-ballet-thing I've ever heard« (Kommentar 264, Video 2).

Die Prozesse der Verständigung über Inhalte und des (Mit-)Teilens von Erfahrung sind dezidiert eingebettet in soziale Praktiken – Kommentierende nehmen aufeinander Bezug, antworten gegenseitig auf Fragen, pflichten sich bei oder ermutigen einander. Nicht selten wird das Video zum Ausgangspunkt, Gemeinsamkeiten oder »geteilte« Status sprachlich zu bekunden. Darin wird einerseits der Wunsch deutlich, für Problemstellungen »Kompliz*innen« zu finden, andererseits scheint das Bewusstsein um Gleichgesinnte von großer Relevanz: »I'm glad someone finally said what I was thinking!!« (Kommentar 30, Video 1) oder »it's nice to know it's not just me though« (Kommentar 15, Video 3).

In diesen Austauschprozessen werden über die Praktik des Kommentierens Praxislogiken schließlich auch sprachlich artikuliert, vorgängiges Wissen wird in situativen Lernkontexten »auf die Probe gestellt«, transferiert und in der Diskussion mit anderen Praktiker*innen (mit)teilbar und anschlussfähig gemacht.

Rahmung in digitalen Netzwerken

Letztlich sind es die Spezifika digitaler Netzwerkstrukturen, in welchen die kollektiv vollzogenen Praktiken überhaupt gerahmt werden und die eine Vergemeinschaftung befördern wie auch begrenzen. Kommentierende sprechen sich online Anerkennung zu, die leistungsunabhängig ist, teilen Fortschritt wie Herausforderungen und ggf. temporär persönliches »Scheitern« und reflektieren Ausschlüsse im Tanzfeld. Die virtuelle *community* zeigt sich

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

damit insbesondere den eigenen Körper betreffend tendenziell selbstkritisch, gleichzeitig spricht sie anderen dahingehend Mut zu und präsentiert sich nach außen deutlich aufgeschlossener auch als Leidensgemeinschaft. So gilt es zu fragen: Wie nehmen Teilnehmende auf die geteilten Praktiken und auch aufeinander Bezug und wie befördert der Online-Bereich eine virtuelle Vergemeinschaftung? Wie die jeweilige Rahmung als digitale Tanzvermittlung Praktiken des Mit(einander)-Teilens unterstützt, lässt sich wie folgt anhand der Zugangsstrukturen, der digitalen Interaktionsmöglichkeiten sowie Intentionen zur Vergemeinschaftung und Vernetzung darlegen.

Formatierung und Zugangsstrukturen: »Doing this at home made me cry«

Aufschlussreich kann an erster Stelle die Formatbeschreibung durch die Nutzenden sein, in der deutlich wird, dass das Format des Online-Videos äquivalent zum analogen Unterricht fungiert. So sprechen sie weiterhin mehrheitlich von »class(es)« und sind sich darüber einig, dass es sich um eine »barre« (u.a. versehen mit dem Zusatz »online« oder »virtual«) handelt. Gleichzeitig differieren deren Zugangsstrukturen enorm, da das Video allein durch seine digitale Verfügbarkeit die Zielgruppe potenziert. Dabei scheint es nicht nur der logistische Zugang zu sein, der für Teilnehmende bedeutsam wird: Kommentierende referieren vielerorts auf subjektiv empfundene körperliche, das Lernen hemmende »Mankos« aus dem analogen Unterricht. Das Online-Video böte ihnen stattdessen die Möglichkeit, Tanzen dennoch lernen zu können: »Because of my back problems there are some moves I can't do, so thank you for these videos because I can't see myself just standing there in a class when everyone does exercise I can't do« (Kommentar 800, Video 3). Wenn die Körperlichkeit als ein Grund ausgewiesen wird, eine Klasse nicht zu besuchen, dann ist dies erneut als Hinweis zu lesen, inwieweit Normen und Körperideale im klassischen Tanz weiterhin existieren und das Tanzen beeinflussen: »As a plus size woman, I have always been scared to try ballet because I'm scared people will laugh. Doing this at home made me cry I was so happy. I've tried it and absolutely love it!« (Kommentar 338, Video 3). So beschreibt es die anfangs bereits zitierte Kommentierende, die hierfür neben viel Resonanz von Gleichgesinnten vor allem Ermutigung erntet. Einige Teilnehmende merken gleichzeitig an, dass die Ballettkultur in ihrer eigenen Erfahrung bestimmte Körper nicht (mehr) per

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

se ausschließe und stellen so die im Tanzfeld weiterhin reproduzierten Normen infrage bzw. diskutieren diese. Nachdem sich etwa unter Video 3 ein Diskussionsstrang mit mehr als zwanzig Unterantworten zu Kommentaren bildet, wird deutlich, dass sich dort ein in der bisherigen Vermittlungspraxis so nicht formatierter Raum bietet, Ein- und Ausschlüsse in Tanzkonstellationen abseits eines möglicherweise unbeabsichtigt repressiven Umfelds zu reflektieren. Das Mitteilen von subjektiven Erfahrungen wird so zum Angelpunkt, um kollektiv an einer Umschreibung normierter Praktiken zu arbeiten und Verbundenheit zwischen Teilnehmenden herzustellen.

Digitale Interaktionsmöglichkeiten: »Thank you for your comments«

Zu diesen sich neu konstituierenden Möglichkeitsräumen tragen nicht zuletzt die netz- und plattformspezifischen Funktionen bei, von welchen für diesen Beitrag insbesondere das Kommentieren als zentrale Praktik im digitalen Umfeld thematisiert wird. Dadurch ergeben sich erst das vermittelte Feedback und die Austauschprozesse zwischen den Nutzenden, beispielsweise ein Kommentar: »if I could get some help how to stop this that would be great thank you for reading this and have a great rest of your day« (Kommentar 670, Video 3). In der Vorannahme, dass der eigene Kommentar Resonanz erhält, bringen Nutzende Kritik und Verbesserungsvorschläge an. Meist betrifft dies pädagogische/didaktische Entscheidungen der Lehrpersonen wie z.B. vermehrt gewünschte Hilfestellungen oder die Verwendung von Fachbegriffen. In moderierender Funktion antworten die Kanalbetreibenden und reagieren u.a. mit späteren Inhalten auf die Vorschläge: »Grand plié is a little bit deeper! ❤« (Kommentar 24, Video 3); »Thank you [Name Nutzer*in]! And everyone for all the great responses« (Kommentar 57, Video 1); »Thanks for your comments, we will take them into account!« (Kommentar 1080, Video 1). Teilnehmende können wiederum in sozialen (Inter-)Aktionen den Kanal abonnieren (»subscribe«) und Benachrichtigungen bei neuen Inhalten aktivieren. Beiderseits spielt also die Mitbeteiligung und -bestimmung von Praktiker*innen eine signifikante Rolle, wobei die digitale Plattform einen solchen Impetus strukturell befördert, wenn alle Teilnehmenden (auch anonym) eine »Stimme« erhalten und letztlich mit ihrer Interaktion zur Viralität des Videos und dessen positiver/negativer Bewertung beitragen. Dies ließe sich durchaus als ein Schritt dahingehend lesen, hierarchische Gefüge in

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tanzgeschehen partizipativer zu durchwirken, die auch ein digitales Unterrichtsformat wie bereits erläutert weiterhin präfigurieren.

Vergemeinschaftung und Vernetzung: »in distance we connect«

Jenseits der Inhalte der Videos und konkreten Praktiken, über die Teilnehmende sich austauschen, intendieren sie selbst eine virtuelle Vergemeinschaftung untereinander und nutzen dafür die Kommentarfunktion zur Vernetzung. Dies offenbart sich etwa in den Grüßen, die sie zunächst von ihren jeweiligen Orten aussenden (z.B. »greetings from a dutch dancer living in Sweden :)« (Kommentar 614, Video 1) und anhand welcher ersichtlich wird, dass die Rezeption der Videos tatsächlich als globales Phänomen zu bewerten ist. Aus einzelnen Stimmen, die sich so geografisch situieren lassen, bilden sich lokale »Pools« der Vernetzung: »we are following from Chile« (Kommentar 314, Video 1), wodurch das internationale Geschehen wiederum regional angebunden und für Einzelne als konkretes Gemeinschaftserlebnis erfahrbar wird: »I live by Broadway in NYC & I can also see out my window 45 stories high other dancers across the way who workout in their own apartments« (Kommentar 56, Video 1). »In distance we connect«, schreibt daraufhin *Nationale Opera & Ballet*. Insofern scheint es für Teilnehmende bemerkenswert, dass Tänzer*innen auf der ganzen Welt nicht arbiträr für sich tanzen, sondern sie entdecken die Gemeinschaftlichkeit gerade darin, dass sie die »gleichen« Praktiken kollektiv ausüben und miteinander teilen können. In dem Bewusstsein um die Internationalität der Kommentierenden streben viele ferner Verständigung an, wenn wie ihre eigenen Kommentare eigenständig – meist englisch – übersetzen.

Zwar ist es nicht verwunderlich, wenn »Gemeinschaft« in Zeiten des *Lockdowns* explizit thematisiert wird, allerdings ist doch als Konsens unter Praktiker*innen hervorzuheben, dass es sich um ein *gemeinsames* Praktizieren handelt, wenn sie – mehrheitlich einzeln in ihren jeweiligen Räumlichkeiten – zu den Videos tanzen. Sowohl Kommentierende als auch Anleitende sprechen mehrfach von »joining« und stellen dabei nicht infrage, dass sie gemeinsam tanzen: »Just completed Barre with you all the way from Iowa, USA« (Kommentar 112, Video 1), wobei sie das Tanzen u.a. in einer Sonderstellung betonen: »Amazing thing about dancing is we can all do together no matter where we are« (Kommentar 462, Video 1). Manche Teilnehmende entwickeln auf diese Weise zu den Anleitenden, mit deren Videos sie »Zeit ver-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bringen«, eine der Komplizenschaft ähnliche Beziehung. Ferner beschreiben sie insgesamt ein Gefühl der Gemeinschaft durch die empfundene Zugehörigkeit zu einer abstrakten Gruppe, einer »community of dancers« (Kommentar 404, Video 3), zu »fellow dancers«, sie fühlen sich letztlich vernetzt und verbunden: »Also very happy to feel connected to dancers in the whole world!!!« (Kommentar 940, Video 1). Die bereits beschriebene Selbstidentifizierung als »Tänzer*innen« ist also nicht isoliert von anderen Tanzenden zu denken, sondern bindet unmittelbar an ein Zugehörigsein in einer (Tanz-)Praxisgemeinschaft an. In der Rezeption digitaler Tanzvermittlung spielt demnach eine Vielzahl medialer Praktiken eine Rolle, über die die Teilnehmenden kommunizieren, interagieren und moderieren und in vergemeinschaftender Weise explizit Vernetzung und Verständigung anstreben – das Tanzen(lernen) wird als ein *gemeinsames* erlebt.

Tanzen(lernen) als (online) geteilte Praxis

Die Analyse der Kommentare zeigte anhand der drei Themenfelder der »praxisinhärenten Arbeitsweisen«, der »Praktiken des Mit(einander)-Teilens« sowie der »Rahmung in digitalen Netzwerken« exemplarisch auf, wie sich in digitaler Tanzvermittlung neue (Inter-)Aktionsräume für Praktiker*innen entfalten. Kommentare von Nutzenden geben als wertvolles Material somit nicht nur Aufschluss über die persönlichen Reisewege Einzelner, die diese so für sich und Andere der *community* dokumentieren, sondern können wegweisende Impulse bieten hinsichtlich neuer Praktiken des Teilens in tanzkünstlerischen Vermittlungsgeschehen.

Zunächst transponieren Praktiker*innen Strukturen mitsamt den bisherigen Setzungen und Körpernormen aus dem analogen Unterricht auf ihr Home-Training. Im Kommentieren, das in diesem Beitrag als ein zentrales Element der Teilnahme deklariert wurde, entwickelt sich jedoch eine Praktik des (Mit-)Teilens von Wissen und Erfahrung und des Austauschs darüber. Derartige Austausch- und Feedbackprozesse sind bereits infrastrukturell auf Plattformen wie *YouTube* disponiert und ermöglichen eine kollektivere Diskussion von Normen und individuellen Zugriffen, wobei Teilnehmende vorgängige Ausschlüsse diskursiv verhandeln. So erlauben gerade die Praktiken im digitalen Umfeld eine Vergemeinschaftung zwischen Partizipierenden und könnten damit bisherige Setzungen der Tanzvermittlung mit

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neuen Denkfiguren virtueller *communities* befruchten, wie dieser Beitrag in ersten Ansätzen aufzuzeigen versuchte. Ebenso gestalten sich aus den gesellschaftlichen Beschränkungen und politischen Auflagen während der Pandemie neue Routinen aus und bisherige werden insbesondere von mitunter befremdeten Anfänger*innen neu hinterfragt. Auf der Basis tradierter Lernstrukturen aus einem analogen Setting »teilen« Kommentierende global sowohl die Möglichkeit als auch Herausforderung, institutionalisierte Regelmäßigkeiten (z.B. wöchentlichen Ballettunterricht) oder Modi des Lernens für sich neu infrage zu stellen und ggf. virtuell neue Anschlüsse zu finden, Routinen zu etablieren. Daraus resultieren letztlich potenzielle Praxisgemeinschaften, die sich weitaus diverser zusammensetzen, als dies etwa vor der Etablierung digitaler Tanzvermittlung der Fall gewesen sein mag. Diese gilt es allerdings nicht per se als Reformation klassischer Körperideale und Normen in der Tanzvermittlung zu verstehen, sondern jeweilig sensibel auf weiterhin – auch subtil – reproduzierte Strukturmuster zu untersuchen, die insbesondere im Praktizieren implizit sein können.

Offen bleibt, inwiefern unter Umständen anonyme Avatare auf einer Plattform wie *YouTube* Strategien der Selbstinszenierung dienen. So wäre die Kommentarspalte in einer Ambivalenz zu lesen: Neben transparenten Feedbackprozessen und offener (Selbst-)Kritik in einem egalitären Raum stünden dann Profilierungsversuche einzelner Nutzer*innen und oder auch die bewusste Fortschreibung bestimmter Setzungen und Ideale.

Ferner bedürfen digitale Lernkulturen, wie sie sich zunehmend etablieren, mitsamt den darin geteilten Praktiken umso dringlicher durch die fortschreitende Digitalisierung und aufgrund ihrer anhaltenden Relevanz der weiteren Erforschung. Insbesondere das (wissens)generative Potenzial der sich über den Online-Bereich konstituierenden Praxisgemeinschaften könnte hier wegweisende Perspektiven für eine partizipativer durchwirkte und an tatsächlicher Teilhabe orientierte Tanzvermittlungspraxis im digitalen wie analogen Raum bieten. Gleichzeitig ließen sich über die Anerkennung und Beforschung digitaler Lernkulturen hierarchisch durchwebte Lern-/Lehrkonzepte um eine Diskussion der kollektiven Hervorbringung von Praktiken bereichern.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Videoquellen

Video 1: Dutch National Opera & Ballet [Nationale Opera & Ballet] (2020): *Ballet Barre 1 (Online Ballet Class) – Dutch National Ballet*, 23.03.2020, [online] https://www.youtube.com/watch?v=FrISNpGobZk&t [16.03.2022]

Video 2: Khoreva, Maria [Maria Khoreva] (2020): *Ballett class 2020 (at home, barre) with Maria Khoreva & live music*, 28.03.2020, [online] https://www.youtube.com/watch?v=UKlem02B6kI&t [16.03.2022]

Video 3: Morgan, Kathryn [Kathryn Morgan] (2020): *Beginner Ballet Barre | At Home Ballet Class Workout | Kathryn Morgan*, 31.03.2020, [online] https://www.youtube.com/watch?v=ziT4ERqtS04 [16.03.2022]

Literatur

Breidenstein, Georg/Hirschauer, Stefan/Kalthoff, Herbert/Nieswand, Boris (2015): *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft mbH, [online] https://doi.org/10.36198/9783838552873

Lave, Jean/Wenger, Etienne (1991): *Situated learning. Legitimate peripheral participation*, Cambridge: Cambridge University Press, [online] https://doi.org/10.1017/CBO9780511815355

Müller, Sophie M. (2015): Fabrikation körperlicher Zugehörigkeit: Das Ritual des Balletttrainings, in: Robert Gugutzer/Michael Staack (Hg.), *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 311-334, [online] https://doi.org/10.1007/978-3-658-01084-3_15

Pink, Sarah/Horst, Heather A./Postill, John/Hjorth, Larissa/Lewis, Tania/Tacchi, Jo (2016): *Digital ethnography. Principles and practice*, Los Angeles (CA): SAGE.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kollektive Strukturen und Teilhabe im Zeitgenössischen Tanz

Beobachtungen zu panafrikanischen Netzwerkbildungen

Ulrike Nestler

Im März 2020 hätte die 12. *Biennale de la danse en Afrique/Dance Biennial in Africa*[1] in Marrakesch stattfinden sollen. Diesmal zeichnete der marokkanische Tänzer, Choreograf und Festivalleiter Taoufiq Izeddiou in Kollaboration mit einer panafrikanischen Gruppe eng vertrauter Mitstreiter*innen für die künstlerische Leitung verantwortlich (On Marche 2021, Institut Français 2021, Biennale de la danse en Afrique/Dance Biennial in Africa 2021). Die Biennale markierte einen Aufbruch, da sie nun erstmals von einem Kollektiv kuratiert wurde. Wenige Tage vor der Eröffnung musste das Festival aufgrund der globalen Ausbreitung der Corona-Pandemie kurzfristig abgesagt werden. Internationale Flugverbindungen, Voraussetzung des global eng vernetzten Kunst- und Performancebetriebes und für die Teilnahme internationaler Gastkünstler*innen und Publikums, wurden ausgesetzt. Das Still-Stellen des präsenzbasierten Theaterbetriebes und damit auch des zeitgenössischen Tanzes auf dem afrikanischen Kontinent im Zuge von Lockdowns weltweit führte zur gesteigerten Nutzung digitaler Formate und einer erhöhten Präsenz des Virtuellen. Digitale Plattformen, mediale Kommunikationsformen und Netzwerkbildungen wurden neue und ausgeprägte Foren für Theater-

1 Die Veranstaltungsbetitelung wechselte von *Rencontres de la création chorégraphique africaine* (1995-1998) zu *Sanga – Rencontres de la création chorégraphique de l´Afrique et de l´Océan indien* (1999-2003). Von 2006 bis 2018 firmierte sie unter der Bezeichnung *Danse l´Afrique danse! – Rencontres de la création chorégraphique de l´Afrique et de l´Océan indien* (Despres 2016; Institut Francais 2021; Neveu-Kringelbach 2013: 147-162). 2021 scheint eine Re-Fokussierung auf den afrikanischen Kontintent zu erfolgen, da diasporische Räume nicht explizit im Titel adressiert werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Tanzschaffende. Dies schuf zugleich neue Möglichkeiten und Sichtbarkeit für afrikanische Tanzschaffende und wirft zahlreiche Fragen auf.

Wie ist es möglich, auf dem afrikanischen Kontinent und seiner Diaspora gesellschaftliche Transformationsprozesse anzustoßen und gemeinsame Orte für zeitgenössischen Tanz, Bewegung und das Nachdenken darüber zu schaffen? Wie können Ressourcen gerechter miteinander geteilt und umverteilt werden? Kann eine demokratische und transparente Weitergabe von Wissen, Expertise und Ressourcen im Feld des Tanzes und seinen Organisationen ausgebildet, praktiziert und auch langfristig gewährleistet werden? Wie kann dazu beigetragen werden, dass die Diversität und Multiperspektivität von Wissensbeständen erkannt, wertgeschätzt und respektiert wird? Wie können kunstfördernde und -produzierende Institutionen dekolonisiert werden? Welche Rolle spielen individuelle, kollektive und institutionelle Teilhabe im Tanz? Diese Fragen diskutiert dieser Beitrag kritisch mit einem Fokus auf kuratorische Konzepte und Vernetzungsstrategien, welche während der Pandemie in einem neuen panafrikanischen Selbstverständnis umgesetzt wurden.

Chancen und Möglichkeitsräume kollektiver Festivalkuration

Mit eineinhalbjähriger Verzögerung konnte die *12. Biennale de la danse en Afrique/Dance Biennial in Africa* vom 22. bis 27. November 2021 in Kooperation mit dem 15. internationalen Festival für Zeitgenössischen Tanz *On Marche* in Marrakesch hybrid durchgeführt werden. Ein Großteil der künstlerischen Arbeiten wurde zuvor aufgezeichnet und als Filmprojektionen vor Ort im Theater präsentiert als auch zusätzlich für ein internationales, multilokales Publikum digital gestreamt. Einige Performances, vor allem Arbeiten marokkanischer Künstler*innen, konnten in Präsenz stattfinden. Ergänzt wurde das Festival um digitale Konferenz- und Diskussionsbeiträge. Die im Vorjahr für den öffentlichen Raum geplanten Performances konnten pandemiebedingt nicht stattfinden. Damit entfiel ein wichtiger Festivalprogrammteil, der dem lokalen Publikum Teilhabe außerhalb des Theaterraums offeriert hätte. Eine virtuelle Teilhabe aber wurde durch erhöhte Digitalität gewährleistet.

Seit der Gründung der Biennale im Jahr 1995 hatte diese unter dominierendem finanziellen und organisatorischen Einfluss französischer Kulturinstitutionen gestanden. Sie entwickelte sich in enger Verflechtung mit europäischen (vor allem französischen) Dynamiken des zeitgenössischen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tanzes und formte sich zugleich zur wichtigsten, aber auch formale und ästhetische Standards nach westlichem Vorbild einfordernden Tanzplattform des afrikanischen Kontinentes aus. Die künstlerische Leitung der Biennale, welche in Luanda (Angola) ihren Auftakt fand, lag zunächst in den Händen des konzeptgebenden Initiators, Vermittlers und Tanzforschenden Alphonse Tiérou. Anschließend wurde die künstlerische Leitung der Ausgaben 1998 und 1999 der Tänzerin, Vermittlerin und Choreografin Germaine Acogny und der Ausgaben 2001 bis 2006 dem Tänzer, Vermittler und Choreografen Salia Sanou übergeben.[2] Beide hatten eigenständige Trainingsinstitutionen bzw. choreografische Zentren für Zeitgenössischen Tanz[3] im Senegal respektive Burkina Faso gegründet. Die Anzahl weiterer Tanzschaffender im Feld des Zeitgenössischen Tanzes wuchs beständig und damit auch die Gründung neuer Strukturen in zahlreichen afrikanischen Ländern. Die Kuration der panafrikanischen Tanzbiennale dockte nun nomadisierend an diesen Festivalstrukturen an und wechselte neben dem Veranstaltungsort auch die künstlerische Leitung von Tunis (*Ness El Fen*, 2008, 2014) über Bamako (*Dense Bamako Danse*, 2010), Johannesburg[4] und Ouagadougou (*Dialogues de Corps*, 2016) nach Marrakesch (*On Marche*) im Jahr 2021 (Despres 2016, Institut Francais 2021).

Auffällig ist im Feld des Zeitgenössischen Tanzes in Afrika und seiner Diaspora ein ausgeprägtes Generationendenken. Dies stellt für die Diskussion um *Embodied Transmission* und genealogische Weitergabe im Tanz sicherlich keine Ausnahme dar. Im Zusammenspiel mit afrikanischer Sozialität und der Verortung der Einzelnen in den lokalen und regionalen gesamtgesellschaftlichen Strukturen und Verantwortungen der Generationen untereinander aber bedarf es spezifischer Vernetzungsstrategien und Transformationsmodalitäten.

---

2 Die Durchführungsorte der Biennale waren 1995/1998 Luanda (Angola), 1999/2001/2003 Antananarivo (Madagaskar), 2006 Paris (Frankreich).

3 Germaine Acogny gründete 1998 die Trainingsinstitution *l'École des Sables* in Toubab Dialaw (Senegal, [online] https://ecoledessables.org/) und Salia Sanou zusammen mit Seydou Boro 2005 das choreografische Zentrum *La Termitiére* in Ouagadougou (Burkina Faso, [online] www.cdc-latermitiere.com/).

4 In diesem Fall kooperierte die Biennale nicht mit dem seit 1988 in Johannesburg (Südafrika) etablierten *Dance Umbrella*-Festival, welches die zentrale Festivalplattform für Zeitgenössischen Tanz im Südlichen Afrika darstellt. Stattdessen bespielte die Biennale im Rahmen der *French Season* das gänzlich neu errichtete *Soweto Theater.*

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Kollektiv von Künstlerkolleg*innen[5] inklusive des marokkanischen Festivalleiters Taoufiq Izeddiou bestand aus etablierten Tänzer-Choreograf*innen und zugleich erfahrenen Organisator*innen bzw. Initiator*innen eigener Kompanien und Festivals des Kontinentes. Journalistische und tanzwissenschaftliche Publikationen bezeichneten diese Gruppe bisher gemeinhin als eine »jüngere Generation« zeitgenössischer Tanzschaffender auf dem afrikanischen Kontinent. Dass dies weder ihrem Status noch den Entwicklungsprozessen der letzten 20 Jahre gerecht wird, machte dieses Kurator*innenkollektiv der *12. Biennale de la danse en Afrique* deutlich. Sie nutzten ihrerseits die Plattform gezielt zur Sichtbarmachung und Vernetzung einer bereits neuen Generation junger Choreograf*innen. Unter der Betitelung *G2020: Génération 2020 de jeunes choréographes africains* wurden die Programmbeiträge der jeweiligen Künstler*innen im Festivalprogramm visuell markiert und als nachkommende junge Choreograf*innengeneration explizit ausgewiesen und herausgehoben (On Marche 2021, Biennale de la danse en Afrique/Dance Biennial in Africa 2021).

Damit wurde ein Generationenwechsel der präsentierten Künstler*innen eingeleitet. Die Präsentationsstruktur des Festivals unterschied weiterhin zwischen einem »Hauptprogramm« für etablierte Choreograf*innen (mehrheitlich am Abend)[6] und »Nebenprogramm« für die Choreograf*innen der jungen neueren Generation G2020 (mehrheitlich im Nachmittagsbereich)[7]. An dieser Stelle ist der Vergleich zwischen der Planungsstruktur des ursprünglich für 2020 geplanten Festivals und der tatsächlich umgesetzten Variante im Jahr 2021 recht aufschlussreich. Die erste Version stellte die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenprogramm noch mehr in den

5 Dazu zählten folgende Mitglieder: Taoufiq Izeddiou (Marokko; künstlerische Leitung), Nedjma Hadj Benchelabi (Algerien; Koordination), Alioune Diagne (Senegal), Faustin Linyekula und Virginie Dupray (Demokratische Republik Kongo), Gregory Maqoma (Südafrika), Hafiz Dhaou (Tunesien), Qudus Onikeku (Nigeria), Quito Tembe (Mosambik) und Salia Sanou (Burkina Faso) (On Marche 2021).

6 Hierzu zählten die Arbeiten von Gaby Saranouffi (Madagaskar), Fatou Cissé (Senegal), Hafiz Dhaou & Aïcha M'Barek (Tunesien), Marcel Gbeffa (Benin), Qudus Onikeku (Nigeria), und Taoufiq Izeddiou (Marokko).

7 Hierzu zählten u.a. Arbeiten von Gwen Rakotovao (Madagaskar), Sarah Trouche (Benin), Esther Essien (Nigeria), Thabo Kobeli & Phumlani Nyanga (Südafrika), Zora Snake (Kamerun) und Salma Salem (Ägypten). Aus Marokko nahmen Chourouk Al Mahati, Manal Tass, Moad Haddadi und Mohamed Lamqyassi teil.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fokus, während die spätere Version stärker zwischen Präsenz- und Online-Formaten differenzierte.[8]

Abbildung 1: Drei Generationen im Austausch: Roger Sarr (Senegal), Moya Michael (Südafrika/Belgien) und Nedjma Hadj Benchelabi (Algerien) während der choreografischen Residenz im Rahmen des Festivals On Marche, Marrakesch, im November 2021 (© Carré Blanc Productions/Michael Maurissens)

Zwar erhielten im Rahmen von europäischen bzw. nordamerikanischen Aufführungskontexten (von Festival- und Veranstaltungsplattformen) etablierte afrikanische Choreograf*innen, die somit nun richtigerweise als »mittlere Generation« zu bezeichnen wären, auch oft eine *Carte Blanche*. Mit dieser konnten sie als lokale Insider der Tanzentwicklung der Städte und Regionen, in denen sie vorwiegend arbeiten und künstlerisch verortet sind, junge aufstrebende Tänzer*innen und Choreograf*innen vorschlagen und präsentieren. Faktisch kam ihnen auf diese Weise oft eine kuratorische Funktion zu – doch auch eine damit einhergehende Bürde und Verantwortung für die lokale Kolleg*innenschaft.

Die durch das Kollektiv begründete panafrikanische Zusammenarbeit in Vorbereitung des Festivals 2021 kann nun dahingehend als ein flexibel Halten von Organisations- und Entscheidungprozessen gelesen werden, welches institutionalisierte Wirkmächtigkeit und Dominanzen westlicher

8 Die erste Homepagestruktur ist durch eine professionellere Variante ersetzt worden und mittlerweile online nicht mehr zugänglich.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aber auch afrikanischer Akteure und Netzwerke verhindern möchte. Vielmehr war es ein Ziel, frühzeitig Wissen, Erfahrungen und Handlungsstrategien mit nachkommenden Tänzer*innen und Choreograf*innen zu teilen. Dies erfolgte neben informellen Begegnungen im Rahmen der Biennale auch durch die Einrichtung von formalen Gesprächs- und Diskursformaten[9], welche dauerhafte Dokumentations- und Archivierungslösungen benötigten.

Digitale Plattformen der Dokumentation, Versammlung und Teilhabe

Die digital gestreamte Übertragung des Programms von *On Marche* erlaubte auch einem globalen Publikum die virtuelle Teilnahme an dem Festival. Hierfür wurde eng mit der von Qudus Onikeku, ebenfalls Mitglied der kuratorischen Steuerungsgruppe des Festivals, gegründeten digitalen Plattform *Afropolis* (Afropolis 2021) kooperiert. Die Veranstaltungen wurden live gestreamt und archiviert und stehen ausschließlich registrierten Nutzer*innen der *Afropolis*-Plattform zur Verfügung. Der *Dance Biennial in Africa* und Akteur*innen des Tanzfeldes steht nun erstmals ein Archiv der filmischen Dokumentation der Performances und ergänzenden Veranstaltungen zur Verfügung.[10] Den Künstler*innen gewährleisten sie Selbstbestimmung und Teilhabe an der weiteren Nutzung der Bildrechte und des filmischen Dokumentationsmaterials eigener künstlerischer Werke. Letzeres war bisher ein Desiderat der etablierten Netzwerke, in denen westliche Förderinstitutionen mit Tanzplattformen und Tanzschaffenden auf dem afrikanischen Kontinent bzw. seiner Diaspora kooperierten. Onikeku tritt in Vorreiterposition für eine radikale Neubetrachtung ökonomischer Verflechtungen und künst-

9 Hierzu zählten Diskursangebote und Gesprächsrunden u.a. zu den Themensetzungen *Biennale de la danse en Afrique, perspectives et de devenir sur le continent* und *The turning point generation – homelessness & worldliness*, Diskussionsteilnehmer*innen am 25.11.2021: Michel Kouakou (Elfenbeinküste/USA), Luyanda Sidiya (Südafrika), Edna Jaime (Mosambik) und Qudus Onikeku (Nigeria/Frankreich/USA) (Biennale de la danse en Afrique/Dance Biennial in Africa 2021).

10 Derzeit werden Tanzschaffende kontinentweit per Ausschreibung explizit eingeladen, die Afropolis-Plattform zur dauerhaften Archivierung und Präsentation ihrer Arbeiten zu nutzen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lerischer Institutionen im Bereich der Darstellenden Künste ein und vertritt diese Position im Rahmen von universitären Recherchekontexten, Fachkonferenzen und diskursiven Festivalbeiträgen.[11]

Die Eigendarstellung der *Afropolis*-Plattform gibt einen guten Aufschluss über deren Zielsetzung und Selbstverortung im globalen Kontext:

> Welcome! This is Afropolis – a hybrid gathering happening both virtually as well as physically in the middle of no-where. It seeks to create new processes of anti-disciplinary exchange between performance, design, community engagement and digital technology. Our purpose is to generate creative synergy within a distributed network of global africans, to compose new forms and to express innovative ideas. We work to expand as a small world-network to an interconnected world where people *initiate* new ideas and continue to participate in ongoing practices of the future. Welcome to Afropolis! (Afropolis-Plattform 2021)[12]

Die digitale Plattform und ihr Archivraum erweitern die lokale Begegnung und Zusammenarbeit, so wie sie u.a. im November 2021 in Marrakesch auf vielfache Weise sichtbar wurde. Sie ermöglicht es, die Teilnehmendenschaft auf ein »in the middle of no-where« auszuweiten. Sowohl die Tanzbiennale als auch die Plattform *Afropolis* regen an, sich an einer gemeinsamen Zukunftsbildung aktiv zu beteiligen. Hierfür ist die Herstellung zahlreicher kommunikativer Schnittstellen notwendig.

11 Neben der Etablierung des *QDanceCenter* in Lagos (Nigeria, [online] https://www.qdancecenter.com) und der Gründung der Plattform *Afropolis* ist Onikeku seit 2019 *Maker in Residence* am *Center for Arts, Migration and Entrepreneurship der Universität Florida* (Universität Florida 2022).

12 Vgl. Nuttal/Mbembe 2008: 1-34; vgl. Pinther et al. 2010 zum gleichnamigen Ausstellungsprojekt *Afropolis. Stadt-Medien-Kunst*, an dessen Entwicklung und Umsetzung die Autorin dieses Beitrages als wissenschaftliche Mitarbeiterin beteiligt war.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Netzwerken als Erweiterung von Wissensbeständen und Archivbildung

Eine dieser kommunikativen Schnittstellen versucht das Netzwerk *Le Cercle/ Réseau International des Choréographes Afrique et Diaspora* herzustellen. Ebenfalls in der Pandemiezeit schlossen sich im August 2020 vor allem westafrikanische, meist frankophone, Tanzschaffende zu einem neuen Netzwerk zusammen. Diese offene Facebook-Gruppe, mit 2.580 Mitgliedern weltweit (Stand Februar 2022), wird durch einen kleinen Kreis von Administrator*innen[13] moderiert, welche zum Teil auch als Kurator*innen der Tanzbiennale in Marrakesch beteiligt waren (Le Cercle 2021). Seine Ziele beschreibt der Netzwerkzusammenschluss wie folgt:

> Le cercle/Le réseau a pour mission de rassembler la grande majorité des danseurs et chorégraphes africains francophones, anglophones, et lusophones. Il est un lieu de partages (informations, intellectues et artistiques) de rencontres des artistes afin de mieux se connaître, de mieux échanger, de mieux se découvrir et de mieux se soutenir pour une solidarité dans le domaine de la danse en Afrique. (Le Cercle 2021)[14]

Das Netzwerk lässt sich dem Namen und dem *Key-Visual*[15] nach explizit als »Kreis« interpretieren, welcher im Praktizieren eines Wissensaustausches idealerweise gemeinschaftsstiftende Wirkung zwischen Tanzschaffenden des afrikanischen Kontinentes als auch der Diaspora entfaltet. In

13 Die Webseite gibt Aufschluss über folgende Gründungsmitglieder: Fatou Cissé, Taoufiq Izeddiou, Patrick Acogny, Salia Sanou, Georges Momboye, Jean-Remy Ogoula Latif, Vincent Harisdo und Josiane Maténé.

14 Dt. Übersetzung [d.A.]: »Der Kreis/Die Mission des Netzwerks besteht darin, die überwiegende Mehrheit der französischsprachigen, englischsprachigen und portugiesischsprachigen afrikanischen Tänzer*innen und Choreograf*innen zusammenzubringen. Es ist ein Ort des Teilens (Informationen, Theoretisches und Künstlerisches) und für Treffen von Künstler*innen, um sich besser kennenzulernen, sich besser auszutauschen, sich besser zu entdecken und sich gegenseitig im Bereich des Tanzes in Afrika besser zu unterstützen.«

15 Patrick Acogny fügte der *Facebook*-Gruppe das Foto hinzu, welches in der unmittelbaren Umgebung der *l´École des Sables*, deren stellvertretender künstlerischer Leiter er ab 2007 und von 2014 bis 2021 in Hauptverantwortung war, in Toubab Dialaw (Senegal) aufgenommen sein könnte.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihm sind Alle mit Allen vernetzt, Begegnung ist in flachen Hierarchien und mit gegenseitigem Interesse und Respekt füreinander möglich, und Einzelnen wird im Rahmen individueller Präsentationen Sichtbarkeit gegeben. Das begleitende Foto unterstreicht dies visuell: 30 Tänzer*innen an einem Sandstrand, silhouettenhaft nur im Licht der untergehenden Sonne vor dem am Horizont hell erleuchteten offenen Meer, bilden einen Kreis in regelmäßigen Abständen um einen in den Sand gezeichneten *Baobab*. Die Arme der Tänzer*innen sind seitlich auf Brusthöhe geöffnet und das Brustbein zieht diagonal nach oben. Sie lassen die abendlichen Sonnenstrahlen auf sich scheinen und werfen zugleich tiefe baumähnliche Schatten auf den Boden, welche mit der aufgezeichneten Kreisform verwurzelt sind.

In Co-Kuratorenschaft von Zweier-Teams (franz. *Binom*) wurde das Netzwerk bisher jeweils drei Monate lang abwechselnd geleitet. Salia Sanou (Burkina Faso/Frankreich) und Patrick Acogny (Senegal) machten den Auftakt, übergaben den Staffelstab zunächst an Georges Momboye (Elfenbeinküste/Frankreich) und Jean-Remy Ogoula Latif (Gabun) und anschließend an Gaby Saranouffi (Madagaskar/Südafrika) und Nadége Ametogbe (Togo). Im Mai 2021 übernahmen Fatou Cissé (Senegal) und Taoufiq Izeddiou (Marokko) die Co-Kuratorenschaft des *Cercle*, welche durch Izeddious Leitung der *Biennale de la danse en Afrique* besondere Synergieeffekte entwickelte. Doch wie genau entfaltet das Netzwerk seine Wirkung?

Neben der digitalen Vernetzung und weiten Informationsstreuung mittels der *Facebook*-Plattform nutzte *Le Cercle* auch digitale Konferenzsysteme, um Diskussionsformate mit eingeladenen Gästen durchzuführen. Zudem vereinfachte die Plattform die Einbindung einer schriftlichen Simultanübersetzung im Chat, um lautsprachliche Barrieren angesichts des dominierenden Gebrauchs der französischen Sprache im Netzwerk zu mindern. Diese Konferenzsysteme bilden geschützte Räume, da der Zugang für interessierte Teilnehmende kontrolliert werden kann, während gleichzeitig in die offen zugängliche *Facebook*-Plattform hinein gestreamt und damit eine weit gestreute Zuhörerschaft angesprochen werden kann. Die filmischen Aufzeichnungen verbleiben als Dokumentationen der Diskussion im dortigen Archiv (*Facebook-Timeline*) erhalten und damit der weiteren Öffentlichkeit frei zugänglich. Damit wird im Sinne der *Creative Commons* durch das Teilen spezifischen Wissens und von Erfahrungsräumen eine potenziell informierte Öffentlichkeit hergestellt (John 2012).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieses Online-Angebot entspricht den medialen Nutzungsgewohnheiten auf dem afrikanischen Kontinent. Die *Facebook*-Plattform stellt neben den Messengerdiensten wie *WhatsApp* und *Instagram* ein zentrales Kommunikationsmittel dar. Die Nutzung von Smartphones trägt wesentlich zur Gewährleistung sozialer und gesellschaftlicher Teilhabe bei.[16] Der an der Johannesburger *University of the Witwatersrand* lehrende kamerunische Philosoph Achille Mbembe formuliert die Bedeutung des Internets und des Digitalen folgendermaßen:

> This flexibility and this capacity for constant innovation, extension of the possible, that is also the spirit of the Internet, it is the spirit of the digital, and it is the same spirit you will find in pre-colonial and contemporary Africa. And what needs to be done is to construct the encounter, the reconciliation between those forms and the cultural archive that is still part of daily life, with the purpose of building a society that is Afropolitan and that is committed to ideals of freedom and liberty. (Mbembe/van der Haak 2015)[17]

Wie gestaltet sich also dieses Zusammentreffen von digitalen Formaten und kulturellen Archiven im konkreten Fall der Netzwerkarbeit der Tanzschaffenden? In den *Le Cercle*-Netzwerktreffen fanden Künstler*innen zusammen, die bereits in gemeinsamen lokalen, regionalen und internationalen Residenzaufenthalten, Kollaborationen und Festivalteilnahmen eng miteinander zusammengearbeitet hatten. Über einen langjährigen Prozess gemeinsamer tänzerischer und choreografischer Sozialisation im transnationalen Feld des Zeitgenössischen Tanzes sind persönliche Bindungen, Vertrauen und intensive Kenntnis der jeweiligen künstlerischen Positionen

16 Das südafrikanische Ensemble *The Forgotten Angle Theatre Collaborative* unter der künstlerischen Leitung von PJ Sabbagha hatte im März 2021 erstmals das komplette Programm des *My Body My Space: Public Arts Festival*, ([online] https://www.facebook.com/MyBody-MySpace/) kostenfrei über Whatsapp zur Verfügung gestellt, um einen barrierefreien Zugang für alle Bevölkerungsgruppen zu ermöglichen. Nichtsdestotrotz können nur wenige Teilnehmende auf kostenfrei zugängliche WLAN-Netze zurückgreifen, sondern investieren in für lokale Verhältnisse hochpreisige mobile Datenguthaben.

17 Onikeku 2021; in dem filmisch dokumentierten Gespräch *Fundamental Underlining of Afropolis* mit der Filmemacherin Jihan al Thari und Ntone Edjabe, Chefredakteur von Chimurenga Chronics, diskutiert er u.a. die Thesen Mbembes zu Digitalität und Afropolitanismus.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aber auch freundschaftliche Beziehungen entstanden.[18] Dies wurde auch in den genutzten Medien deutlich. So fanden vor Beginn der formell in den öffentlichen *Facebook*-Bereich live-gestreamten *Le Cercle*-Präsentationen und Projektvorstellungen im geschützten Raum des Konferenzsystems herzliche, familiäre Begrüßungsszenen statt. Auf ergreifende Weise sprang die Freude und Herzlichkeit auf die weiteren Teilnehmenden über und ließ sie daran empathisch teilhaben: »Bonjour! […] Ca fait me plaisir! […] Hey, ma chère! […] Wow, il y a tous le monde! […] It has been long! […]« Kaum war eine sich neu hinzuschaltende Person auf dem Bildschirm erkannt, wurden die einzelnen Vornamen erfreut in den Raum hinein ausgerufen und jede Person auf diese Weise herzlich empfangen. Der digitale Begegnungsraum wurde zum persönlichen Meeting-Space, affektiv gefüllt von respektvollen, freundschaftlichen Beziehungen, die pandemiebedingt auf gemeinsame Co-Präsenz und Begegnung vor Ort verzichten mussten.

Dies war besonders ausgeprägt an Tagen zu beobachten, an denen die ältere und etablierte Generation, welche das Tanzfeld mehr als 30 Jahre lang einschlägig geprägt hatte, zugeschaltet war. Der digitale Begegnungsraum wurde von respektbezeugenden Äußerungen und anerkennender (An-)Sprache gefüllt und eingenommen, die auf eindrückliche Weise geteilte (*shared*) kulturelle Praxis eines Großteils der Teilnehmenden ist. Zu den anwesenden etablierten Tanzschaffenden zählten beispielsweise »Maman« Germaine Acogny (*L´École des Sables*, Toubab Dialaw/Senegal), Flora Théfaine (*Compagnie Kossiwa*/Togo), Tchekpo Dan Agbetou (*DansArt TanzNetworks*, Bielefeld/Deutschland), Sylvia »Magogo« Glasser (*Moving into Dance Mophatong*, Johannesburg/Südafrika) oder auch die Tanzwissenschaftlerin Joan Frosch (*Center for World Arts*/University of Florida, Gainesville/USA, hier in ihrer Eigenschaft als Mitglied des *Africa Consortiums*). Diese autobiografischen und kontextualisierenden Beiträge zu Gründung und diversen Arbeitsweisen ihrer Institutionen legten über ihr individuelles Wirken im Feld Zeugnis ab. Auf diese Weise trugen sie zu einem im Entstehen begriffenen *oral HER/*

18 Besonders zu erwähnen ist hier die erstmalige Workshopdurchführung im Jahr 2007 für ca. 40 Tänzer-Choreograf*innen und Musiker*innen afrikanischer Länder und der Diaspora an der *l`École des Sables* unter der Leitung von Germaine Acogny, welche seitens der Filmemacherin Elodie Lefebvre dokumentiert wurde. Zu den Teilnehmenden gehörten die oben bereits genannten Künstler Salia Sanou, Patrick Acogny und Gregory Maqoma, darüber hinaus aber auch Jawole Willa Jo Zollar (USA), Nora Chipaumire (Zimbabwe/USA) u.v.m. (Lefebvre 2012).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

HISstory-Archiv bei, welches im Kontext einer zunehmenden Aufmerksamkeit auf Archivbildung und Ausgestaltung von Erinnerungskultur im zeitgenössischen Tanzfeld kontinentweit zu verorten ist.[19]

Beispielhaft lässt sich anhand der *Le Cercle*-Diskussion im Februar 2021 die Themensetzung und Weitergabe erörtern. Unter Einführung einer genderkritischen Perspektive seitens des kuratierenden und moderierenden Duos, Nadége Ametogbe (Togo) und Gaby Saranouffi (Madagaskar/Südafrika), kamen bei diesem Zusammentreffen vor allem weibliche Stimmen von Tanzschaffenden der unterschiedlichen Generationen zu Wort:

> Welcome to this 7th edition of Le Cercle […] a very special program […] in which women are honoured. We are also very honoured that these important women are present in our program tonight, because this shows us that […] art is without borders. […] One of our objectives during the three months […] is to forge the link between two generations of choreographers and dancers of which the older generations and the young generations. […] We also highlight a very, very strong female presence in the program […]. Enjoy this moment of joy and happiness, this moment of sharing and discovery, this moment of struggle and innovation, this moment of travel emotional and artistic colours, this moment of together[ness]. (Le Cercle 2021)

Germaine Acogny und Flora Théfaine verdeutlichten anhand ihrer Biografien ihr tanzkünstlerisches und -vermittelndes Wirken im Frankreich der 1970er und 1980er Jahre. Während Flora Théfaines Arbeitsmittelpunkt im bretonischen Quimper gelegen hatte und sie ihr späteres Wirken auf ihr Herkunftsland Togo ausweiten konnte, berichtete Germaine Acogny über die Gründung, Zielsetzung, Institutionalisierung und fortführende Arbeitsweise der *l´École des Sables* im Senegal. Das transnationale Betätigungsfeld wurde des Weiteren durch die Berichte der aktuellen tanzkünstlerischen Tätigkeiten von Soukaina Marie-Laure Edom (*Afrikera Arts Trust*/Guadeloupe, USA, Zimbabwe), Rachel Agossou (Benin), Judith Mamantenasoa (Madagaskar) und Gladys Agulhas (Südafrika) inhaltlich weit aufgespannt. Somit trug

19 Hier sind beispielhaft das von der Journalistin Adrienne Sichel initiierte Projekt *The Ar(t)chive*, [online] https://theartchive.co.za, als auch das pandemiebedingt ebenfalls digital durchgeführte Tanzfestival *JOMBA!*, [online] https://jomba.ukzn.ac.za, (beide Südafrika) zu nennen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das frauenspezifische Netzwerk der beiden Co-Kuratorinnen zu einer Ausweitung der Teilhabeschaft auch über Sprach-, Nationen- und Kontinentgrenzen hinweg bei. Interessanterweise bildete Gaby Saranouffi in diesem Zuge eine gewichtige Schnittstelle. Sie ist als Madegassin frankophon, bewegt sich mit sprachlicher Leichtigkeit im Netzwerk der westafrikanischen Tanzschaffenden, und vernetzt zudem über vermeintliche Sprachgrenzen hinweg mit anglophonen Tanzschaffenden, da sie seit vielen Jahren in Südafrika (bzw. dem südlichen Afrika) künstlerisch tätig ist.

Le Cercle/Réseau International des Choréographes Afrique et Diaspora dokumentiert und archiviert nun diese diversen Positionen zu Tanztraining und -ausbildung, choreografischen Praktiken, institutionellen und finanziellen Hintergründen und Bedingungen für das Tanzschaffen auf dem afrikanischen Kontinent (Blades/Meehan 2018). Dabei zeigen sich transnationale Perspektiven und mögliche Umsetzungen zwischen den Kontinenten und nationalen Kulturpolitiken als wichtige gegenseitige Inspirationsquellen. Hinsichtlich einer weiteren lokalen und regionalen Kontextualisierung wirft dieses Material nachgängig konkretisierende Fragen auf: Wer hat unter welchen Bedingungen welches Wissen erworben? Welche Bildungsinstitutionen bzw. Wissenszugänge standen in Abhängigkeit zu den jeweiligen ökonomischen Verhältnissen zur Verfügung? Welche Relevanz nehmen dabei transnationale Verflechtungen ein? Entlang welcher Strukturen wird bzw. wurde dieses erworbene Wissen weitergereicht, geteilt, und für andere ebenfalls verfügbar gemacht? Die intensive Beschäftigung findet im lokalen Kontext nur vereinzelt statt, so dass derzeit eine Transmission kaum routinisiert oder institutionalisiert ist. Es wäre hier an archivarische, tanzvermittelnde, journalistische oder publizistische Weitergabe zu denken. Zugleich stellt es ein Desiderat in der Tanzforschung dar. Die zahlreichen Präsentationen und abgelegten Zeugnisse im Rahmen der *Le Cercle*-Konversationen zeichnen bereits umfangreich auf und nach. Auslassungen noch fehlender Stimmen, die sich für Teilregionen erkennen lassen[20], werden möglicherweise zukünftig ergänzt und vervollständigt werden können. So ist es von der jeweiligen Auswahl der zeitweise berufenen Leitungstandems abhängig, welche spezifischen Erfahrungen und Blickwinkel eingebracht werden.

20 So lässt sich z.B. für die südafrikanische Tanzszene festhalten, dass mit den zu *Le Cercle* eingeladenen Vertreter*innen zwar gewichtige Aspekte der Tanzentwicklung in Südafrika nachgezeichnet werden, dies aber nur einen Teilbereich des Tanzfeldes abbildet.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Intergenerationale, panafrikanische und afropolitane Verflechtungen

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass im zeitgenössischen Tanzfeld zahlreicher afrikanischer Länder digitale Praktiken, Plattformen und Vernetzungsstrukturen, die auf dem distributiven Teilen von Wissen und Zugängen beruhen, erhöhte Aufmerksamkeit zukommt. Mit hoher Innovationsbereitschaft werden institutionelle Teilhabe und verschiedenartige Teilhabemodi zwischen individuellen Künstler*innen, die vor allem darauf angewiesen sind, neben materieller Ausstattung soziales, kulturelles und symbolisches Kapital zu erwirtschaften, neu ausgehandelt. Hierbei kommt kollektiven und kollaborativen Kommunikationsweisen und Strukturen als Bindeglied besondere Relevanz zu, wie anhand der Co-Kuratorenschaft der *Dance Biennial Africa 2021*, der digitalen und virtuellen *Afropolis*-Plattform, als auch des Netzwerks *Le Cercle* diskutiert werden konnte.

Quellen

Afrovibes-Festival (2021): [online] www.afrovibes.nl [22.02.2022]

Afropolis-Plattform (2021): [online] www.afropolis.org [22.02.2022]

Biennale de la danse en Afrique/Dance Biennial in Africa (2021): [online] www.facebook.com/dancebiennial [22.02.2022] bzw. [online] www.instagram.com/dancebiennial [22.02.2022]

Institut Français, La Biennale de la danse en Afrique (2021): [online] www.institutfrancais.com/en/close-up/africa-dance-biennale-in-marrakech [22.02.2022]

Lefebvre, Elodie (2012): *Cassa Cassa. Danced encounters of africa and its diaspora.* [online] https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/cassa-cassa [22.02.2022]

Le Cercle/Réseau International des Choréographes Afrique et Diaspora (2021): [online] www.facebook.com/groups/370737840576259/about [22.02.2022]

On Marche, Marrakech (2021): [online] https://www.onmarche-marrakech.com/ [22.02.2022]

University of Florida, Center for Arts, Migration, and Entrepreneurship (2022): [online] https://arts.ufl.edu/sites/center-for-arts-migration-and-entrepreneurship/about-the-center/ [22.02.2022]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Blades, Hetty/Meehan, Emma (Hg.) (2018): *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice*, Bristol/Chicago: Intellect.

Despres, Altaïr (2016): The emergence of contemporary dance in Africa. A history of Danse l'Afrique danse! Biennale, in: *Journal of African Cultural Studies*, [online] DOI:10.1080/13696815.2016.1268951 [22.02.2022]

John, Nicholas A. (2012): Some of the social logics of sharing, in: Wolfgang Sützl/Felix Stalder/Ronald Maier/Theo Hug (Hg.), *Medien – Wissen – Bildung: Kulturen und Ethiken des Teilens*, Innsbruck: innsbruck university press, [online] http://books.openedition.org/iup/1467, S. 45-56. [22.02.2022]

Mbembe, Achille/van der Haak, Bregtje (2015): The Internet Is Afropolitan, in: *Chimurenga Chronic*, 17.03.2015, [online] https://chimurengachronic.co.za/the-internet-is-afropolitan/[22.02.2022]

Neveu-Kringelbach, Hélène (2013): *Dance Circles. Movement, Morality and Self-Fashioning in Urban Senegal*, New York: Berghahn Books.

Nuttal, Sarah/Mbembe, Achille (Hg.) (2008): *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, Durham/London: Duke University Press.

Onikeku, Qudus (2021): *Fundamental Underlining of Afropolis*, [online] https://www.afropolis.org/video?wix-vod-video-id=b9a7b9664ab34d139686cdca43bf86db&wix-vod-comp-id=comp-kg02boho [22.02.2022]

Pinther, Kerstin/Förster, Larissa/Hanussek, Christian (Hg.) (2010): *Afropolis. Stadt – Medien – Kunst*, Köln: Walther König, S. 10-19.

Rado, Maminirina (2021): Danse contemporaine: Gaby Saranouffi á la tête d´un puissant cercle/réseau, in: *Midi Madagaskara*, 03.02.2021, [online] https://www.midi-madagasikara.mg/culture/2021/02/03/danse-contemporaine-gaby-saranouffi-a-la-tete-dun-puissant-cercle-reseau/ [22.02.2022]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Virtual Cues
Sharing Music Related Dance Practice in an Online Setting

Hanne Pilgrim, Adrián Artacho

> "It is in collaboration that the nature of art is revealed." (Steve Lacy)

Introduction

Starting in September 2020, the artistic research project *Social d[ist]ancing: the development of a networked artistic practice out of confinement* set out to explore the potential and limitations of videoconference as a medium for collaboration, while at the same time raising questions about networked artistic practice: In which ways – if any – can virtual rehearsals be thought of as equivalent to co-located (where all participants share the same physical space) ones? What is unique about this mode of collaboration that is relevant for artistic practice? In which ways does the circumstance that the performers are not physically together determine the artistic output? And most crucially, how can the limitations of the medium of videoconference be reframed to add value to our practice?

In order to answer these questions, a multidisciplinary team including music and movement/Eurythmics professor Hanne Pilgrim, composer Adrián Artacho, dance scholar Mariama Diagne and six graduate Eurythmics students from the University of Music and Performing Arts Vienna – Maximilian Resch, Maria Solberger, Benedikt Berner, Dalma Sarnyai, Magdalena Eidenhammer, and Katharina Püschel – embarked on a series of case studies over nearly two years. The project explored computer-assisted ap-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

proaches to what we call "music related dance practice"[1] and yielded a wealth of insights and strategies for networked[2] co-creation.

An outgrowth of the project was the development of the *SoDA* software, which allowed us to experiment with different cueing systems and evaluate the potential of "virtual cues" in a networked dance practice. During the six case studies that made up the *Social D[ist]ancing* project – each featuring a different mode of intermedial composition – the distinct characteristics of virtual cues became increasingly the subject of a few practice-based reflections which we believe to be generalisable to the use of virtual cues in any scenario, networked or not. This article tries to summarise these characteristics as well as to contextualise the use of different cueing systems in the performing arts with a special focus on virtual cues and their history.

Virtual Cues

The use of the term "cues" to coordinate performative actions is commonplace in the performing arts, albeit with different connotations depending on the discipline. In the scope of this article, we will start with choreographer William Forsythe's definition of cues as timing signals, "usually practised strategies of communicating timing information in order to start moving together" (Forsythe, cited in Waterhouse et al. 2021: 172). In this sense, cues are instances of non-discursive communication as much as a component itself of a dance performance.

1 Here we refer to the contemporary practice of Eurhythmics, which is a dance and movement practice that deals with the interconnections between music and movement and focuses on the musical components immanent in movement/dance. Different formats of music choreography are used here such as "Plastique animée" (also known as music visualisation, l'interprétation corporelle, etc.) as an outgrowth of Jaques-Dalcroze's method and a common technique in the field of Eurhythmics (Dale 2017: 11).

2 A "networked music performance" is a real-time interaction over a computer network that enables musicians in different locations to perform as if they were in the same room (Lazzaro 2001: 157). Analogously, "networked dance performance" refers broadly to the use of networked technology in a dance performance (Santana 2004: 2). We use the term "networked co-creation" to describe practices of dance improvisation, choreographing and rehearsal where the participants collaborate in real time from different locations over a computer network to jointly create a piece.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Performative cues are commonly non-verbal (e.g., movement, gaze, audible breath[3]), but when they involve speech, they still distinguish themselves from "prompts"[4] and other uses of language during performance in that they are "often said while doing, as opposed to causally before."[5] In its most elemental form, a performer gives a cue, meant for another performer to take it. The timing of a cue can also be negotiated together between several performers, in which case all give and/or take the cue, eliciting a mutual attunement[6] as opposed to a hierarchical one. There are of course no limitations to the amount of performers involved in this give and take – other than practical ones –, or to the nature of the signs[7] used to cue an action, as long as they accomplish this purpose.

This basic cue model is appropriate so long as cues are exchanged directly between performers, and we will call them physical cues. As soon as the causal link between the giver and the receiver of a cue is obscured by some technological device however, we prefer to speak of "virtual cues." For instance, performers could use a closed-circuit camera system to communicate visual cues between each other,[8] or perform an arbitrary action that itself triggers the cueing signal. The latter is the approach that we ended up favouring in our networked dance practice, for a number of practical reasons: it freed performers from looking at the screen at all times, it allowed for rather interesting exercises in transposition (a given movement could be spontaneously used to generate whole sequences of aural cues across the dancers, for example) and it made the cueing process explicit in a way that would allow us to record, revisit and analyse past interactions. It also allowed us to delve into some of the aspects in which technologically mediated cues differ from

3 Waterhouse et al. lists "audible breath, stomps, vocalized short phrases and movement itself" in her analysis of the cues dancers exchange in Forsythe's Duo (Waterhouse et al. 2021: 172)

4 Waterhouse uses the term "prompt" for "when the dancers spoke to each other on stage. Statements intended for one's partner and not the audience" (Waterhouse et al. 2021: 172).

5 Waterhouse et al. 2021: 172.

6 Erin Manning distinguishes between hierarchical (where a dancer consistently leads while another follows) and mutual (where dancers attune to one another) kinds of attunement (Lepecki 2013: 34)

7 The flow of information from the sender to the receiver is comparable to a typical model of communication, whose meaning may only exist within the limits of a given piece.

8 An example of this can be found in Michael Kliën's Duplex/Einem (2002).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

physical ones. As we will describe in this article, the mediation of technology is anything but innocuous. The performer's subjective experience of the cue is different in such fundamental ways that we find it useful to consider virtual cues as a different kind of cue altogether. The ways in which virtual cues differ from physical cues are summarised below:

→ Cross-modality

Physical cues can be communicated via one sensory channel (visual, auditory, tactile, etc.) or sensory modality. In any case, the different ways in which the senses function create different forms of reference between performers and their environment. Physical cues can also be perceived through several channels simultaneously (multimodal), as when a cueing gesture is accompanied by touch, or an audible breath, for example. However, the modality through which a dancer perceives a virtual cue (e.g., a cueing sound) might be completely decoupled from the original modality of the original action that triggered the cue (e.g., the pushing of the button of a wearable controller device) and can therefore be cross-modal in a way physical cues cannot. For example, in one of our networked practice sessions performers would use certain body movements to remotely trigger a specific audio file (e.g., a recording of a voicing such as "freeze" or "jump") in another dancer's computer. We used the SoDA application to automatically assign the receiver of a certain cue initiated by a different dancer based on context information, such as their relative positions in the zoom gallery. We used certain movements to trigger whole sequences of cues across participants as well, turning some of our working sessions into an intricate fabric of interconnected *cueing* gestures and *cued* actions. These processes of computer-assisted transposition (in this case from the original cueing movement to a sound cue triggered elsewhere) are examples of what we call "cross-modal cues" (from one sensory modality to another). They are artificial in the sense that they operate under certain rules and parameters which need to be explicitly defined.[9] This inevitably adds additional layers of complexity to the exchange between dancers, but in our experience, it can also help articulate a specific choreographic logic that still feels playful and almost improvised to the participants. We would argue

9 In our project, we would refer to the process of collectively designing the rules as the moment of "composition".

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

that said rules and parameters can be thought of as material inscriptions of the piece (Magnusson 2009: 169), as a musical score or a video recording except that the choreographic information is embedded in the cueing system, and can only be accessed in interaction with it.

→ Connectivity

The origin of a virtual cue can only be inferred by the receiver, instead of perceived directly, as it would happen with a physical cue. A video-mediated cue could conceivably be broadcasted to all performers, delivered to a random subset of them, or pre-recorded altogether. This emphasis on virtual connectivity is an inherent property of technology-mediated performances[10] that comes at the cost of physical connection. As their interaction is mediated by virtual cues, performers lack each other's presence in the way they would otherwise experience in a shared physical space.

→ Transparency

Though intended for other performers, cues are not necessarily concealed; many – but not all – are perceivable to a public (Waterhouse et al. 2021: 172). When that is the case, cues become embroidered in the fabric of the piece, as much a component of the performance as alignments, breaks, or solos are.[11] When technology-mediated cues are apparent to the audience however (e.g., an audible cue projected through the loudspeakers), the perceived relationship between performers and cue is one of alterity, in contrast to physical cues whose origin can be unambiguously traced down to a specific performer. Sender and receiver[12] of a virtual cue are, by design, placed on different places of a perceptual hierarchy, strongly suggesting a dissymmetry[13] and

10 In his book on Digital Performance, Dixon (2015) outlines a hierarchy of the different modes of interactivity that new media technologies may help to engender, suggesting also the notion of play as fundamental.

11 The components described in the scientific literature include unison, turn-taking, complementary action, concurrent motion, solos, breaks, alignments and cues (Waterhouse et al. 2021: 165).

12 According to the SMCR (Source-Message-Channel-Receiver) model of communication.

13 This hierarchical mode of organisation would seem to exclude more horizontal ones, such as Erin Manning's "leading-as-following" (cited in Lepecki 2013: 34).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

a default direction of the communication.[14] Thus, cueing systems need to be carefully designed to blend with the performance, or else they become a nuisance to the audience, a distraction that threatens to reveal the nuts and bolts of the choreography.

→ Attentiveness vs. Flexibility

Virtual cues, perhaps more than physical ones, respond to principles of interruption and switch, a form of quick response that tunes up the nervous system and the capacity to respond fluidly in the moment. This therefore encourages a quality of responsiveness and a readiness to act or inhibit action in the performers (Greenhead/Habron 2015), who feel compelled to action in a particularly stringent manner. The one-directionality of the virtual cues may however bring along a perceived stiffness of the system, which can nonetheless be qualified if, for example, cues are implemented less as binary switches (e.g., "perform action A, now!") and more as invitations to action (e.g., "hereby starts a time window where action A would be fitting").

→ Participatory Community Actions/Audience Engagement

By design, cueing systems are explicit and formalised in a manner that eases the way in for new performers who were not present during the devising of the piece. Even to a participant who would join one of our group rehearsals for the first time, virtual cues appeared clear and unambiguous in a way that, in our experience, reduced the practice time needed to master the piece.[15] Specifically, the use of virtual cues allowed us to "offload" many of the timing decisions onto the system itself, relieving performers from timekeeping tasks. This property can be leveraged to facilitate work with non-professional dancers, as well to explore audience participation in interesting ways. Having a non-hierarchical structure as a premise, our participative experiences with larger online groups turned out to be very engaging and visually interesting in unexpected ways, suggesting a wealth of artistic affordances down this path.

14 Multi-directional cueing systems are nonetheless possible, as in our work with the SoDA software.

15 They might be also less context-dependent than physical cues can sometime be.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

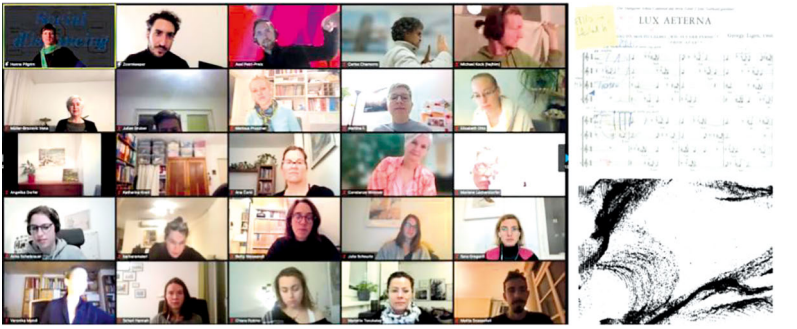


Figure 1: ***Above left*** *is a capture from the interactive community project developed as part of the lecture-performance Rethinking Videoconference, hosted by Conference on Audience and Community Engagement in Classical Music Concert life, at the University of Music and Performing Arts Vienna.* ***Above right*** *is a capture from the first page of Ligeti's Lux Aeterna, with handwritten conducting notes.* ***Below-right*** *is a capture from an interactive visualisation of the participants' movements in real time.*

→ New Approaches to Music Related Choreographic Work

In music related choreographic practices musical works are mostly approached through sensory tangible/perceptible qualities of the music. Specific themes/parameters are extracted from a musical score analysis or levels of perception of the individual performers. Computer-assisted approaches allow for musical works to be accessed through certain structural features and levels of analysis that are not immediately accessible,[16] latent perhaps in hidden layers of the composition. In this way virtual cues – and the technology-mediated systems that generate them – can be seen as epistemic tools (Magnusson 2009: 169) that grant performers access to these hidden layers.

An example of this was our approach to Ligeti's *Lux Aeterna*[17] as the basis for a choreographic work. Upon first hearing, Ligeti's piece presents "an impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb" as Bernard

16 As opposed to explicit structures of a musical piece stated, for example, on a score.

17 Lux Aeterna is a piece for a 16-part mixed choir, written by György Ligeti in 1966. The score features a strict polyphonic structure which cannot be heard, or in Ligeti's own words "it remains hidden in a microscopic, underwater world, to us inaudible. I call it micropolyphony" (Bernard 1994: 227).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

quoted Ligeti's description from 1983 (Ligeti quoted in Bernard 1994: 227). But what appears to be a continuous band of sound is actually made up of a complex 16-part canon that can only be perceived analytically with the help of the score. Seeking to grasp *Lux Aeterna*'s inner structure in as transparent a way as possible, we decided to focus on the sequences of note onsets across the sixteen voices as the source material for our piece. This led to the transcription of the music onto a visual score[18] which would give each performer precise timing cues about when to start/stop specific body movements.

Brief History of the Technology-mediated Performance

Since the use of personal computers became widespread in the 1980s, many different tools have been developed to assist choreographers in the analysis of existing works and the creation of new ones. Notable examples are Merce Cunningham's work with the *Lifeforms* software (Schiphorst 1993), William Forsythe's *Improvisation Technologies* (Birringer 2002) or Wayne McGregor's *Choreography Language Agent* (CLA) developed by technologist Nick Rothwell (DeLahunta 2016). It is not until the late 1990s that software applications were developed specifically with the goal of guiding dancers during a performance (Calvert et al. 2005). One of such applications is Scott DeLahunta's *Software for dancers* (DeLahunta 2002), which included performance tools alongside the annotation and composition features.

More recent examples of computer-mediated choreography have granted the dancers increased agency over the unfolding of the piece by allowing performers to influence the tempo of pre-recorded music (Guedes 2003) or freely explore interactive sound environments through movement (Peters et al. 2012). It is not uncommon to use live visuals for cueing specific stage actions and delimiting the performance space, in which case they too can be understood as performance tools. A very interesting take on computer-generated choreography can be found in Kate Sicchio's *Hacking Choreography* series in collaboration with Nick Rothwell (Sicchio 2014), which uses body movements as an interface for live coding, hence establishing a bi-directional dialogue between computer and performer.

18 We used a MIDI transcription of the piece and INScore graphic environment to render the parts in real time.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

From Metronomes to Smartphones: Aural Cueing

One of the most common examples of virtual cues in theatre production is perhaps to deliver aural instructions via close-circuit radio to performers and technicians. As early as 1855 we find a reference to composer Hector Berlioz's use of electric metronomes to synchronise several sub-conductors,[19] presumably due to the separation between the instrumental groups. This form of technology-mediated conducting commonly known as "click track" technique became ubiquitous with the advent of sound films in the 1920s, and with them, the need for an effective tool for the synchronisation of image and sound appeared.[20] In keeping with the common use of aural cues in theatre[21] and dance[22] to organise time specific actions, our first case study explored the transposition of temporal structure from a recording of John Cage's The Perilous Night23 onto a collaborative movement composition. We did so by segmenting the piece using the salience points in the recording as determined by an automatic morphology analysis algorithm.[24] A computer-generated voice would time the different sections of a fragment from *The Perilous Night* uttering at the beginning of each section the corresponding number. Each aural cue was linked to instances of peer-to-peer interactions (a dialogue of sorts between two specific performers, using only hand movements), collective gestures (agreed upon actions that all eight performers engage in at specific moments), and different synchronised actions across the performers – e.g., Max, Maria and Ben would repeat Hanne's hand movements at different paces while Dalma, Magdalena and Kathi would perform a counterpoint action together. These were composed in smaller groups as part of a collaborative choreography portraying micro-movements and hand gestures, which we called *Perilous Hands* (s. Fig. 2a+b).

19 Berlioz pioneered this system for his concerts in the Palais de l'Industrie at the 1855 World Exposition in Paris, allegedly due to the large distance between the different instrumental groups (Bell 2016: 45).

20 The "click track" technique is sometimes considered to be pioneered by Hollywood film composer Max Steiner in the 1930s (Bell 2016: 45).

21 The use of technical cues (preceded by warnings), committed to the show's "prompt book" is a long established practice in theatre (Tittle 1983: 38).

22 The most conventional kind of aural cue used in dance comes, of course, from the music.

23 Suite for prepared piano in six movements composed by John Cage between 1943 and 1944.

24 In this context, the concept of saliency in aural perception (Giorgio 2014: 16) is interpreted as a proxy for the degree of novelty in the dramaturgy of a musical composition.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

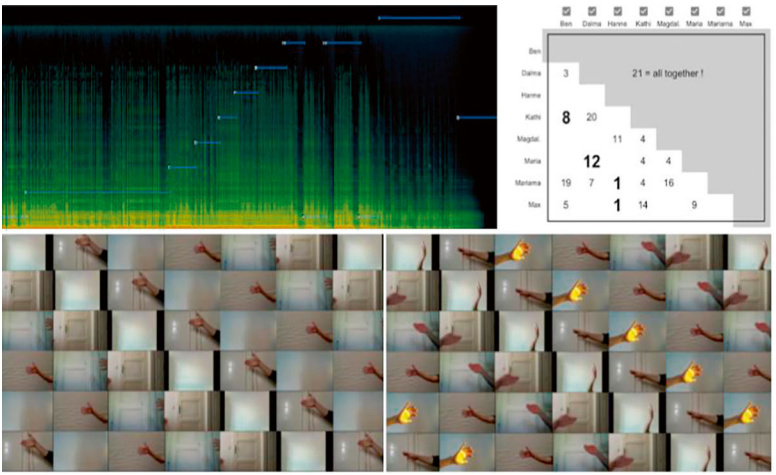


Figure 2a+b: It captures our collaborative hand choreography Perilous hands. *Video recordings and technical details can be found via the QR code on the right.* ***Top-left*** *is a spectrogram from an excerpt of John Cage's* The Perilous Night, *with overlaid sections yielded by an automatic segmentation algorithm based on perceptual salience.* ***Above right*** *are the correspondences in actions across per-formers, with numbers indicating the segment where they belong.*

The Rise of the Onstage Screens: Visual Cueing

The use of a visual medium to indicate specific actions has a rich tradition among musicians, from traditional notation to less conventional graphical scores. This might be one reason why, once technology was mature enough, it was composers who initially championed the use of interactive visual interfaces – also known as "screen scores" (Hope/Vickery 2011) – in their live performances. In opera productions it is nowadays customary to use closed-circuit video to make the conductor's gestures visible from any position on stage. An interesting spin on that basic form of visual cueing can be found in Forsythe's *Eidos:Telos* (1998), where video monitors facing the stage showed video footage in order to help coordinate the actions of the dancers along

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the piece.[25] In 2001, Nick Rothwell's *ChoreoGraph* allowed choreographer Michael Klien and composer Volkmar Klien to realise the nonlinear ballet *Nodding Dog* and the piece *Duplex*, in which both dancers and musicians receive visual cues from monitors placed on the edges of the stage (Klien 2008).

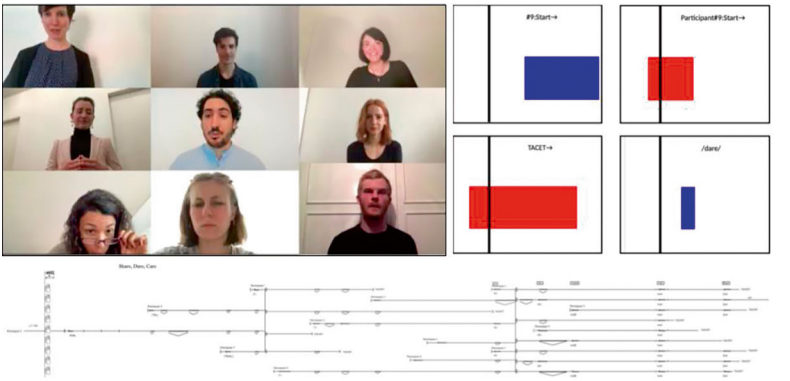


Figure 3a+b: It shows the beginning of the action score of the collaborative video piece Share, Care, Dare *(2021). Video recordings and technical details can be found via the QR code on the right.* ***Top-left*** *is a capture of a moment in the performance.* ***Above right*** *are some examples of the block notation we used to cue the performers: the boxes represent a window of opportunity that starts when the left-moving box crosses the vertical line (turning red) and ends when the totality of the box has crossed to the left side of the line.*

As a starting point for our work within the *Social D[ist]ancing* research project, we experimented with different kinds of computer-mediated visual cues (e.g., computer animated "time blocks" that indicate the onset and length of an action), as well as different modi for transposing cueing infor-

25 According to composer Joel Ryan, though initially intended as an additional multimedia layer of the piece, during the long rehearsal period, dancers came to associate certain parts of the video with specific parts of the choreography. The night of the premiere, the choreographer turned the screens towards the stage, away from the audience, and kept them as a cueing device (Diegert and Artacho 2021: appendix).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mation onto a visual medium. The approach that we ultimately favoured for the piece *Share, Care, Dare* premiered at the 2021 *Society for Artistic Research* (SAR) conference was to render in real time individual screen scores for each performer,[26] that conveyed concise timing cues such as when to synchronise specific actions, when to wait, and when to take the lead.[27]

In a distributed way, we were able to conduct nine – simultaneously – improvised spoken soli[28] which would later become a polyphonic nine-voice composition.

Developing Tools for Networked Music Related Dance Practice: the *SoDA* Environment

Starting our practice from working with more or less conventional – aural and visual – cues, as the *Social D[ist]ancing* project kicked off, the need to explore possibilities beyond the limited affordances of videoconference software became obvious. The *SoDA* environment was hence developed in order to enhance networked dance practice, working in combination with conventional videoconference applications. Designed as a component-based distributed system, *SoDA* allowed us to explore computer-assisted choreography and virtual interaction between human performers, as well as interfacing with third-party software such as *Wekinator, INScore* and *MaxMSP* (Artacho 2021). Running a local instance of *SoDA-network* in each of the performer's laptops, participants in a networked rehearsal were able to receive aural and visual cues in the form of sounds, verbal cues, and visual displays that correlate to specific actions or movements. Cues regarding relative positioning and movement quality (direction, weight, speed and flow as per Laban movement theory) as well as pre-composed sequences or routines are communicated via webcam, microphone input,

26 Our system made use of the interactive score environment INScore (https://inscore.grame.fr/) developed by GRAME. The visual elements were rendered in real time via OSC messages from a local SoDA node instance.

27 The actions and their timing were collectively put together in preparatory sessions.

28 The performers created a solo with the specification of a lecture text that should be addressed to the audience of the SAR conference to improvise freely. They were given visual cues as to when to speak or remain silent and at what moments to insert the signal words "share", "dare", "care" into their impromptu speech.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

or shared video playback. Through such cues, the system was shown to foster co-creation in a networked performance space. Working in this way allowed dance practitioners to harness the immediacy and scalability of computer systems for artistic experimentation and allowed us to tap into the potential of Machine Learning in a networked, distributed environment.

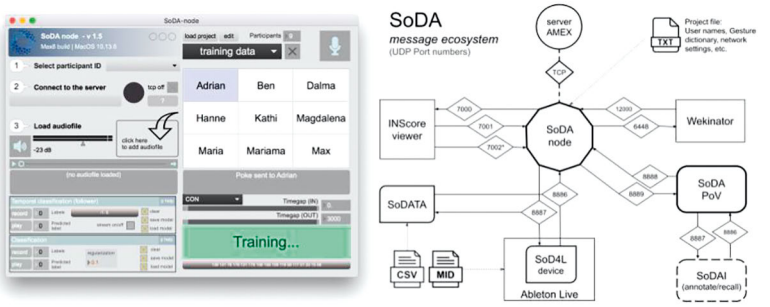


Figure 4a+b: ***Above left*** *is a capture of the main interface within the SoDA environment, the SoDA-node. During our networked practice sessions, each performer ran a node client on their laptop to exchange cues with one another. A description of the system can be found via the QR code right to his text.* ***Above right*** *is a flowchart of the connections between all components within the SoDA environment. While local communication uses OSC messages, communication with other nodes across the internet relies on an external server that also accounts for the latency of each individual node.*

A consequence of the distributedness of our setup, collective reflection became a fundamental part of the co-creation process, both as a means to promote togetherness among performers as well as to reach a shared perspective over the piece.29 We just scratched the surface of what these enhanced cueing techniques can achieve, and we believe that the artistic potential of

29 Reflection on the radical subjectivity of videoconference sometimes transcended rehearsals and became the underlying motive of semi-improvised performances such as the lecture performance »Zoom-Keeping and other bad habits« held online in June 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

virtual cues is still largely unexplored. We are also excited about the possibilities available by these newly found collaboration tools and encourage dance practitioners to try them out in novel and creative ways.

References

Artacho, Adrián/Medina, Oscar (2021): SoDA – An application kit for networked dance performance, in: *Proceedings of the NIME Conference*, Vol. 50, [online] https://doi.org/10.21428/92fbeb44.069f7f69 [27.05.2022]

Bell, Jonathan (2016): *Audio-scores, a resource for composition and computer-aided performance*, Ph.D. Thesis, Guildhall School of Music and Drama.

Berlo, David K. (1960): *The Process of Communication*, New York (NY): Holt, Rinehart & Winston.

Bernard, Jonathan (1994): Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti, in: *Music Analysis*, Vol. 13 No. 2/3, pp. 227-253.

Birringer, Johannes (2002): Algorithms for movement: Cd-roms by William Forsythe & Jo Fabian, in: *PAJ A Journal of Performance and Art, Vol.* 24 No. 2, pp. 115-119, [online] https://muse.jhu.edu/article/25845 [27.05.2022]

Calvert, Thomas W./Wilke, Lars/Ryman, Rhonda/Fox, Ilene (2005): Applications of computers to dance, in: *IEEE computer Graphics and Applications*, Vol. 25 No. 2, pp. 6-12, [online] https://doi.org/10.1109/MCG.2005.33 [27.05.2022]

Dale, Monica (2017): American Modern Dance, Music Visualizations and Plastique animée, in: *Le Rhythme*, No. 7, pp. 10-21.

DeLahunta, Scott (2002): Software for dancers: coding forms, in: *Performance Research*, Vol. 7 No. 2, pp. 97-102.

DeLahunta, Scott (2016): Wayne McGregor's choreographic language agent, in: Maaike Bleeker (Ed.), *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*, London: Routledge, pp. 108-117.

Diegert, Joel/Artacho, Adrián (2021): Aubiome: A collaborative method for the production of interactive electronic music, in: *Journal for Artistic Research*, No. 25, [online] https://doi.org/10.22501/jar.643746 [27.05.2022]

Dixon, Steve (2015): *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, London: MIT press.

Giorgio, Maurizio (2014): *Salience concept in auditory domain with regard to music cognition*, Ph.D. Thesis, Paris 10.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Greenhead, Karin/Habron, John (2015): The touch of sound: Dalcroze eurhythmics as a somatic practice, in: *Journal of Dance & Somatic Practices*, Vol. 7 No. 1, pp. 93-112.

Guedes, Carlos (2003): Controlling musical tempo from dance movement in real-time: A possible approach, in: *Proceedings of the International Computer Music Conference*, http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2003.094 [27.05.2022]

Hope, Cat/Vickery, Lindsay (2011): Screen scores: New media music manuscripts, in: *Diegetic Life Forms II Conference Proceedings*, International Computer Music Association, pp. 224-220.

Klien, Michael (2008): *Choreography as an Aesthetics of Change*, Ph.D. Thesis, Edinburgh College of Art.

Lazzaro, John/Wawrzynek, John (2001): A case for network musical performance, in: *Proceedings of the 11th international workshop on Network and operating systems support for digital audio and video*, Association for Computing Machinery (ACM), pp. 157-166.

Lepecki, André (2013): From partaking to initiating: Leadingfollowing as dance's (a-personal) political singularity, in: Stefan Hölscher/Gerald Siegmund (Eds.), *Dance, Politics and Co-Immunity*, Zurich: Diaphanes, pp. 21-38.

Magnusson, Thor (2009): Of epistemic tools: musical instruments as cognitive extensions, in: *Organised Sound*, Vol. 14 No. 2, pp. 168-176.

Peters, Deniz/Eckel, Gerhard/Dorschel, Andreas (2012): *Bodily Expression in Electronic Music: Perspectives on Reclaiming Performativity*, London: Routledge.

Pilgrim, Hanne/Artacho, Adrián (2021): Reframing Space in Networked Practice – a Chat from the Sewing Box, *Le Rythme*, No. 9, pp. 40-48.

Santana, Ivani (2014): Networked dance performance: A new temporality, in: *Liminalities A Journal of Performance Studies*, Vol. 10 No. 1, pp. 2-19.

Schiphorst, Thecla (1993): *A case study of Merce Cunningham's use of the lifeforms computer choreographic system in the making of trackers*, Ph.D. Thesis, Arts and Social Sciences: Special Arrangements.

Sicchio, Kate (2014): Hacking choreography: Dance and live coding, in: *Computer Music Journal*, Vol. 38 No. 1, pp. 31-39.

Tittle, Terry (1983): *A manual of procedures for stage managers at the Texas Tech University Theatre*, Ph.D. Thesis, Texas Tech University.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Waterhouse, Elizabeth/Jenett, Florian/Hager, Monika/Coniglio, Mark (2021): 'I gave that cue.' Integrating dance studies, praxeology, and computational perspectives to model change in the case study of William Forsythe's *Duo*, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vo. 17 No. 1, pp. 160-181, [online] http://dx.doi.org/10.1080/14794713.2021.1884803 [27.05.2022]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Skin Hunger
Touch, Dance, and Sharing in Times of Social Distancing

Sofia Muñoz Carneiro

> "Liberties and limits, options and taboos of touch give us insight into the aesthesis of different forms of dance, their dynamics, and communicative structure, as well as into the production and regulation of affects. However, the configurations of touch in the interaction of touching and being touched are as different and varied as the practices of dance themselves." (Gabriele Brandstetter 2013: 3)

Proliferations

In an interview with Jean-Luc Nancy, Nicolas Dutent asks: "How do you respond, as a philosopher, to this period in which, even if it is still thinkable, touching has become almost impossible? Doesn't this deprivation leave us, in part, in a state of numbness?" (Nancy 2022: 79). Nancy's response to this question is of particular interest when we think about how dance has found different forms of managing, confronting, and reinventing relationships between touch, sharing, and social distancing during the pandemic. On the one hand, Nancy does not deny the possibility of feeling numb in times of the pandemic. But, on the other hand, the author highlights the fact that there has also been stimulation, awakening, and mobilization in many other respects (Nancy 2022: 79). He refers to this as a "proliferation" of different forms of contacts and interactions during the pandemic (2022: 79). Nancy uses the term "proliferation" to signalize an always changing movement of propagation, multiplication, and expansion regarding touch, a movement that never rests, always swarming, twisting, and turning. In a somewhat

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

provocative way, Nancy suggests that "what is lacking is not touching, since is what is taking place, on the contrary, is a properly viral proliferation of contacts, messages, calls, suggestions, inventions […] this proliferation is teeming […] or is writhing, like in a hive" (2022: 80). Nevertheless, with this statement Nancy is not denying the deprivation of touch during the pandemic either. Indeed, he underlines this double movement of both proliferation and deprivation. Nancy explains that the deprivation of touch has also brought to light what we have been being deprived of. We cannot touch each other, he writes, "which means that we touch this separation all the more and all the better" (2022: 80). The proliferation is there, in what the separation prompts us to re-think, to move, to share, to mobilize, to create. In other words, the deprivation of touch can also generate an abundance of different innovative ways of touching and of thinking about human contact.

Another way to approach this idea could be to suggest that the deprivation of touch generates not just an awareness but also a hunger for touch. This hunger is what urge the proliferation or multiplications of different forms of contact, opening at the same time a path for new perspectives on the issue of touch nowadays. In this sense, I am taking the name from the dance performance *Skin Hunger* (2021) as the title for this writing, precisely because the choreographer Jasmine Ellis and the musician, radio-, and podcast-composer Johnny Spencer aim at rethinking the role of touch in times of the pandemic in a creative and artistic way. They start, indeed, from the idea of the deprivation of physical contact to approach its side effects in different spheres of society, and therefore, this hunger for the skin, this hunger for touch. Through the dance performance the artists explore the repercussions and different experiences regarding the lack of touch during the pandemic, while the dancers experience themselves several forms of proximity and distance. I am approaching the performance more extensively in the second part of this writhing, but it is worth underlining here that *Skin Hunger* can also be seen as one of the proliferations that brings to light what different people have been deprived of, and therefore, how the hunger for the skin, for touch, arises.

Returning to the issue at hand, from a cultural analytical perspective that echoes both Nancy's concerns and the motivations of *Skin Hunger,* the Cultural Studies researchers Henriette Steiner and Kristin Veel (2021) approach this always changing multiplication of (new) forms of contact in the pandemic in a recent publication. They explain this "proliferation" in terms

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of a "massive reconfiguration of relationships; with oneself, with other people, with places, with things" (Steiner/Veel 2021: 1). These reconfigurations, the authors argue, are associated with the fact that they are not just part of a temporary state of emergency. A raising awareness of touch as one of the means by which the coronavirus desease is transmitted, generated a significant shift in the way of experiencing the relationship with our environment. A wide range of activities, beginning with the most simple tasks, such as opening a door, or speaking to someone in the street, are still being experienced as potential risks of infection. Since the beginning of the pandemic in 2020, the authors remind us, different policies, regulations, and measures across the globe have aimed at limiting physical proximity, and therefore, also human contact through touch. The pandemic has certainly changed how we experience and perceive touch, especially considering that "even the gentlest and most caring touch can spread the disease" (Steiner/Veel 2021: 1). This situation regarding bodily contact has physical, affective, and emotional effects. Steiner and Veel include feelings of anxiety, solitude, sorrow, numbness, uncertainty, as well as those of compassion, solidarity, or excitement in a list of sometimes contradictory categories through which the pandemic is being experienced (Steiner/Veel 2021: 2). The constant reconfigurations of touching and being touched in times of social distancing, consequently, are understood as a result of a physical and affective crisis that urge us to search for other ways of contact. "Hugs, handshakes, kisses, and physical proximity are all commonplace forms of interaction that are asked to avoid during the pandemic, prompting us to find other ways of touch and being touched by others" (Steiner/Veel 2021: 3). Behind this prompting lies the hunger for the skin, for touch, for contact.

At this point, I would like to address the question about what it means that the commonplace forms of contact have become a risk. I would argue that this hunger for the skin, for touch, and contact is a consequence of a certain shift regarding the limits of touch. On the one hand, it is evident that those commonplace forms of touch are asked to be avoided because they are considered to be ways in which the virus can be transmitted and, therefore, they constitute a risk. But, on the other hand, touch has always had an element of risk, even of threat. It is worth asking, thus, what has specifically shifted since the pandemic started. It seems that what has shifted is related to the issue of the limit of touch, always connected to a certain untouchability, to a certain "do not touch," to a certain risk contained as a possibility

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in every contact. It seems that the limit of touch in connection to this element of risk expanded to new directions. The philosophers Jean-Luc Nancy and Jacques Derrida approach this issue of the limit regarding touch from different but similar positions that can shed interesting light on the present discussions about touch, its limit, and the pandemic. I am going to refer just briefly to each of them to be able to address this idea of a certain expansion of the limits of touch.

Beginning with Jean-Luc Nancy, the author points out that touch has always to do with a limit; it is related to certain conditions, conventions, and to what is permissible concerning the bodies coming into contact (Nancy 2013: 19). This limit is usually crossed through the different forms of caress or violence, like a hug or a punch, and therefore, different forms of proximity could become a source of risk (2013: 19). This has to do with the well-known idea of the taboo of touch. In *No li me tangere,* Nancy (2008: 84) mentions that in the context of any action of touching, the limit is crossed or exposed. But in certain circumstances this transgression can entail certain sort of violence. The warning in the phrase "do not touch me", which someone could pronounce or express through a gesture, for instance, entails a sort of violence and threat: "do not touch me, do not try to touch me, or I beat you up" (2008: 84).

Jacques Derrida refers to the limit of touch connected with this idea of threat. The author suggests that touch could become a threat when it turns into an excess. He calls this as a "tangible excess" (Derrida 2000: 47). It is associated with an "excessive intensity of touch" that is capable of destroying (2000: 47). It is about, for instance, a concrete physical intensity, capable to exert a dangerous pressure over another body. In other words, it has to do with the possibility of the extermination of another being. This is what Derrida refers to as a "hyperbole", the hyperbole of the tangible (*L'hyperbole du tangible*) (2000: 47). In this sense, what this excessive intensity or this hyperbolic dimension of touch can destroy is life. This is why touch is related, the author explains, to a measure, a moderation, at the service of life. Unlike the other senses in general, "touching, then is a question of life and death" (Derrida 2000: 47). Before any religion, tabu, or neurosis of touch, Derrida suggests, there is this measure at the beginning, this limit, a vital untouchability; do not touch, not too much.

One could suggest that this element of risk or threat has drastically been transformed during the pandemic. The different forms of touching, including the gentle, intimate, or even minimal touch, have become a risk of infec-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tion and even a death threat too. In this sense, the idea of the "hyperbole" of touch can be useful to explain this shift. What has dramatically shifted is the hyperbole of the tangible. One could suggest that one of the consequences is that touch has become hyperbolic in itself, in a generalized way. In other words, touch became hyperbolic, a death threat, in all its commonplace forms. This is why the limit of touch has expanded up to the minimal touch, which was not a threat before. One could even propose a "hyperbolic era of touch", characterized by a hyperawareness of touch as a risk when touch becomes a risk in all its ordinary, quotidian, and familiar forms.[1] It is in this context of untouchability, of constant surveillance of touch, of extreme vulnerability and fragility generated by touch, of policies of distance and separation, that the viral proliferations of alternative forms of contact, of sharing, of re-thinking touching and being touched, have come to the forefront of the public thought. And it is in this context of untouchability where the hunger for touch arises, creating proliferations and massive reconfigurations of touch and contact.

Gabriele Klein and Katharina Liebsch refer to this situation of touch in the context of social distancing as a crisis of the touch regime (*Berührungsordnung in der Krise*) linked to a crisis of the body's regime itself (*Körperordnung in der Krise*) and a subsequent transformation of the interaction's regime (*Transformation der Interaktionsordnung*). The authors explain that "when bodies are kept at a distance, when touch becomes a threat, and when health-endangering infections become a possible consequence of touch, structures that are of great importance for subjectivity begin to shake" (Klein/Liebsch 2022: 136, my translation). Touch, the authors remind us from an Aristotelian perspective, describes a relationship to the world in which contact and interaction is nothing but essential. The crisis of social distancing is leaving its mark at the heart of this relationship with the world. In this context, Klein and Liebsch highlight the fact that theater and arts in general as "places of touch", places

1 In any case, it should be considered that the notion of contagion comes from the Latin *contāgĭo* or *contagĭum*, which means "contact". And *contagĭum* is derived from tangêre, which means "to touch". In different times of history, touch has been considered one of the means by which a disease is being spread. In this sense, one could speak of different periods in history when society is confronted with an era of hyperbolic touch. For a comparison between the Covid-19 pandemic and other pandemics in history, see De Graaf et al. (2021). See also Danielle Goldman (2021) for a comparison between Covid 19 and the situation with HIV/AIDS in dance in the 1980 and 1990s.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of co-presence and shared experiences, perceptions, and interactions, have drastically been shaken by these multiple crises (Klein/Liebsch 2022: 137-138). In this sense, as a "place of touch", dance has also been shaken by these crises in a profund manner.

Dance, as an art and a practice that involves corporeality and present interaction, and as an art that has a particular relationship with touch, has been facing, as Danielle Goldman similarly underlines, not just artistic or pragmatic but existential challenges (2021:66). The author gives an example that is worth mentioning here. She approaches different dance practices that were confronted with social distancing in the time of the pandemic, highlighting particularly that of contact improvisation. Given that movements in the context of this practice are generated by means of touch, it poses a dramatic problem during the pandemic. In this regard, the author explains the following:

> The intimacy of contact improvisation and other postmodern dance practices in the time of the novel coronavirus has rekindled anxiety regarding the body's permeability and the unpredictability of shared physical practices, especially those that embrace improvisation – the most unpredictable mode of embodied exploration […]. 'Both contact' and 'improvisation' seemed untenable given what we knew about Covid transmission. Too 'risky.' (Goldman 2021: 68)

What happens to dance when touch, in general, becomes too risky? It is worth remembering that the sense of touch has played a fundamental role in dance throughout its history both in a physical and affective sense, as Gabriele Brandstetter underlines (2013: 3-4). Moreover, in the context of contemporary dance, touch came into focus and began to be approached reflexively as a theme in itself. This has been mentioned and documented by several authors, like Gabriele Brandstetter (2013), Laurence Louppe (2010), and Gerko Egert (2020) among others, especially concerning different reconfigurations of touch and new possibilities of movement. This means that touch has been explored in different dance practices (like contact improvisation), projects, and performances, creating several new forms of movements, interactions, gestures, and relations. Tactile relationships began to be approached in all their intensities, considering what they entail of darkness, sensuality, eroticism, intimacy, resonances, confusions, violence, of tangible and intangible

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

forms. As Egert (2020) suggests, contemporary dance performances can implicate different forms of quotidian touch as well, in the forms of modulations, intensifications, and dramatizations, in the sense of actualization and differentiation. This means that touch is always transforming itself through dance and transforming dance in its turn. In this sense, Egert suggests, regarding dance, that the "abstract forces of touch – their movements, sensations, affects, their productivity and multiplicity – produce new possibilities, and further movements" (Egert, 2020: 3).

On the one hand, there is no doubt that new concepts, possibilities, and movements regarding touch are now being drastically challenged. If touch is in crisis, dance is in crisis too. The crisis of touch's regime is a crisis faced by dance. But on the other hand, as far as possible, it has also been approached and reinvented in the context of the pandemic, opening further unexpected reconfigurations as alternative forms of sharing dance and generating a critical understanding of social distancing and the deprivation of touch. As the meaning of touch is constantly changing in different directions –as we saw regarding Nancy's "proliferations", Steiner and Veel's idea of a "massive reconfigurations", and Klein and Liebsch's "crisis of the touch regime"– touch is also being constantly re-thought and re-embodied in dance during this crisis.

The different ways in which this has impacted dance around the world, generating numerous strategies of sharing, are extremely diverse. In the following, I will concentrate on the dance Performance *Skin Hunger* (2021), in which the theme of touching during the pandemic has become a subject of reflection and creation on its own, especially concerning the lack or deprivation of touch and its implications. I see this performance as one of the proliferations originated by the multiple crises of touch and the shift regarding the limits of touch.

Skin Hunger

The dancers barely physically touch each other until the end of the performance. Touch comes to presence through the tension of its intermittence. It is a touch that constantly escapes the sight. The dancers move through the space interacting with interviews about touch which were carried out for the performance. They execute different actions, like running, going down to

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the ground, stretching on the floor, and rising up again. They also synchronize the movements of the mouth with those of the words that are being said by others in the interviews. They say words and phrases that invoke the lack of touch, the deprivation of touch, the care and the medical touch, words of experience of touch, of investigation, and definition of touch. With these words, the dancers are together in the space, but a sense of loneliness spreads along with the lack of contact. Nevertheless, at one moment, towards the end of the performance, another quality of movement emerges. A certain sort of proximity and intimacy appears. The caress. After a moment of agitation, two dancers are lying on the floor, face down. Her head rests in his hands. She caresses his face while he leans his face on hers. They both caress each other's faces. The skin comes to presence through the sweat of the bodies and faces. The skin is heated and therefore blushed, it is red, it is wet. Touch becomes wet, thermic, slippery. Touch entangles with the fluid of the bodies. An absolutely contagious touch. This scene was particularly suggestive because watching people touch each other in the public sphere has taken on a new meaning and therefore sharpens the gaze regarding touch and being touched. I would suggest that touch acquires a different weight. On the one hand, it acquires the weight of rediscovering and re-experiencing touch as a place of connections and affections. But on the other hand, it acquires the weight of identifying touch as a place of fears and tensions, a place that carries the weight of a hyperbolic touch.

What happens when no one touches? This was one of the leading questions approached in the dance performance *Skin Hunger,* presented (live) in the HochX Theater in Munich, in September 2021. The choreographer Jasmine Ellis and the musician, radio-, and podcast-composer Johnny Spencer explored the repercussions of the lack of touch in society throughout the dance performance. In an interview with the editor and broadcaster Lisa Bögl, Ellis explains that they were not only interested in the absence of touch but in the side effects of touch deprivation as well, and how this is affecting people in different ways.[2] To collect information, they conducted a series of interviews, gathering stories from a variety of persons having different experiences regarding touch in the pandemic. They interviewed, therefore, a wide range of people (nurse, a social worker, scientists and researchers, dif-

2 See "It's okay to want a hug", interview with Jasmine Ellis/Lisa Bögl in https://www.m945.de/audio/its-okay-to-wanna-hug/ (Last access: 18.05.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ferent artists, among others) who were going through touch deprivation or were experiencing touch in different forms during the pandemic. The interviews, in podcast format, became one of the key elements of *Skin Huger*. These allowed the artists not just to think about touch in times of social distancing, but also to consider it as a materiality of the performance as such. In this sense, fragments of the interviews would later be shared on the stage. Four dancers (Breeanne Saxton, David Pallant, Gabriel Lawton, Kim Kohlmann) interact with the sound and meaning of the interviews, creating new forms of sharing this information while exploring different forms of proximity and distancing. The dancers also speak, lip-sync, comment, or convert the texts, generating a complex sound dimension of touch. As Ellis also explains in the interview, one has a radio listening experience in between the scenes.

On the one hand, *Skin Hunger*, as a live dance performance, opens a particular new/old space of sharing during the pandemic. Maintaining social distancing and using masks, a reduced audience was allowed to sit in the same closed space shared with the dancers and artists. And on the other hand, *Skin Hunger* explores and shares with the public diverse experiences, situations, and difficulties that different people are having regarding touch and the deprivation of touch. This sharing takes place while the audience experiences both the separation through the social distancing and the connection with the common and different experiences regarding touch during the diverse times and regulations in the pandemic.

Even before the outbreak of the pandemic, the social distancing policies and the lockdowns, Jasmine Ellis was interested in the experiences of loneliness and isolation. In different of her works, she reflects about the value of interpersonal connections for society. She describes this as a basic need to feel connected or be seen by other people. And she understands that dance, and arts, in general, can have a place in society that facilitates that connection. In *Skin Hunger*, therefore, Ellis returns to this topic considering the lack of physical contact in the pandemic, raising awareness of the implications of touch deprivation. *Skin Hunger*, hunger for physical contact, hunger for the skin of the other, shed new light on the issue of touch, bringing together in the same space the re-embodied voices of different experiences and perceptions regarding touch and the lack of touch during the pandemic.

Finally, I wanted to suggest that the performance *Skin Hunger* adresses this hunger for the skin as a consequence of the shift regarding the expansion of the limits of touch, that is, it responds to the fact that the commonplace

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

forms of touch have turn into a risk, into a hyperbolic touch. The performance also addresses this proliferation, the crisis of touch, and this multiple reconfiguration of the forms of touch and contact, turning at the same time into a proliferation itself. This means that the intertwining that Ellis, Spencer, and the dancers did between the interviews and movements can be understood as a form of sharing, of sharing dance, of sharing touch in the midst of separation and connection. In this sense, the potential of sharing, in *Skin Hunger*, can also be understood as a form in which we can stay in touch.

References

Brandstetter, Gabriele/Egert, Gerko/Zubarik, Sabine (2013): Touching and being touched. Motion, emotion, and modes of contact, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Eds.), *Touching and being touched. Kinaesthesia and empathy in dance and movement*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 3-10.

Derrida, Jacques (2005): *On touching – Jean-Luc Nancy*, Stanford: Stanford University Press.

Egert, Gerko (2020): *Moving Relation. Touch in contemporary dance*, New York: Routledge.

Ellis, Jasmine (2020): Shifting perspectives, in: Theater und Live Art München e.V. (Eds.): *HochXMagazin*, No. 3, Theater und Live Art München e.V: München, S. 44-49.

de Graaf, Beatrice/Jensen, Lotte/Knoeff, Rina/ Santing, Catrien (2021): Dancing with Death. A Historical Perspective on Coping with Covid-19, in: *Wiley Periodicals (Risks Hazards Crisis Public Policy)*, No. 12, pp. 346-367, [online] https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/rhc3.12225

Goldman, Danielle (2021): A Radically Unfinished Dance: Contact Improvisation in a Time of Social Distance, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 65 No. 1, S. 62-78, [online] https://doi.org/10.1017/S105420432000009X

Klein, Gabriele/Liebsch, Katharina (2022): Ansteckende Berührungen. Körper-Ordnungen in der Krise, in: Jan Bauerbach/Silke Gülker/Uta Karstein/ Ringo Röesner (Eds.), *Covid-19: Sinn in der Krise. Kulturwissenschaftliche Analysen der Corona-Pandemie*, Berlin/London: De Gruyter, S. 133-148.

Louppe, Laurence (2010): *Poetics of contemporary dance*, Hampshire: Dance Books Ltd.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nancy, Jean-Luc (2022): *An all-too-human Virus,* Cambridge/Medford: Polity Press.

Nancy, Jean-Luc (2008): *No li me Tangere. On raising of the body,* New York: Fordham University Press.

Nancy, Jean-Luc (2013): Rühren, Berühren, Aufruhr. Stirring, stirring up, Uprising, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Eds.), *Touching and being touched. Kinaesthesia and empathy in dance and movement,* Berlin/Boston: De Gruyter, S. 13-22.

Steiner, Henriette/Veel, Kristin (Eds.) (2021): *Touch in the time of corona. Reflections on love, care, and vulnerability in the pandemic,* Berlin/Boston: De Gruyter.

Websites

https://www.accesstodance.de/blog/30313/skin-hunger
https://www.ovb-heimatzeitungen.de/kultur/2021/09/23/beruehrend-2.ovb
https://jasminellis.com/projects/
https://www.m945.de/audio/its-okay-to-wanna-hug/

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Expanding the Archive/Archive erweitern

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oral Histories als Sharing-Format?
Recherchearbeiten über und durch Körper

Miriam Althammer

Im zeitgenössischen Tanz werden zunehmend Sharing-Formate (Blades/Meehan 2018) genutzt, um Tanz zu explorieren, gemeinsam zu erfahren und um sich darüber auszutauschen – etwa in Open Studios, Labs oder Gesprächen vor und nach den Aufführungen. Dabei stehen nicht mehr die Prozesshaftigkeit der Performance bzw. ihr Prozess zur Generierung eines Ereignisses im Mittelpunkt, sondern vielmehr das Teilen spezifischer Praktiken. Dieser Perspektivwechsel zum Teilen von Praxis im Rahmen von Aufführungssituationen – also der Verschiebung des »performing of process« hin zu einem »sharing of practice« (Blades/Meehan 2018: 4) – eröffnet im Kontext von Oral Histories und dem Verfahren des Interviews als ein mögliches *Tool* zur Vermittlung und Teilens von Tanz-Wissen ein produktives Spannungsfeld. Neben der Momenthaftigkeit des Oral History Interviews als performativem Akt, rücken insbesondere die Materialität einer Praxis, ihrer Distributionsmöglichkeiten im Sinne eines (selbst-)reflexiven Mit/Teilens und Beteiligt-Seins sowie einer dialogischen und dynamischen Vermittlung und Übersetzung von Wissen auf einer sprachlichen wie auch körperlichen Ebene gleichermaßen in den Fokus.

Ausgangspunkt für meinen Beitrag sind Oral Histories, die 2016 aus meinen Begegnungen mit sich im Kontext von zeitgenössischem Tanz verortenden Tänzer-Choreograf*innen in Hauptstädten Südosteuropas entstanden sind. Als offene, biografische Interviews und für die Situation des »Sprechenlassens eines Zeitzeugen« konzipiert, richteten die Interviews ihr Interesse auf vier Themenfelder: Ausbildung, Ästhetik, Strukturen sowie soziopolitischer Hintergrund. Diese Narration und Befragung von Lebensgeschichten der Tänzer-Choreograf*innen sind als gemeinsames Forschen und Teilen von Tanz-Wissen perspektiviert, welches sich im Prozess seiner

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Generierung (im Akt des Interviews sowie der Transkription und Weitervermittlung) materialisiert – also im Moment der Weitergabe von Erinnerungen und Erfahrungen in der sozialen Interaktion des Interviews. Am Beispiel von Ausschnitten der Oral History mit dem Bukarester Tänzer-Choreografen Mihai Mihalcea, der unter anderem an der Komischen Oper Berlin wie auch am Tanzquartier Wien als Tänzer wirkte und erster Direktor des Centrul Național al Dansului București war, wird dieser Übersetzung von Tanz-Wissen im Folgenden nachgegangen: Der Fokus liegt dabei weniger auf einer kanonisierten Tanzgeschichte, sondern insbesondere auf darin enthaltenen Körper- und Bewegungsgeschichten. Diese sind eng mit bestimmten Praxen und Praktiken verbunden und legen in ihrer Verknüpfung die zentrale Bedeutung der Modi des Partizipierens und Teilens bei einer bewegungsorientierten Aushandlung von Tanz-Wissen, sowie die implizierten künstlerischen Perspektiven offen (Hardt 2019).

Hierfür Handlungsmöglichkeiten zu bestimmen und im Spannungsfeld von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung zu verorten, erfolgt in der Beschäftigung mit dem in den Interviews hervorgebrachten performativen Wissen (Jeschke 1999) und dessen Dokumentation und Vermittlung in Transkripten, die im Kontext von Oral History als zentrales Mittel der medialen Übersetzung der Interviews fungieren. Dabei sind die Transkripte der Interviews Träger von Geschichte/n, die sich im Akt des Interviews verorten lassen und sowohl die Historizität des Körpers als auch die Ereignishaftigkeit des Tanzes reflektieren – in der Performativität des Interview-Akts als Erinnerungsprozess sowie dessen Herstellung und Übersetzung in ein anderes Medium, des Transkripts. Ebenso zeigt sich die Agentialität der Forschenden und der interviewten Tänzer-Choreograf*innen gleichermaßen, die für die Form von Geschichte/n und ihrer Dokumentation und Vermittlung von zentraler Bedeutung ist. Diese Positionierung – die Entstehung und weitere Bearbeitung des Interviews – wird aus dem spezifischen Verständnis von Oral History »as a documentation methodology for dance as an art form« (Friedman 2002: 156), ihrer Vermittlung durch Transkripte und der Lesart des Interviews als intersubjektiver Prozess (Friedman 2010) des Mit/Forschens entwickelt.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Performative Akte – Materialisierungen von Tanz-Wissen

Eine Beobachtung im Feld von Oral History ist, dass *Performance* zu einem zentralen theoretischen Begriff der Oral History geworden ist. Dabei steht zumeist der auditive Sprech-Akt im Vordergrund; zunehmend wird auch der visuelle Ausdruck der verkörperten Erzählung in den Blick genommen, wobei dieser – unter dem Stichwort der non-verbalen Kommunikation – auf eine Ergänzung der sprachlichen Ebene reduziert wird (Abrams 2010). Es ist jedoch vor allem die performative Qualität, die das Oral History Interview zu einer Wissens-Ressource macht, die sich speziell für die Erschließung von Tanz-Wissen anbietet. Hierfür wesentlich ist, das Interview als performativen Akt zu begreifen (Friedman 2006; Assmann 2007), in dem sich eine leibliche Ko-Präsenz zwischen zwei handelnden Subjekten – dem Interviewtem und dem Interviewendem – einstellt und sich damit im (körperlichen) Miteinander des Erinnerungsprozesses, des Erzählen-Lassens und der gemeinsam geteilten Erfahrung eine performative Demonstration von Tanz-Wissen ereignet:

> *Oral History interviews support the logic of embodied practice by using multiple channels of communication that emerge from the body, in an emergent intersubjective exchange between embodied subjects that generate narratives from embodied sources […] have shown that the embodied interview process uses the same logic as the dance practices being documented. The oral history interview, is in a way, an embodied performance, oral history AS performance. (Friedman, zit. in Schulze 2009: 88)*

Jeff Friedman begreift die Praxis der Oral History als »embodied performance«, was einen Schnittpunkt zu Diana Taylors Konzept des Repertoires als ein »non-hierarchical system of transfer« und »enactment of embodied memory« (Taylor 2003: XVII) erzeugt. Nach Taylor enthält das Repertoire – im Gegensatz zum Archiv als ein scheinbar »stable objects« aufbewahrender Ort – all jene Handlungen, die gewöhnlich als flüchtiges, nicht reproduzierbares Wissen gelten und nicht nur auf die Handlungen selbst, sondern auch auf die Produktion und Reproduktion von Wissen verweist und gleichermaßen jene Handlungen bewahrt und transformiert (Taylor 2003). Ausgehend von diesem Konzept, lässt sich in den Oral Histories – als Re/Aktivierung von Tanz-Wissen – eine Entfaltung von Bewegungsrepertoires erkennen, die auf

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Texturen von artikulierten Erinnerungen und Erfahrungen basieren, da im Akt des Interviews wiederum deren Prozesshaftigkeit, Performativität und Physikalität aufscheinen. Vordergründig geht es daher nicht um die Interpretation des Wissens, das im Dialog mit den Tänzer-Choreograf*innen präsent wird, sondern um die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Aktualisierung von Vermittlung eines Repertoires von Tänzer*innenkörpern. Zugleich legt Taylors Konzept des Repertoires die Diskrepanz und das Potenzial von Oral Histories als Quellen offen, deren Medialität eines performativen Akts wie auch eines Schriftdokuments – dem Transkript – befragt werden. Gerahmt werden diese Prozesse von den Entscheidungen des Zugriffs. Ähnlich wie im Umgang mit dem Archiv verändert jede Entscheidung darüber, auf welches Wissen zugegriffen wird, das Präsentierte.

Für eine Spezifizierung des performativen Akts der Oral History Interviews im Sinne einer gemeinsamen Wissensproduktion lassen sich Überlegungen zum Format der Lecture Performance fruchtbar machen. Denn Lecture Performances setzen sich spezifisch mit der Bedeutung von Performativität und performativem Wissen auseinander und stellen Formen von Wissensproduktion in den Mittelpunkt, indem sie »die traditionellen Hierarchien zwischen Geschichte, Theorie und Praxis, zwischen richtig und falsch, zwischen Wissen und Nichtwissen außer Kraft setzen« (Jeschke/Breuss 2016: 83). Überdies sind Lecture Performances »a genre that gives expression to an understanding of dance as a form of knowledge production – knowledge not (or not only) about dance but also as a specific form of knowledge that raises questions about the nature of knowledge and about practices of doing research« (Bleeker 2012: 233). Diese Formen praxeologischer Er- und Vermittlung von Tanz-Wissen finden sich in den Oral Histories. Auch hier werden im Akt des Interviews sowie in der weiteren Bearbeitung des Materials tradierte Dichotomien zwischen Körper und Archiv destabilisiert, wodurch das performative Wissen im Akt der Transkription zu etwas Bleibenden wird, statt als ephemer und non-diskursiv betrachtet zu werden, wie es Taylors Repertoire-Begriff impliziert. Denn – neben dem Akt des Tanzens – wird jenes performative Wissen durch das Konzept der Oral History auch in anderen Formen, Formaten und Medien materialisiert und lässt so den Körper in seiner doppelten Funktion als Dokument und verkörperte Praxis gleichermaßen wahrnehmbar werden (Ruprecht 2018). Wesentlich für die Transformation der Perspektive auf den Körper in seiner doppelten Funktion werden die interviewten Tänzer-Choreograf*innen zu

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Subjekten und Teil der Wissensproduktion für eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Tanz in Südosteuropa; ihre Agentialität im Interview nutzend, wird der Prozess des gleichzeitigen Dokumentierens und Vermittelns von Tanz-Wissen in historiografischen Geflechten wie auch die Verknüpfung mit dem performativen Ereignis des Tanzens, Bewegens oder Erinnerungen und Erfahrungen Mit/Teilens im Interview immer schon mit eingebunden.

Un/Mögliche Re/Präsentationen – Tänzerkörper als Autor*innen

Wenn über Oral History im Feld des Tanzes gesprochen wird, dann geht es meist um den Moment der Weitergabe (Klein 2019; Brandstetter/Klein 2015). Genau dieser Moment des Interviewens und der gemeinsamen Wissensproduktion interessiert mich aufgrund seiner physischen und performativen Dimension, in der sich die Historizität des Körpers in seiner Fluidität zeigt. Statt einer Auseinandersetzung mit ästhetischen Komponenten, wie bei einer Aufführung, geht es um die Übertragung von Erfahrungen aus der eigenen künstlerischen Praxis und somit signifikantem Tanz-Wissen im Akt des Interviews: Tanz erklärt sich – und wird nicht erklärt und interpretiert – im Sinne eines *Sagen und Zeigens* (Peters 2015) und demnach in der Gleichzeitigkeit von Bewegung, den artikulierten Erinnerungen und Erfahrungen durch die Tänzer-Choreograf*innen. Diese Form des bewussten Zugriffs auf den Moment der Weitergabe macht es möglich, Perspektiven der Tänzer-Choreograf*innen offenzulegen und ihnen im komplexen Gefüge europäischer Tanzgeschichten als *Hyper-Historians* (Llopis 2017) eine Stimme zu geben. Die sich hieraus ergebende Multivokalität – die einer heterogenen und den Kontaktnetzwerken der Tänzer-Choreograf*innen folgenden Sammlung von Oral Histories entspringt – sowie die Unschärfe eines inaktiven (subsidiären) Wissensschatzes nutzend, werden die Tänzerkörper zu Autor*innen ihrer Geschichte/n und ihre Be/Schreibungen zu *Optionen* von Geschichte/n und Bewegungen.

Bei der Auswertung der Interviews konzentrierte ich mich auf die *in situ* vollzogene, dialogische Produktion von Wissen in einem intensiven, interpersonellen Austausch (Quinlan 2011; Friedman 2002) und den Akt der Weitergabe von Erinnerungen und Erfahrungen in der sozialen Interaktion des Interviews. Augenfällig wurde hierbei eine Form der Demonstration performativen Wissens, die ich in meiner Forschung als Körper-Bilder bezeichne:

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

während der Interviews artikulierten die Tänzer-Choreograf*innen sowohl auf einer verbalen wie auch einer körperlichen Ebene Transformationen ihrer Körper, die sich aus dem Erlernen verschiedener Techniken und Praktiken ergaben, während sie ihre künstlerische Biografie und die verschiedenen Einflüsse, die sie im Laufe ihres professionellen Weges erfahren hatten, vermittelten – etwa durch die Erläuterung ihrer Ausbildungskontexte in Südosteuropa oder die Beschreibung erster Berührungspunkte mit zeitgenössischen Tanzpraktiken. Diese Beobachtung eröffnete eine Perspektive auf den handelnden Körper während des Interviews, die sich mit den Paradigmen des im zeitgenössischen Tanz meist somatisch geformten Körpers, also eines sich explorierenden oder eines improvisierenden Körpers, in Verbindung bringen lässt, und auf räumlich-zeitliche Konfigurationen rekurriert – und damit auf tänzerische Wissensgeflechte, die die performativen und physischen Dimensionen des Erinnerten demonstrieren. Hieraus ergeben sich Transformationen der Körper, die sich neben der verbalen Artikulation von Erinnerungen und Erfahrungen auch in den Körperbewegungen und in der Kommunikation – also als Bewegungsverhalten – spiegeln.

Die Oral Histories greifen diese Transformationen der Körper auf und machen die Vielschichtigkeit der Relationen im Interview als eine Form des Übertragungsprozesses in zweifacher Bedeutung fruchtbar: Als Transfer in der Interviewsituation – also eine orale Tradition aufgreifend – sowie durch die Transkripte als medialisierte Form, die Repräsentation und Handlungsvollzug dieses Transfers in der Interviewsituation gleichermaßen reflektieren. Mit ihrer Trennung von Körper und Stimme werden so Konzepte von Ko-Präsenz und an Körper gebundene Performativität infrage gestellt und die Dichotomien zwischen Sprache und Tanz, Dokument und Körper, Innen und Außen des Körpers, zwischen Flüchtigkeit und Bewahren obsolet. Stattdessen rückt eine spezifische Medialität der interviewten Tänzer-Choreograf*innen in den Fokus, die als offene Entitäten eben nicht als reibungslos funktionierende Vermittler von Informationen über Zeitgeschehen dienen.

Bukarest, 23. März 2016. Im strömenden Regen treffe ich den Tänzer-Choreografen Mihai Mihalcea. Als Treffpunkt hat er den Piața Universității ausgewählt, den Ort der rumänischen Revolution von 1989, mitten im Zentrum Bukarests, vier Hauptverkehrsachsen treffen dort aufeinander. Neben neobarocken und neoklassizistischen Gebäuden ragt das rote, weit geschwungene Dach des Nationaltheaters empor, das zur Zeit der architektonischen Modernismusbewegung in den 1960er Jahren erbaut wurde. Vor zwei

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jahren schien an dieser Stelle noch ein anderes Gebäude zu stehen. Denn Ceaușescu, dem die hutförmige Form missfiel, ließ das Gebäude bereits fünf Jahre nach seiner Fertigstellung im Zuge seiner nationalkommunistischen Stadtumgestaltung ummanteln. Dadurch entstand eine Raumlücke aus kommunistischer Moderne und nationalkommunistischer Architektur, in der zwischen 2004 und 2011 das erste rumänische Tanzhaus, das Centrul Național al Dansului București, auf dem rot gefärbten Dach seinen Platz fand. Seine Existenz markiert eine besondere Zeit für zeitgenössischen Tanz in Bukarest. Mit der Renovierung und dem Abbau der Ummantelung des Nationaltheaters 2011 verlor das Tanzhaus jedoch seinen physischen Raum wieder, und damit seinen sozialen Kontext. Dies führte fast zu einem Zerfall der zeitgenössischen Tanzszene Bukarests. Es ist ein Teil der künstlerischen Lebensgeschichte Mihai Mihalceas, der der erste Direktor des von Tänzer-Choreograf*innen gegründeten und geleiteten Centrul Național al Dansului București war.

»[…] for me, it was a time when I felt I had the chance to experience and discover things, as a child. I liked it a lot at the ballet school. I've been working hard because I liked it so … for me it was very serious somehow, doing it with passion and fully engaged. But yeah, we felt like there is … like a limit, it was the time of Ceaușescu and … I don't want to complain or auto-victimize myself, trying to ›oh, it was hard‹ … it's hard sometimes, everywhere it's not easy when you're doing this kind of work. […]

And then with them I had a great time together, as a kid discovering how it is to be … on one side which is more unconventional, let's call it that way, because all the school, obey to the same discipline, following the same rules and everything. But those three teachers of mine they were different, proposing the time to work after the school, improvising a lot, discussing, having discussions, visiting them at their home, spending some private time, let's say, not necessarily inside the school frame. And then I was encouraged by one of them, Adina Cezar, a choreographer, to work more on this, which is called modern dance. So, she was the teacher, let's say, pushed me in this direction, she was not pushing me, but … because I liked it, I wanted it. But she was the one engaging with me in … in … this way. As well I've been dancing for Ceaușescu in this huge … – not me as, I don't think me as a soloist or something … but as a student in the Choreography High School, you were supposed to go in this big gala on stadium, so big halls, dancing like different type of … [macht Hand- und Armbewegungen, Anm. der Interviewerin] … I don't know, characters from the communist imagery,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

like a pigeon, a white pigeon [macht flatternde Handbewegungen, Anm. der Interviewerin], like a blue wave from the Black Sea [macht wellenförmige Bewegungen mit den Händen, Anm. der Interviewerin] and things like that. So, I've been experiencing also this which was interesting, really, to be there, to get this vibe, not understanding. Because at that time you don't understand what is there, but… […]

[…] of course, they were influencing me, they're still in my body, in a way or the other. You cannot just get rid of that, just like that [macht eine Handbewegung, als ob er etwas aus seinem Körper wischen würde, Anm. der Interviewerin]. You cannot press a button and they're out, you cannot erase all these traces, even the traces that … I don't know … influenced me later, like different other techniques or another way of dealing with the body, for example after 89 I've been dancing … studying a bit more intensive with one French choreographer. He is not doing dance anymore, but Christian Trouillas, he was quite … not well known, but at that time 92/93/94 he was quite popular inside festivals across France and so on. And we were doing a performance. He was doing a performance for three Romanian dancers Cosmin Manolescu, Florin Fieroiu, we were, the three of us, colleagues in the same school, in the same class on the school. And then, we were starting to … it was the first time when we started to … get … like contemporary dance classes. And that means, a mixture of techniques because it was not a very particular one, it was a mix of everything … But you could notice like a little bit of yoga, pilates, a lot of breathing exercises, release, and a mixture of … I don't know… and I still have it in my body. And it was the first time in my life that I realized I got so influenced by working with this guy. He was somehow erasing my body and putting something on it, in it. It's like replacing information somehow. And I still have this in me and I … I … tried several years, to get rid somehow, like to wash your body, like to become more neutral or something, but I think it's impossible. Because its … its based so much on … not on me, on the … it's based so much on the bio mechanics of the body and so on which are so … actually, let's call it natural that it goes really deep in you … it's … it's part of your identity somehow … it's… but it's … very interesting because this influences your body a lot and I think, we don't think enough of this, we are not aware enough of these facts. But beyond the way we move, I wonder what is there in our thinking, in our way of thinking and approaching things and … is there another, another layer or another way of influencing us, beyond the way we move.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I don't know … Of course, doing this classical training very seriously for years, years, years, you get a sort of discipline … but I hated it.«[1]

Ähnlich der räumlich-zeitlichen Verflechtung des Treffpunkts und der künstlerischen Lebensgeschichte Mihai Mihalceas sind auch die Erinnerungen und Erfahrungen aus den Ausbildungs- und Trainingskontexten, die im Oral History Interview anklingen, miteinander verflochten. Gerade hierdurch spiegelt sich eine Performativität, die das Transkript zwischen verkörperter Praxis und Dokument erfahrbar macht und zugleich auch die Grenzen des Dokumentierens des Interviews als performativen Akt offenlegt. Zum einen betonen die Oral Histories als Handlungsvollzüge den Prozess der Wissensgenerierung und die Agentialität der am Prozess Beteiligten (Friedman 2002: 163ff.). Statt also Verschwinden und Abwesenheit körperlicher Präsenz in den Transkripten der Interviews zu manifestieren, verschiebt sich der Fokus auf die Materialität von Körpern und dessen Wissen. Zum anderen müssen die im Interview vollzogenen Bewegungen im Transkript wiederum in Worte gefasst werden und liegen nur als medialisierte Form der Videoaufzeichnung vor. Dennoch entstehen in der Verbindung von Sprache und Bewegung Körper-Bilder (etwa das Verwischen, Abstreifen und Auslöschen von Erinnerungs- und Erfahrungsspuren, das Mihai Mihalcea im Interview demonstriert), die über eine reine visuelle Repräsentation hinausgehen, und stattdessen Transformationen des durch verschiedene Ausbildungs- und Trainingskontexte geprägten Tänzerkörpers sicht- und begreifbar machen. Performatives Wissen wird durch die prozeduralen Strategien des Bewegens zur Wissensgenerierung offengelegt, die dem Tanz als Kunstform auf der Suche nach Formen für die Dokumentation, Notation und Vermittlung seiner Praxis inhärent sind.

Herausforderung hierbei ist, die Ereignishaftigkeit des Körpers zu dokumentieren und vermitteln, ohne sie in ein »stable object« und damit festgeschriebenes Schriftstück zu überführen, das die performative Qualität des Oral History Interviews verlieren lässt. Um diese Problematik sichtbar zu machen, wurden die Transkripte einerseits bewusst in ihrer Unabgeschlossenheit – im Sinne von Leerstellen, Pausen und Wiederholungen – belassen, um Erinnerungsprozesse und die Multidirektionalität von Er-

1 Oral History Transkript des Interviews mit Mihai Mihalcea, Bukarest, 23.03.2016, geführt und im Privatbestand von Miriam Althammer.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

innerung (Rothberg 2021) zu verdeutlichen; und andererseits werden die Transkripte auf ihr Potenzial der *Transkripte als Scores* – also als tanzspezifisches Dokumentations- und Vermittlungsmedium gelesen. Was hierbei anklingt, ist die Vorstellung einer netzwerkartigen Struktur für ein Geflecht von Wissensformen, Aktionen und deren Kontextualität wie bei einem Score – also offenen und multidirektionalen Strukturen aus möglichen Narrativen – und damit einer Abkehr von Chronologie oder einer Personen- bzw. Werk-geleiteten Geschichte. Mit dem Versuch, die Oral Histories und das darin geteilte performative Wissen in seinem Handlungscharakter, seiner Ereignishaftigkeit und der damit einhergehenden Materialität (statt als Repräsentation und in seiner codierten Bedeutung) zu begreifen, rekurriert es auf den mobilen wie transformativen Charakter des sich bewegenden Körpers. Erst das Handeln der Tänzer-Choreograf*innen löst sie aus dem Privileg der Zeitlichkeit (Kunst 2003) im Sinne einer zeitlichen Einordnung heraus, wodurch durch das Handeln und sich Artikulieren eben jene Körper- und Bewegungsgeschichten erst sichtbar gemacht werden können. In der Artikulation darüber – im Sinne eines deutlichen Aussprechens bzw. des (Miteinander-)Verbundenseins (der englischen Bedeutung von »articulated« im Sinne von »[inter-]related«) – werden die interviewten Tänzer-Choreograf*innen im Prozess ihrer Selbst-Verortung zu Mit/Forschenden zwischen Historizität und Performativität und ihre Körper zu Autor*innen.

Das Interview als Sharing-Format?

Die Tänzer-Choreograf*innen als Autor*innen zu begreifen, setzt voraus, die Situation des Oral History Interviews und den Prozess der Wissensproduktion als ein *mit* den Tänzer-Choreograf*innen erforschen, zu betrachten: Zwei Körper, die sich im Interview begegnen, zugleich Ausführende und Wahrnehmende sind und damit einen wechselseitigen Prozess der Wissensproduktion und -rezeption generieren, werden zu Kompliz*innen (Ziemer 2013) – sie teilen Wissen und erforschen es *miteinander,* als Zuhörende und Bezeugende gleichermaßen. Hieraus entstehen Figurationen von Körpern, die einerseits auf bestimmten Regeln des Interviews bzw. der Situation beruhen, die von den sich erinnernden Körpern der Tänzer-Choreograf*innen sowie meinem Körper als Fragender hervorgebracht werden und andererseits auf die gesellschaftliche Dimension des Dialogs und des Sharings ver-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weisen, die in enger Verbindung mit einer »practice of theoretical performance in postsocialism [as …] a collective affair« (Cvejić 2006: 90) steht. Der Körper nimmt in diesem Prozess mehrere Funktionen ein: als künstlerisches Mittel und Material ebenso wie als sozial Vermittelnder und Kommunikationsmedium. Der Aspekt, durch welchen die Körper der Tänzer-Choreograf*innen zu Autor*innen und das Interview zu einer Übersetzung der Bewegung wird, ist insbesondere für die Tanzwissenschaft von zentraler Bedeutung, da Erkenntnisse zumeist an Aufführungen – also an künstlerischen Produkten – festgemacht werden. Diese Destabilisierung des wissenschaftlichen Paradigmas des *über* etwas zu forschen, impliziert wiederum die Nomadisierung des Wissens über Tanz, indem die dialogische Produktion von Wissen zum Symbol der Überschreitung und offenen Kommunikationen wird, die Relevanz von Subjektivität in jenem Prozess des Forschens betont und damit die Bewegungen von Wissen offenlegt.

Damit einhergehend weist die Nutzung der Interviews über eine Dokumentationsmöglichkeit hinaus und deutet vielmehr auf die Mobilisierung statt Festschreibung der Körper- und Bewegungsgeschichten – also auf die Modi der Demonstration (im Sinne einer Fortschreibung der Oral Histories durch ihre Weiterverwendung, etwa der Nutzung der *Transkripte als Scores*) und einer forschenden Praxis – hin. Diese Form der Interaktion und Komplizenschaft schließt mit ein, gängige wissenschaftliche Strategien und Parameter einer (westlichen) Schriftkultur und Historiografie zu überdenken und um neue Perspektivierungen zu erweitern: Einerseits um die transhistorischen Verschränkungen in Bezug auf die Erforschung zeitgenössischer Tanzszenen in Südosteuropa und ihrer transformativen Prozesse in Bezug auf das Ende des Kalten Krieges und der Konfrontation mit westeuropäischen Einflüssen miteinzubeziehen und andererseits um westliche Parameter, die etwa oftmals auf der ästhetischen Beurteilung von zeitgenössischem Tanz der östlichen Teile Europas als »old-fashioned« (Kunst 2003: 26) und nicht auf der Höhe der Zeit-Sein beruhten, zu hinterfragen. Im kollaborativen Akt der Wissensproduktion zweier sozial wie künstlerisch präsenter, performativer Körper lassen sich so künstlerische Praxen beschreiben und über den Körper als Generator von Aktionen *Optionen* von historischer Forschung ausloten, um dominante und institutionell geprägte Narrative auszuloten und zu unterlaufen – und Geschichte/n aus dem Moment des Demonstrierens von Tanz-Wissen heraus zu erzählen. Als eng an eine körperliche Praxis gebundenes Verfahren, in welchem körperlich-an-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wesend Wissen erschlossen wird, etablieren sich so Instrumentarien des Mit/Forschens als Akte der Kollaboration und Komplizenschaft und deren Reflexion als zwei Selbstverständnisse unterschiedlich geprägter Wahrnehmungsweisen.

Dass das Interview, verstanden als eine Form der Durchdringung des Körpers auf physischer wie auch verbaler Ebene, weniger das Ziel hat, historische Fakten zusammenzutragen, sondern Erinnerungen und die damit verbundenen tänzerischen Praxen als doppelte Primärerfahrungen explorieren möchte, rekurriert auch auf die Hinwendung zu körperlichen Zuständen und der zunehmenden Abkehr von Choreografie als gestaltete tänzerische Bewegung im zeitgenössischen Tanz. Dieser Perspektivierung folgend, lassen sich Beschreibungsmodi für Tanz, Bewegung und Körper und deren Begrifflichkeiten hinterfragen (Siegmund 2010) und durch ein bewegungsorientiertes Verständnis von Tanz ergänzen, das den Versuch unternimmt, die Dichotomie zwischen Bewegtheit und Stillstellung eines Körpers in der Analyse und Auseinandersetzung von und mit Tanz aufzulösen und Imaginationen, artikulierte Transformationen des Körpers be/greifbar zu machen und ihre Kontextualität in den Vordergrund zu rücken. Die Oral Histories als relationelle Gefüge und als Zeugnisse mündlicher, also experimenteller und erfahrungsbezogener Art, bieten so eine Möglichkeit, um jene Recherchearbeiten über und durch Körper und das damit zusammenhängende performative Wissen weiter zu explorieren, zu dokumentieren und zu vermitteln. Nichtsdestotrotz wirft die Form als Transkript Fragen danach auf, wie Tanz-Wissen über ein Schriftdokument, das körperliche Aussagen wiederum in Sprache übersetzt, produziert wird, und welche Möglichkeiten es gibt, jenes Schriftdokument auf andere Weise zu perspektivieren und für eine praxisbasierte Tanzforschung fruchtbar zu machen.

Neben den kollaborativen und mit/forschenden Aspekten des Interviews – als Äquivalente des zeitgenössischen Tanzes – scheint ein dritter Aspekt auf: das Thema des »Sharings«, also des Teilens von Erinnerungen im Akt des Interviews und damit der Verkörperung von Geschichte/n, die im Moment des Teilens erlebt, wahrgenommen und erfahren werden. Dieses produzierende und rezipierende und in einem wechselseitigen Verhältnis stehende »Sharing« rekurriert auf Diskurse um Positionen des Publikums im Theater. Wie Claudia Jeschke in Bezug auf die Bedeutung motorischer und kinästhetischer Prozesse innerhalb der Tanzforschung, etwa bei einem Re/Konstruktionsprozess, ausführt, ist es

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> die Körperlichkeit des Gedächtnisses [, die] die Trennung zwischen Produzenten und Rezipienten marginalisiert. […] Bewegungs-Betrachter sind Sich-Bewegende und umgekehrt. Für die Tanzwissenschaft bedeutet dies die Aufwertung der sogenannten Rezipienten zu Ausführenden durch die bzw. in der Wahrnehmung von Bewegung – oder anders formuliert: das Training von Bewegungs-Wahrnehmung macht die Beobachtenden, die Rezipienten, die Wissenschaftler zu Ausführenden. Und umgekehrt: Die Tanzenden eignen sich in Training und Choreographie Bewegungen durch Beobachtungen an; in diesen Wahrnehmungen ist das Potenzial zur Rezeption, zur Reflexion, zur Transformation vorhanden. (Jeschke 2007: 190)

In meinem Körper als Interviewende und jene Geschichten Sammelnde und Mit/Forschende sind nun die Erfahrungen der Interaktion mit den interviewten Tänzer-Choreograf*innen abgespeichert – auch wenn ich die mir mitgeteilten Erfahrungen selbst nicht gemacht habe, werden sie durch den Transfer im Interview im Erinnern und Zuhören greifbarer – als »zwischenmenschliche […bzw.] motorisch-muskuläre Erinnerung« (Siegmund 2010: 175). Diese inszenierten und doch ungestalteten Bewegungs- und Erinnerungsprozesse, die sich während des Interviews vollziehen, lassen sich als Formen des Sharings – also (selbst)reflexiven Mit/Teilens und Beteiligt-Seins – begreifen und machen die Extraktion von Körper-Bildern und Körpertransformationen möglich, die von Mihai Mihalcea als Verwischen, Abstreifen und Auslöschen von Erinnerungs- und Erfahrungsspuren demonstriert werden. Diese Perspektivierung beruht auf der Annahme, dass sich im vermittelten performativen Wissen Materialitäten der Bewegungspraxen zeigen, die die Beschaffenheit eines Zugangs zu zeitgenössischem Tanz in Europa widerspiegeln und als Material für eine archivische sowie körperbasierte Praxis zur Fortschreibung der Geschichte/n dienen können. Das Teilen der tänzerischen Praxis im Interview verweist also auch immer auf meine eigene forschende Praxis und spiegelt Kommunikationen wie auch Imaginationen des Transfers und multiple Schichtungen von Erfahrungen wider: hierbei zeigt sich nicht nur die Formung des Tänzer*innenkörpers durch eine bestimmte Tanzausbildung und den gemachten Erfahrungen in den translokalen Kontexten, sondern immer auch meine Einflussnahme auf das vermittelte Tanz-Wissen.

Die Positionierung von mir innerhalb eines Akts des Teilens und damit als Mit/Forschende ermöglicht durch die mitgedachte Transparenz eine In-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fragestellung von Zuschreibungen zu schaffen – etwa den Gegensätzen von »Ost und West« oder einer bestimmten Stilistik und Ästhetik verpflichtet zu sein – und rückt eine verkörperte Praxis des Geschichten Sammelns, Mit/Forschens und Schreibens, ein *doing history*, in den Fokus. Hierbei tritt ein Aushandlungsprozess hervor, der sich in den Handlungs- und Narrationsmustern der Interviews niederschlägt und in dem sich in der Dynamik des Verlusts und der Aneignung widerspiegelt: statt als exemplarisch für die Tanzszenen Südosteuropas der letzten drei Jahrzehnte nach Ende des Kalten Krieges zu gelten, entwickeln sich aus den Interviews alternative Wissensformen wie auch *Optionen* von Geschichte/n und Bewegungen. Die Interviews sind Ausschnitt und Einblick – eine Möglichkeit, den sich in den jeweiligen Tanzszenen vorgefundenen Körper- und Bewegungsgeschichten anzunähern, Einflüsse und Erfahrungen zu benennen und darüber institutionelle und gesellschaftliche Gegebenheiten zu reflektieren, indem die Tänzer-Choreograf*innen ihre Geschichte/n selbst mit/teilen.

Literatur

Abrams, Lynn (2010): Performance, in: Lynn Abrams (Hg.), *Oral History Theory*, London/New York: Routledge, S. 54-129.

Althammer, Miriam (2016): *Oral History Transkript des Interviews mit Mihai Mihalcea*, Bukarest, 23.03.2016, Privatbestand Miriam Althammer.

Assmann, Aleida (2007): Vier Grundtypen von Zeugenschaft, in: Michael Helm/Gottfried Kößler (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 33-51.

Blades, Hetty/Meehan, Emma (2018): Introduction, in: Hetty Blades/Emma Meeham (Hg.), *Performing Process. Sharing Dance and Choreographic Practice*, Bristol/Chicago: intellect, S. 1-18.

Bleeker, Maike (2012): Lecture Performance as Contemporary Dance, in: Susan Manning/Lucia Ruprecht (Hg.), *New German Dance Studies*, Urbana: University of Illinois Press, S. 232-246.

Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2015): Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer), in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 11-28.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cvejić, Bojana (2006): The Alliance is Over! ›Conceptual Dance‹ and ›Performative Theory‹ – East and West, in: Marina Gržinić/Günther Heeg/Veronika Darian (Hg.), *Mind the Map! History is not given*, Ljubljana/Frankfurt a.M.: Revolver, S. 85-90.

Friedman, Jeff (2010): Oral History a Go-Go: Documenting Embodied Knowledges, in: Janine Schulze (Hg.), *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München: epodium, S. 168-193.

Friedman, Jeff (2006): Fractious Action. Oral History-Based Performance, in: Thomas L.Charlton/Lois E.Myers/Rebecca Sharpless (Hg.), *Handbook of oral history*, Lanham: Altamira Press, S. 465-509.

Friedman, Jeff (2002): Muscle Memory. Performing embodied knowledge, in: Richard Cándida Smith (Hg.), *Art and the Performance of Memory. Sounds and Gestures of Recollection*, London/New York: Routledge, S. 156-180.

Hardt, Yvonne (2018): Pedagogic In(ter)ventions. On the Potential of (Re)enacting Yvonne Rainer's Continous Project/Altered Daily in a Dance Education Context, in: Mark Franko (Hg.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2018, S. 247-265.

Jeschke, Claudia/Breuss, Rose (2016): Heterochronien, Heterogenitäten und instabile Wissensfelder – Lecture Performance als Suchbewegungen einer ›zeitgenössischen‹ Tanzforschung, in: Katharina Kelter/Timo Skrandies (Hg.), *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript, S. 83-98.

Jeschke, Claudia (2007): Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys Faune. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 181-192.

Jeschke, Claudia (1999): Notation Systems as Texts of Performative Knowledge, in: *Dance Research Journal*, Vol. 31 Nr. 1, S. 4-7.

Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript.

Kunst, Bojana (2003): Politics of Affection and Uneasiness, in: *Maska*, Nr. 5-6, Maska: Ljubljana, S. 23-26.

Llopis, Maria Salgado (2017): Performing History: Wind Tossed (1936), Natural Movement and the Hyper-Historian, in: Lesley Main (Hg.), *Transmissions in Dance. Contemporary Staging Practices*, London: Palgrave MacMillan, S. 61-83.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Peters, Sybille (2015): Sagen und Zeigen – der Vortrag als Performance, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.), *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 197-218.

Quinlan, Mary Kay (2011): The dynamics of interviewing, in: Donald A. Ritchie (Hg.), *The Oxford Handbook of Oral History*, Oxford: University Press, S. 23-36.

Rothberg, Michael (2021): *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedanken im Zeitalter der Dekolonialisierung*, Berlin: Metropol.

Ruprecht, Lucia (2018): Afterword. Notes after the Fact, in: Mark Franko (Hg.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press, S. 607-619.

Schulze, Janine (2009): Nach den Körpern fahndend. Tanzgeschichte in Bewegung, in: Andreas Backoefer/Nicole Haitzinger/Claudia Jeschke (Hg.), *Tanz und Archiv: Forschungsreisen. Reenactment*, Heft 1, München: epodium, S. 82-89.

Siegmund, Gerald (2010): Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript, S. 171-179.

Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London: Duke University Press.

Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Choreographers at Work!
Die Probe als Aushandlungs- und Möglichkeitsraum des Mit-/Teilens

Mona De Weerdt

Stückentwicklungen im zeitgenössischen Tanz sind oftmals recherche-, improvisations- und prozessbasiert sowie charakterisiert durch kollaboratives Arbeiten, welches stets gemeinsame Aushandlungs- und Entscheidungsprozesse erfordert. Während des Probens wird innerhalb eines definierten raum-zeitlichen Rahmens Material generiert, es werden Dinge ausprobiert sowie Situationen durchgespielt, wobei zwischen den Beteiligten eine besondere Form der Interaktion, Kommunikation und gemeinsamen Wissensgenerierung stattfindet (Matzke 2012: 88). Die Probe ist somit ein Ort der Konfrontation zwischen Menschen, Materialien und Ideen (Roselt 2008: 189), ein epistemologischer Möglichkeitsraum, innerhalb dessen Wissen generiert, geteilt und transformiert wird.

Ausgehend von diesen Prämissen widmet sich der vorliegende Beitrag Probeprozessen im zeitgenössischen Tanz und beleuchtet Aspekte und Praktiken des Teilens, die sich beim seriellen dokumentarischen Projekt *Choreographers at Work!* auf mehreren Ebenen beobachten lassen. Diese von mir und der Filmerin Michelle Ettlin 2020 initiierte Dokumentarfilm-Reihe dokumentiert Kreationsprozesse mehrerer Schweizer bzw. in der Schweiz lebender und arbeitender Choreograf*innen.[1] Filmisch festgehalten und be-

1 Das Projekt wird u.a. vom Schweizerischen Bundesamt für Kultur im Bereich *Kulturerbe Tanz* finanziert und fokussiert die zeitgenössische Schweizer Tanzlandschaft. Porträtiert werden zehn bis zwölf Choreograf*innen aller Landesteile, aus unterschiedlichen Generationen und mit unterschiedlichen Ästhetiken, Praktiken, Arbeits- und Herangehensweisen, um so die Vielfalt des zeitgenössischen Tanzschaffens in der Schweiz abzubilden. Dabei sind wir uns dem Umstand bewusst, dass eine solche von uns kuratierte Auswahl, die nicht klar vorgegebenen Kriterien/Richtlinien folgt, nicht repräsentativ für die Schwei-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fragt werden Momente der Exploration, des (Er-)Probens und Kreierens, wodurch sich der rezeptive Blick verschiebt: weg von der Aufführung als einem ästhetischen Ereignis hin zu den Strukturen und Dynamiken, Zeitlichkeiten, Räumlichkeiten, Ästhetiken sowie der Materialität und Intersubjektivität von Probenprozessen. So wird – darauf verweist der Projekttitel *Choreographers at Work!* – das Kunst-Machen bzw. Tanz-Produzieren als Arbeit *an sich* in den Fokus gerückt.

Fokussiert werden einerseits das gemeinsame Generieren, Teilen und Aushandeln von Ideen, Bewegungs- und Textmaterial und (Bewegungs-)Wissen zwischen den am Prozesse beteiligten Personen im Rahmen der Proben, darüber hinaus aber auch das Öffnen und Teilen der Prozesse mit uns, dem Filmteam. Der Begriff des Teilens bezieht sich hierbei auf die kollaborative Dimension innerhalb eines gemeinsam generierten dynamischen Begegnungs-, Interaktions- und Erfahrungsraumes. Andererseits beleuchtet werden Aspekte des *Mit*-Teilens im Sinne der Dokumentation, Vermittlung und Sichtbarmachung dieser Prozesse über die filmische Bearbeitung. Dieser Aufsatz ist geprägt durch eine durch Teilnahme geprägte Innenperspektive als künstlerischer Leiterin und Filmdramaturgin des besprochenen Projekts. Er beschreibt das filmische-methodische Vorgehen, gibt meine Beobachtungen der begleiteten und dokumentierten Probeprozesse wieder und leistet einen Beitrag zur theater- und tanzwissenschaftlichen Probeforschung.

Choreographers at Work! – Eine Dokumentarfilm-Serie über Kreationsprozesse im zeitgenössischen Tanz

Die zeitgenössische Schweizer Tanzlandschaft ist heterogen und divers. Ein klar definiertes oder nach (Sprach-)Regionen geordnetes Stilpanorama lässt sich nicht skizzieren. Konzeptuelle Arbeiten oder dekonstruktivistische Ansätze, welche die Parameter ihrer eigenen Produktion und Rezeption reflektieren, stehen neben performativen Bewegungsforschungen, interdiszi-

zer Tanzszene sein kann, sondern nur einen Bruchteil davon exemplarisch abbildet. Vgl. Homepage der *Schweizer Kulturpreise* unter https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/tanz/kulturerbe-tanz/kulturerbe-tanz-2020.html#915478201 sowie die *Choreographers at Work!*-Projekthomepage unter www.choreographersatwork.ch

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

plinären Ansätzen oder (narrativen) Tanztheaterformen (Thurner 2012: 183).[2] Genauso vielfältig wie die in den Produktionen verhandelten Themen, die Stile, Formate, Aufführungs-, Tanz- und Bewegungsästhetiken sind die jeweiligen Arbeitsweisen und choreografischen Methoden. Kreative Prozesse im zeitgenössischem Tanz können z.B. improvisations- und bewegungsbasiert, interdisziplinär und intermedial, identitätsbasiert und autobiografisch, narrativ, konzeptuell oder spielorientiert sein (Klein 2015: 159), von Improvisationen, Aufgabenstellungen und Bewegungsrecherchen ausgehen und/oder auf der Auseinandersetzung mit literarischen, poetischen oder theoretischen Texten, Theorien und Diskursen beruhen.

Choreographers at Work! widmet sich diesen künstlerisch-choreografischen Arbeitsprozessen und bildet dabei o.g. Vielfalt unterschiedlicher Ästhetiken, Methoden und Arbeitsweisen ab. Der zeitgenössische Tanz wird – in einem »Blick hinter die Kulissen« – in seiner Komplexität, Vielfalt und seinen spezifischen choreografisch-tänzerischen Arbeitsweisen porträtiert. Durch die filmischen Porträts soll das reichhaltige bewegungspraktische und choreografische Wissen zeitgenössischer Choreograf*innen dokumentiert, festgehalten und vermittelt werden.[3]

Vorgehen beim Filmen, Einsatz der Kamera, Führen von Interviews

Michelle Ettlin und ich begleiten mehrere künstlerische Prozesse mit der Kamera. Gefilmt wird an ca. sechs Tagen an mehreren Etappen eines jeweiligen Prozesses, wodurch verschiedene Kreationsphasen punktuell dokumentiert werden können. Dies sind Material-, Ideen- und Bewegungsgenerierungen, Momente des Auswählens und Komponierens bzw. das dramaturgische Fi-

2 Für einen Überblick über die ästhetische, kulturelle und politische Geschichte des zeitgenössischen Tanzes in der Schweiz vgl. Davier/Suquet 2021.

3 Präsentationskontexte der Dokumentarfilme bilden die jeweiligen Aufführungen (im Rahmenprogramm, ähnlich eines *making-off* beim Film) sowie Tanzfestivals. Zusätzlich werden die Dokumentationen von der *Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste* archiviert, auf der *Choreographers at Work!* Website aufgeschaltet sowie Ausbildungsinstitutionen zu Lehr- und Forschungszwecken zur Verfügung gestellt (u.a. der Zürcher Hochschule der Künste, der Hochschule der Künste Bern oder dem Institut für Theaterwissenschaft Bern).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

xieren von Arrangements und Strukturen, das Wiederholen und Einüben von festgelegten Abläufen und Szenen im fortgeschrittenen Prozess und schlussendlich das Finalisieren der Inszenierung in den sogenannten Endproben. Dabei ist sich das Projekt dem Umstand bewusst, dass ein einzelner Arbeitsprozess nicht gesamthaft für das künstlerische Schaffen einer*s Choreograf*in stehen kann und jeweils nur exemplarisch *ein* Prozess beleuchtet wird, wobei die jeweilige methodische Arbeits- und Herangehensweise immer auch durch die Themenwahl und Fragestellung sowie die Gruppenzusammensetzung, die herrschende Gruppendynamik und den Arbeitskontext geprägt ist.

Michelle Ettlin filmt mit einer Handkamera. Dies ermöglicht größtmögliche Mobilität, ein flexibles Reagieren auf sich ändernde räumliche Bedingungen und choreografische Formationen sowie ein nahes Herangehen ans Geschehen und die Tänzer*innen. Während des Filmens verhält sich die Filmerin entweder eher zurückhaltend, filmt vom Rande her oder aber integriert sich ins tänzerische Geschehen, wird quasi Teil davon, wodurch die Bewegung und Dynamik des Tanzes filmtechnisch und ästhetisch aufgenommen werden. In beiden Situationen dokumentiert die Kamera nicht einfach die Gesamtsituation, sondern wählt eine bestimmte und jeweils subjektive Perspektive, wodurch gewisse Dinge fokussiert und eingefangen, andere wiederum ausgeschlossen werden. D.h., der Blick, die Position und das Handeln der Kamera(-frau) bestimmen, was wie festgehalten wird und in den finalen Porträts von der (Probe-)Situation bleibt und gezeigt wird. Während es beim Aufzeichnen von Aufführungen häufig darum geht, die Inszenierung so einzufangen, dass ein möglichst komplettes Bild einer Produktion erhalten bleibt, sind diese Probedokumentationen lückenhaft und bilden die Prozesse nicht vollständig ab. Indem auch für die Probe charakteristische Momente des Ausprobierens, Aushandelns, Zögerns, Zweifelns oder Nicht-Wissens festgehalten werden, nehmen sie den Charakter des Unfertigen, Improvisierten und Rohen, das den Proben inhärent ist, filmdramaturgisch auf.

Die Anwesenheit der Kamera verändert die Dynamiken der Proben (z.B. kommt es an den Filmtagen, an denen wir auf den Proben sind, zwar zu Krisenmomenten, aber kaum zu offenen Konflikten). Zudem erschafft die Kamera spezifische Situationen und erzeugt als Konsequenz davon gewisse Materialien und Aussagen. Immer wieder unterbrechen wir das Probegeschehen, indem wir situativ Fragen stellen, um mehr Informationen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu gewissen Aspekten zu erhalten (wie zu einer Bewegungsimprovisation, im Sinne von: »Was wurde hier gerade ausprobiert? Was ist das Ziel dieser Übung? Wie stehen die Aufgabe und das generierte Bewegungsmaterial in Bezug zur gewählten Thematik?« etc.). Dies führt dazu, dass die Choreograf*innen während der Proben ihr eigenes Tun unterbrechen, reflektieren und eine Meta-Ebene einnehmen, wie sie es in sonstigen Probekontexten in diesem Moment womöglich eher nicht (in dieser Art und Ausführlichkeit) tun würden. Diese künstlichen »Eingriffe« animieren die Choreograf*innen, ihre Arbeits- und Herangehensweisen, Methoden und Intentionen verbalsprachlich (mit) zu teilen, sodass wir möglichst präzise Erläuterungen zu ihrem Vorgehen und zum choreografisch-tänzerischen Material erhalten und filmisch einfangen können.

Neben den Fragen, die sich aus situativen Beobachtungen ergeben, führen wir Interviews mit vorbereiteten Fragen mit den Choreograf*innen. Dabei fragen wir einerseits sehr produktionsspezifische Dinge wie, was in der jeweiligen Produktion thematisch verhandelt wird, andererseits auch genereller nach ihrem jeweiligen Choreografie-Verständnis, ihren Leitphilosophien und Prämissen in Bezug auf ihr künstlerisch-choreografisches Schaffen sowie nach ethischen Werten und politischen Arbeitshaltungen. Diese Interviews zielen auf das Erzählen(-lassen) und Teilen künstlerischer Visionen und subjektiver Erfahrungswelten, folgen dabei aber nicht einer reinen Oral History Methode. Vielmehr sind die Interviews strukturiert und geprägt durch unser Nachfragen. D.h., zusätzlich zu den vorbereiteten Fragen ergeben sich aus den Antworten stets weitere Fragen auf das Gesagte, wodurch eine Gesprächsdynamik zwischen uns als Interviewerinnen und den interviewten Personen entsteht. Einzelne Aussagen der Choreograf*innen müssen zudem auf unsere Aufforderung hin nochmals kürzer und präziser wiederholt werden, um Eingang in die Porträts zu finden: als direkte Äußerungen oder aber um in Überblendungen das filmische Material zu erläutern und kontextualisieren.

Schlussendlich sichten wir das gesamte filmische Material, selektionieren Teile daraus und komponieren diese. Die finalen Dokumentationen sind somit geprägt durch unseren Blick auf die jeweiligen Kreationsprozesse, durch die gewählten Kameraperspektiven (z.B. Einsatz von close-ups oder Totalen) sowie unsere Schwerpunktsetzungen bei der Auswahl und Komposition des filmischen Materials (z.B. Fokus auf kollektive Aushandlungs- und Entscheidungsmomente, auf Aspekte des Einübens, vielfachen Wiederho-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lens etc.). Dabei versuchen wir spezifische Charakteristika der Prozesse abzubilden sowie eine Äquivalenz zwischen den Prozessen des Ausprobierens, (Er-)Probens, Kreierens und des Erzählens bzw. Reflektierens der Choreograf*innen über ihre je eigene künstlerisch-choreografische Praxis herzustellen – mit dem Ziel diese künstlerischen Prozesse für unterschiedliche Zuschauer*innenschaften zugänglich zu machen und mit einer Öffentlichkeit zu teilen. Das filmische Material changiert dabei zwischen Dokumentation und eigener künstlerischer, ästhetischer Formgebung. Dabei verhält sich der Film in seinem Verhältnis zwischen Inszenierung und Kontingenz ähnlich zum Phänomen der Probe, wenn sich Anteile von geplanten, wiederholbaren und spontanen, kontingenten Momenten überlagern und eine eigene Form finden.

Gemeinsame Hervorbringung von Ideen, Bewegungs- und Textmaterial

Bisher begleitet wurden Kreationsprozesse folgender Künstler*innen:

- *Lab Rats* von Marc Oosterhoff/Owen Winship (Lausanne/Yverdon-les-Bains)
- *I'll be back* von UTOPISISTAS/Jenna Hendry, Nerea Gurrutxaga, Matilda Bilberg, Maria Teresa Tanzarella und (Zürich, Barcelona, Stockholm)
- *Touch Isolation* von Chris Leuenberger/Marcel Schwald (Bern/Basel)

Die Produktionen von Leuenberger/Schwald, UTOPISISTAS und Oosterhoff/Winship entstehen in internationalen und temporär begrenzten Kollaborationen, wobei Menschen mit verschiedenen Charakteren, diversen kulturellen und sozialen Hintergründen sowie unterschiedlichen Arbeitserfahrungen und tanztechnischen Prägungen aufeinandertreffen. Die Prozesse sind explorativ, recherche- und bewegungsforschungsbasiert. Mittels unterschiedlicher choreografischer Prinzipien, Methoden und Aufgabenstellungen wird Bewegungsmaterial generiert und ein für die jeweilige Produktion spezifisches Repertoire an Bewegungen, Bewegungsabläufen, szenischem Material und Terminologien hervorgebracht. Wie diese Zusammenarbeiten aussehen und welche Praktiken des Teilens sich darin manifestieren, soll im Folgenden beschrieben werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Marc Oosterhoff/Owen Winship *Lab Rats* – Begegnungsmomente kreieren, das soziale Miteinander aushandeln

In ihrem tänzerisch-akrobatischen Duo *Lab Rats* widmen sich Marc Oosterhoff und Owen Winship der Unberechenbarkeit und Fragilität von zwischenmenschlichen Beziehungen und Begegnungen. Exponiert in einem engen Glasguckkasten treffen die beiden aufeinander und verhandeln ihr Miteinander in non-verbalen, spielerischen und intimen Interaktionen. Diese Interaktionen sehen in der Aufführung oftmals spielerisch-leicht aus, wurden aber in einem lang angelegten Prozess geprobt. Für die Erarbeitung dieser Begegnungs- und Interaktionsmomente arbeiten Marc Oosterhoff und Owen Winship mit unterschiedlichen – sowohl tradierten als auch mit im Prozess gemeinsam entwickelten – Improvisationstasks. So erproben sie verschiedene Formen des Sich-Begrüßens und testen aus, welche Begrüßungsformen konventionell und gesellschaftlich akzeptiert (z.B. Händeschütteln, sich Umarmen, auf die Schulter klopfen), welche eher ungewöhnlich oder gar unangenehm sind (z.B. das Anfassen an gewissen Körperstellen wie der Wange, der Brust, der Hüfte). Des Weiteren erforschen sie verschiedene Möglichkeiten von Gewicht-Abgeben/Tragen (wie im Raum umhergehend, teils mit geschlossenen Augen, die zweite Person stehend auf den Schultern balancierend) oder arbeiten mit der abwechselnden gegenseitigen Manipulation der Körperglieder. So erproben sie Formen des Aufeinandertreffens und Miteinanders, loten Begegnungs- und Bewegungsmöglichkeiten sowie physische Grenzen – sowohl die eigenen wie diejenigen des Gegenübers – aus. Diese Versuchsanordnungen sind geprägt durch unvorhersehbare und risikohafte Momente. Sie verlangen vielfältige physische Abstimmungsprozesse wie z.B. ein Erproben von Gewichtsverlagerungen bzw. beständiges Ausbalancieren von Gewicht und bringen vielfältige, teils instabile und prekäre sowie überraschende, aufeinander angewiesene Konstellationen und Körperformationen hervor.

Insbesondere die akrobatischen Übungen müssen vielfach wiederholt und geübt werden, bis sich durch das Wiederholen Routine, Sicherheit und eine spezifische gemeinsame (Bewegungs-)Expertise entwickeln. Immer wieder teilen Oosterhoff und Winship einander während dieser physischen Explorationsmomente, jeweils direkt während des Tuns, mit, was für sie (er-)tragbar ist, was gefährlich, was sich gut anfühlt, was eher nicht. D.h., das Sprechen und Sich-Mitteilen über Möglichkeiten und Grenzen des eige-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen Körpers und Bewegungsapparats ist ein zentraler Aspekt dieser Bewegungsrecherchen. Das Verbalisieren als eine Form des Mit-Teilens hilft, zu verstehen, was funktioniert und was nicht, und bringt den Prozess in einem gemeinsamen Aushandeln voran.

Abbildung 1: Owen Winship (links) und Marc Oosterhoff (rechts) bei Proben zu Lab Rats, *Annexe 36 Lausanne (© Michelle Ettlin)*

Die akrobatischen Interaktionen und Improvisationsübungen, zielen dabei – so meine Beobachtung – nicht nur auf die Generierung von Bewegungsmaterial und Erprobung von verschiedenen Wechselbeziehungen, sondern dienen auch dem Vertrauensaufbau und gegenseitigem Kennenlernen sowie dem Einstimmen der beiden Körper aufeinander, denn *Lab Rats* ist ihre erste Zusammenarbeit. Durch das Üben und die vielfachen Wiederholungen werden die Interaktionen geplanter und routinierter und verlieren dabei teilweise ein Stück der ursprünglich fragilen und unvorhersehbaren Qualität.

Dieser Prozess basiert – wie auch die nachfolgend beschriebenen – auf gewissen Prämissen bzw. gemeinsam getroffenen Vereinbarungen wie der folgenden: Während der Proben sprechen Oosterhoff und Winship jeweils halbtags Französisch, halbtags Englisch. Somit haben beide während der gemeinsam verbrachten Probezeit dieselbe »Sprechzeit« in ihrer jeweiligen Muttersprache, womit eine Überlegenheit im Sprechen vermieden werden soll. In dieser Entscheidung manifestiert sich eine Reflexion darüber, wie beim Proben ein gleichberechtigtes Miteinander etabliert werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

UTOPISISTAS *I'll be back* – Kollektive Material- und Entscheidungsfindungsprozesse

In *I'll be back* erforschen die vier Tänzerinnen und Nachwuchschoreografinnen Jenna Hendry, Matilda Bilberg, Nerea Gurrutxaga und Maria Teresa Tanzarella alias UTOPISISTAS Aspekte und Grenzen des Selbst sowie Möglichkeiten dessen Auflösung. Momente des Teilens manifestieren sich bei diesem Projekt bereits in der gewählten Thematik und Methodik, der Suche nach Eins-Werden von Körper und Stimme mittels spezifischer choreografischer Prinzipien, basieren aber auch auf einem gemeinsamen Bewegungshintergrund. Alle vier Tänzerinnen sind u.a. trainiert in der von David Zambrano entwickelten *flying low passing through*-Technik sowie geschult in Improvisationspraktiken weiterer Choreograf*innen (u.a. von Thomas Hauert). Diese Techniken prägen die Körper und Bewegungsästhetik der Tänzer*innen und bilden als gemeinsame Bewegungsbiografie bzw. geteilten Bewegungs- und Erfahrungshintergrund die physische und methodische Grundlage dieser kollektiven künstlerisch-choreografischen Zusammenarbeit.

UTOPISISTAS arbeiten mit verschiedenen – teils etablierten/bekannten, teils im Prozess gemeinsam entwickelten – choreografischen Prinzipien, die auf die Synchronisierung von Bewegungen zielen. Eines dieser Prinzipien trägt die Bezeichnung *diamond*. Dabei lässt sich eine diamantenförmige Anordnung der vier Körper im Raum beobachten. Die Bewegungen der sich zuvorderst und für alle sichtbar befindenden Person werden imitiert, wobei die Führungsposition wie bei einer schwarmartigen Anordnung stets wechselt. Anschließend besprechen die Tänzerinnen diese Übung, wobei diskutiert wird, was funktioniert, was Schwierigkeiten bereitet hat und wie weitergearbeitet werden soll. Aus dem Gesagten wird evident, dass dieses Prinzip von abwechselndem Führen und Folgen von den Tänzerinnen verlangt, beständig ad hoc gemeinsame choreografisch-tänzerische Entscheidungen zu treffen, auf Bewegungsimpulse der anderen zu reagieren und diese Bewegungsvorgaben zu imitieren/physisch zu adaptieren. Diese Alignement-Prozesse erfordern ein hohes Maß an Konzentration und Aufmerksamkeit.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 2: Jenna Hendry, Matilda Bilberg und Nerea Gurrutxaga (v.l.n.r.) bei Proben zu I'll be back, *Tanzhaus Zürich (© Michelle Ettlin)*

Darüber hinaus erproben die vier Tänzerinnen Möglichkeiten des improvisierten synchronen storytellings/Sprechens bzw. die gleichzeitige gemeinsame Wiedergabe eines vorher nicht definierten Inhalts. Um sich auf diese Aufgabe einzustimmen und einen gemeinsamen Sprechrhythmus zu finden, singen sie gemeinsam Rap Songs, deren Texte sie wie bei Karaoke-Formaten ablesen. Diese Bewegungs- und Sprechübungen werden immer und immer wieder wiederholt, wobei sich durch die Wiederholung Strukturen eines gemeinsamen Sprechens und Bewegens etablieren. Das Repetieren zielt darauf, das gemeinsam generierte (Bewegungs-)Material so zu inkorporieren, dass es dann während der Aufführung innerhalb eines definierten choreografisch-kompositorisches Gerüsts live improvisiert werden kann.

Bei diesem Prozess lässt sich eine non-hierarchische Form der Zusammenarbeit beobachten. Die vier Choreografinnen und Tänzerinnen agieren als gleichberechtigte Ko-Kreateurinnen am Produktions- und Entscheidungsprozess, alle Mitwirkenden bringen Ideen ein, schlagen Bewegungsübungen, choreografische Prinzipien oder das weitere Vorgehen vor, reflektieren das generierte Material und sind gleichermaßen verantwortlich für den Verlauf des Prozesses sowie die finale Inszenierung. Die künstlerische Kreativität ist somit nicht an eine singuläre Choreografieposition gebunden, sondern manifestiert sich als kollektive oder geteilte Autor*innenschaft. Beim Beobachten und Dokumentieren dieses Prozesses zeigt sich, dass eine

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solche Form des gleichberechtigten Arbeitens und Entscheidens von den Beteiligten ein sehr genaues Artikulieren der eigenen künstlerischen Visionen, ein präzises Sich-Mitteilen sowie ein sorgfältiges Zu- und Hinhören verlangt. Diese Aushandlungs- und Entscheidungsprozesse sind zeitintensiv, manchmal auch ermüdend und anstrengend und bedingen gegenseitiges Vertrauen, Geduld und Kompromissbereitschaft. Oder wie es Nerea Gurrutxaga in einem von uns mit den vier Tänzer*innen gehaltenen Interview äußert: Es geht manchmal auch darum, einzuwilligen, den Ideen der anderen zu vertrauen und eigene künstlerische Visionen oder Vorstellungen davon, wie etwas inszeniert werden soll, abzulegen.

Chris Leuenberger/Marcel Schwald (Bern/Basel) *Touch Isolation* – Identitäts- und autobiografiebasierte Arbeitsweise

Im Gruppenstück *Touch Isolation* beschäftigen sich der Berner Choreograf Chris Leuenberger und der Basler Regisseur Marcel Schwald mit homophoben und patriarchal gewachsenen Vorbehalten der Berührung zwischen Männern. Gemeinsam mit drei Tänzern (Brandon Woods, Andy Santana, André Chappate) und einem Musiker (Thomas Jeker) erforschen sie Berührungshemmungen zwischen Männern, antrainierte sogenannte männliche Körperlichkeiten und Verhaltensweisen sowie die dahinter liegenden Sozialisationen und gesellschaftlichen wie individuellen Prägungen. Durch die künstlerische Co-Leitung von Marcel Schwald und Chris Leuenberger gibt es bei diesem Prozess zwei klare Leitungsfiguren und Entscheidungsträger. Leuenberger und Schwald entwickeln konzeptuelle Ideen, leiten die Proben an. Die an der Kreation Beteiligten wiederum generieren innerhalb dieser Rahmungen und unter Anleitung Bewegungs- und Textmaterial. Für die Erarbeitung von Bewegungsmaterial arbeitet Chris Leuenberger, wie auch in seinen vorherigen Produktionen u.a. mit einem Bewegungsprinzip, das er *morphing* nennt. Eine für ihn bewährte Arbeitsmethode wird hier mit der Gruppe geteilt, von ihm angeleitet und praktiziert, wobei er mit der Herausforderung der Doppelrolle Choreograf/Tänzer konfrontiert ist, Bewegungsmaterial mit-produziert und gleichzeitig das gesamtchoreografische Geschehen immer wieder gemeinsam mit der Gruppe reflektiert. Beim *morphing* handelt es sich um ein auf repetitiven Bewegungen basierendes, morphendes, Prinzip, mittels dessen die Tanzenden sich bestimmten Posen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in fließend-wiederholenden Bewegungen annähern, jedoch nie starr darin verhaftet bleiben. Bei den Proben können wir beobachten und dokumentieren, wie sich die Tanzenden mittels diesem Bewegungsprinzip in männlich konnotierte Körperhaltungen bzw. Posen aus den Bereichen Sport, Werbung, Arbeit und Jagd begeben, die dann wieder verwischt und abstrahiert werden, bevor sie in eine weitere klar lesbare Pose übergehen. Während mittels dieses Prinzips zu Beginn teils stereotype Männer-Bilder repräsentiert und reproduziert werden, findet durch das morphende Prinzip und stetige Wiederholen und Verfeinern nach und nach eine gewisse Dekonstruktion starrer Männlichkeitsbilder statt. Darüber hinaus arbeiten sie mit einem Prinzip, das sie *flocking* nennen und das auf abwechselnder Imitation der Bewegungen der anderen basiert. Physisch erprobt und choreografisch verhandelt wird dabei homosoziales Verhalten von Männern in Gruppen wie Kopieren/Übernehmen von Verhaltensweisen, Konkurrieren, Sich-Messen.

Abbildung 3: Brandon Woods, André Chappate, Andy Santana (v.l.n.r) bei Proben zu Touch Isolation, *Dampfzentrale Bern (© Michelle Ettlin)*

Für die Generierung von Texten arbeiten Leuenberger/Schwald mit einer autobiografie- und identitätsbasierten Arbeitsweise. Die Tänzer werden zu anerzogenen sogenannten männlichen Prägungen und Verhaltensweisen befragt und teilen persönliche Erfahrungen, Anekdoten und Geschichten zu Berührungen, Berührungserfahrungen und Berührungshemmungen zwischen Männern. Diese Erzählungen werden zu kurzen, von der Gruppe

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als *touch biographies* bezeichneten, Texten verdichtet. Unter der Regie von Marcel Schwald wird eingeübt, wie diese Narrationen im Rahmen der Inszenierung gesprochen und mit dem Publikum geteilt werden. Eine solche autobiografische Herangehensweise verlangt ein Teilen von Persönlichem – innerhalb der Proben und dann auch künstlerisch verdichtet und geformt im Rahmen der Aufführungen –, und führt einen Moment lang zu Unbehagen in der Gruppe, wie Schwald in einem Interview sagt.

Um einen vertrauensvollen Rahmen aufzubauen, strukturieren Leuenberger/Schwald diesen, wie auch bereits vorherige ihrer Prozesse, durch tägliche *check-in-* und *check-out-*Runden. Dabei handelt es sich um jeweils morgens vor dem Warm-Up und abends nach Probeschluss durchgeführte je ca. einstündige Runden, die den Projektbeteiligten Raum geben, um zu platzieren, wie sie sich körperlich und psychisch gerade fühlen, was am Prozess gut läuft oder aber Schwierigkeiten bereitet. Es ist nicht festgelegt, welche Person anfängt, die Redezeit ist nicht definiert. Dies ist ein Angebot, dass jede Person die für sie nötige und passende Redezeit einfordert. Bei diesem *check-in* und *check-out* lässt sich beobachten, dass es sich um mehr als reine »Befindlichkeits«-Gespräche handelt. Vielmehr geht es darum, den Prozess gemeinsam zu reflektieren und voranzutreiben, Wünsche, Anliegen und Bedürfnisse zu äußern und bei Stagnation, Schwierigkeiten oder Konflikten zu reagieren. An einem der Filmtage kommt es zu Stagnation, wir beobachten Krisen und Unsicherheiten in Bezug auf das erarbeitete Material sowie ein Nicht-Weiter-Wissen. In diesem Moment hilft dieses Feedback-Format der Gruppe, einander zu unterstützen, gemeinsam nach produktiven Strategien und Lösungsansätzen zu suchen und in die Probe zu starten. Dennoch birgt dieses Format je nach Gruppendynamik und -zusammensetzung auch die Gefahr, dass jemand sehr viel Zeit für sich beansprucht oder hier Stellvertreterkonflikte ausgetragen werden, wie Schwald kritisch anmerkt (was wir bei dieser Gruppe an den Filmtagen nicht beobachten konnten).

Fazit

Die bisher beobachteten Prozesse sind geprägt durch flache Hierarchien sowie gemeinsame Aushandlungs-, Reflexions-, Feedback- und Entscheidungsfindungsprozesse, worin sich stets gruppendynamische, intersubjek-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tive und kommunikative Momente des (Sich-)(Mit-)Teilens manifestieren. Die Probenarbeit changiert dabei beständig zwischen tänzerisch-choreografischer Praxis bzw. dem Dinge-Ausprobieren und Material-Generieren und einem darüber Sprechen, Reflektieren, Kontextualisieren. Die Besprechungen schließen oftmals direkt ans Ausprobieren an und finden statt in den im Probenalltag gängigen Diskussionen im Sitzkreis, wobei unterschiedliche und auch mal widersprüchliche Rückmeldungen und Perspektiven einfließen, die es dann (teilweise durch den*die anwesende*n Dramaturg*in) zu bündeln gilt. Dabei entsteht ein besonderer Moment von Kreativität, und zwar im eigentlichen Sinne des Wortes: etwas wird kreiert, hervorgebracht – und das gemeinschaftlich, wobei sich im Rahmen der Proben eine temporäre »Gemeinschaft« des Teilens bildet.

Gearbeitet wird in den beschriebenen Prozessen mit unterschiedlichen choreografischen Methoden und Prinzipien. Diese Prinzipien, sowie das daraus resultierende szenische Material werden mittels spezifischer, oftmals im Prozess gemeinsam etablierter, Terminologien benannt. Diese Begrifflichkeiten ermöglichen die Verständigung untereinander und schaffen eine gemeinsame Kommunikationsbasis im Rahmen der Proben. Dabei manifestiert sich, was Katarina Kleinschmidt ausführlich erforscht hat. Das Begriffe-Bilden dient nicht nur dazu, »etwas bereits Bestehendes zu benennen, sondern es bringt szenisches ›Material‹ erst nachträglich hervor« (Kleinschmidt 2018: 131), (wie die *touch biographies* beim Prozess *Touch Isolation* oder die körperlichen Übereinstimmungs- und choreografischen Synchronisationsprozesse durch das Bewegungsprinzip *diamond* bei *I'll be back*). Dabei entsteht ein von den Beteiligten gemeinsam hervorgebrachtes, bewegungspraktisches wie verbalsprachliches Wissen, das spezifisch ist für den jeweiligen Prozess.

Über die *Choreographers at Work!*-Dokumentationen sollen diese – meist wenig sichtbaren Prozesse des Kreierens, Erprobens sowie der Material-, Bewegungs- und Wissensgenerierung – mit der Öffentlichkeit geteilt und zugänglich gemacht werden. In der Gegenüberstellung der einzelnen Porträts zeigt sich, dass choreografische Methoden, Arbeits- und Herangehensweisen der zeitgenössischen Tanzproduktion genauso vielfältig sind, wie die Tanz- und Aufführungsästhetiken, die sie in den Inszenierungen hervorbringen. Neben diesen Vermittlungsaspekten zielt *Choreographers at Work!* in einem tanzwissenschaftlichen und kulturhistorischen Sinne darauf, das reichhaltige choreografische und bewegungspraktische Wissen unterschiedlicher

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Choreograf*innen zu befragen und zu dokumentieren. Dabei nimmt es den Appell der Tanzhistorikerin Ann Hutchinson Guest ernst, wenn diese ausruft: »Dance historians! The past is now!« (Guest 2000: 71). Es geht darum, nicht nur historische (Tanz-)Ereignisse retrospektiv aufzuarbeiten, sondern gegenwärtiges Tanzschaffen zu dokumentieren, zu vermitteln, mit einer Öffentlichkeit zu teilen sowie für die Zukunft zu bewahren und *mit-teilbar* zu machen.

Ein besonderer Dank an die Tanzwissenschaftlerin/Dramaturgin Alexandra Hennig und die Choreografin/Tänzerin Cosima Grand für die beratende Funktion im Projekt *Choreographers at Work!* und den produktiven Austausch beim Verfassen des vorliegenden Beitrags.

Literatur

Bundesamt für Kultur: *Schweizer Kulturpreise*, [online] https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/tanz/kulturerbe-tanz/kulturerbe-tanz-2020.html#915478201 [02.02.2022]

Davier, Anne/Suquet, Annie (2021): *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960-2010. Zu den Anfängen einer Geschichte*, Zürich: Chronos Verlag.

Hutchinson Guest, Ann (2000): Is Authenticity to be Had?, in: Stephanie Jordan (Hg.), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, London: Dance Books, S. 65-71.

Klein, Gabriele (2019): *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, Bielefeld: transcript.

Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium Verlag.

Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld: transcript.

Projekthomepage *Choreographers at Work!*, [online] https://choreographersatwork.ch/de [02.02.2022]

Roselt, Jens (2008): *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Thurner, Christina (2012): Bühnentanz. Grosse Sprünge, in: Andreas Kotte/Frank Gerber/Beate Schappach (Hg.), *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*, Zürich: Chronos Verlag, S. 179-194.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

WALKING the SAME ROAD
FRAGMENTS from TWO WOMEN'S TRANSNATIONAL COLLABORATION on BELLY DANCE[1]

Berna Kurt, Tümay Kılınçel

Figure 1: Selfie after a rehearsal for Dansöz *(2019, Basel/Swiss)*

1 All terms including "belly dance" and "Oriental dance" are problematic to us because of their colonialist and sexist history. Therefore, in this reflection, we use the term *raqs* instead of belly dance. *Raqs* is an Arabic term for "dance," a shortened version of *raqs sharqi*, "dance of the Orient." The term is today internationally recognized and was also used in the Ottoman literature as *raks*.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Intro: Sharing the Ideas and Ideals …

A moment at a café … Meeting for the first time …
November 2016. Cihangir, Istanbul. We drink coffee and introduce ourselves. Just after the military coup attempt in Turkey. Gossips are going around about massacres, bombs, and other fatalities that might come. We are just strangers to each other …

Tümay: I'm happy to be in Istanbul, but it's definitely not the best year for Turkey! Even before the coup attempt, people were not in the best mood; all seemed a bit … depressed. I'm stuck in a blue mood as well; but it's just temporary, I am already planning my life in Germany, which is my home.

Just before leaving Istanbul, I want to meet Berna. Most of the people have no time, but Berna replies to my message. So here we are, at this café! After her workday and commuting in the restless Istanbul traffic, Berna looks tired; she's maybe a little depressed too? The short meeting feels nice and also formal. Towards the end of the talk, I spontaneously ask: "Berna, do you want to join me for an artistic residency?"

Berna: It's such a bad time for me … After the coup attempt and due to the consequential political ambivalence, I still feel horrified, confused and stressed. I am no more able to plan for something, even dream for …

Nevertheless, I am excited to meet Tümay at the end! Years ago, we couldn't meet in Berlin when Franz Anton, Tümay's teacher, invited me for a seminar. Here is the opportunity! I feel that we have so many things to share … Her invitation to a collective residency comes suddenly; I blindly say, "yes!" without a real expectation. Some months later she writes to me that we are accepted. Can we work together? Yes, most probably (!)

1. First Collaboration: Sharing the Work Process …

A period of working together with other people … and a moment to remember in the rehearsal studio: developing tactics to end the process positively for all …
August 2018. Bonn (Rhine River). Flausen+ young artists in residence. *We'R'Dansöz*. First collaboration in a group of four people. We are both ar-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tists and researchers. We are all working and living together, as this was the format of the residency.

Tümay: I'm the one who invites others. They are coming from Germany, Austria, and Turkey, and don't know each other. I feel extremely responsible to host them. I plan to begin with a nice city tour. We have lunch and drinks together. Here, Berna discovers sparkling wine! During the work process, I organize similar meetings along the Rhine River. We sometimes both work and have picnics along the river. I try my best to please everyone but it's not always easy to work all together! Some difficulties grow towards the end: summer heat, health issues, living conditions, colleagues having different expectations and energies …

Berna: I live here with big spiders, some other insects, and three (sometimes four) other women in a dusty apartment! I feel so old to tolerate such conditions of sharing the house. At the same time, I am happy to be far away, especially from not having to work at the university in the warmest months of summer! I am Ok with this old and "calm" European city which is "boring" for some. I do something I really like: dancing, reading, watching documentaries and dance videos, discussing with others and taking notes… I especially enjoy working with Tümay and feel that we both have some commitment to work on raqs as an "artistic" and "academic" research.

Tümay & Berna: This is our first research about *raqs* and stereotypes about this suppressed dance genre. How to perceive dancing bodies of women? How to detox it from orientalist projections? Dancing for ourselves? Self-enjoyment? How to support others to find their own ways of self-joy as radical politics? How to defy or ignore or forget about the "male" gaze and its expectations? How to rename it? *Raqs*? Playing with *bedlah*[2], playing with the gaze … Fifi Abdou, Tahia Carioca, Edward Said, Prenses Banu … dancers, critical thinkers, and many other people to learn from in this journey.

2 The mainstream or classical two-piece costume of *raqs*.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Sharing Different Dance Contexts ...

A period of research and learning the dance together at Istorder (Istanbul Educational and Cultural Association of Oriental Dancers) ... and a moment to remember at a café, drinking wine, sharing dreams and making plans for the near future ...
April 2019. Istanbul. Tümay stays at Berna's house. We are students at *Istorder.* We dance together. We also watch performances by female raqs dancers (*dansöz* as commonly known in Turkish) and the male ones (*zenne*) at Pinokyo queer bar and Hodja Pasha Cultural Center, a tourist show venue. Last evening, we participate in the *Istorder* Girls' Night event with food and drinks and, of course, raqs that our teachers perform. We also join and dance together.

At the end of the evening Oya, *Istorder's* founder, asks Tümay if she wants to dance at New Year's Eve. A big surprise and an exciting opportunity! This unexpected request opens up new perspectives for our artistic research. Such research that takes place in nonconventional and even degraded dance spaces like neighborhood dance studios, night clubs, bars, restaurants. We enjoy informality and fun in these venues. Shared moments of joy, courage, and unexpectedness take place at the margins of the "dance art" and make us friends beyond collaborators. We look forward to our first production in the coming summer!

3. Sharing and Realizing of Dreams ...

A period of working together for the first choreography and a moment to remember by the Rhine River: wine and cheers, too many dreams to realize together ...
July 2019. Düsseldorf. First work together. *Dansöz* solo choreography. Berna is dramaturg and Tümay is choreographer/performer. It is a very intensive time, so much traveling (Istanbul, Frankfurt a.M., Düsseldorf, Basel), very long working hours in addition to many nice moments with drinks and food: sandwiches and sparkling wine at the Main and Rhine riverside.

We now work on a dance piece that focuses on Tümay's experience on *raqs*. As a person with a family migration history, – a "Turkish, Muslim girl from the Orient" – she thinks that the "oriental" image is "put" on her body. An early life example: in the youth club of the theater, a male white German technician saluted her as "the Ottoman sunshine!" Making a critical femi-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nist and anti-colonialist artistic work is one strategy to deal with her many "identities." But through the working process she was confronted with many of her fears: She has always been scared to be stereotyped, but also not to be "politically correct" enough. Some contemporary dancer-colleagues did not take the artistic research on *raqs* seriously. Some were even irritated from imagining Tümay performing as a *dansöz* on stage. And some family members were proud that she would put the *raqs* dance on the theatrical stage but also amused and ashamed to imagine her as a *dansöz*. Others rated their artistic work as only "valid" and "valuable" since she would "sell" it on the arts market and benefit from it as a so-called "woman with migration background." Today she knows that this thinking devalued her work as an artist and justified her creative work only as a "migrant woman" and not as an "artist," but of course it unsettled her … There were also people in the artistic field who encouraged her. She always had to rethink this tricky position: benefitting from the so-called "identity politics" framework allocated to "others" in the German arts scene or taking this framework to do something "critical."

Yes, we are "critical" … this piece is about resisting the representation of the suppressed and stereotyped female body, resisting the historical white, male, colonialist and the Orientalist – an "authoritarian" – gaze on the body performing the *raqs* … We develop different feminist strategies to play with the audience's expectations: not providing them the expected image of the exotic and erotic woman, playing with their gaze, looking at them, moving among them, talking to them and returning the gaze back on them … playing with showing and hiding Tümay's body parts, demonstrating the *bedlah* but not her body, or just showing her belly and making it speak in her own terms: repeating "my name is not belly dance" in English, Turkish and German and pronouncing some alternative names in different languages.

At the beginning, the *raqs* material frightened Tümay like a minefield full of clichés, at the same time the act of performing has been a liberation from the stigma. The rehearsal was a process of liberation itself; performing Tümay's own *raqs* dance at the end of the performance was also an act of empowerment. As well, the music[3] was giving her some support and power. Playing the Sezen Aksu song *Rakkas* on a German theater stage became a moment of sharing: some audience members recognized the song, and Tümay

3 "Shaneera" by Fatima Al Quadiri (2017), "Dansöz" track produced for the performance "Dansöz" by Leila Moon (2019), "Rakkas" by Sezen Aksu (1995).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

could see from the stage how two people became attentive and straightened up their torso while the song started. But some audience members were still projecting stigma, because of the dance style and probably also the body in connection with the dance style which has been read as "the other body." On the other hand, they were also getting positively irritated after the performance, and the follow-up artist talks made it clear that the audience was rethinking their image of the "Orient" clichés.

For us, the work process has always been as important as the final work (choreography): we care about each other, express our different ideas very carefully and refrain from creating power relations … we are highly committed and two hard working feminist women cooperating with joy … Our shared work process itself becomes a performance of feminist solidarity as we empower each other in both art and life. It makes us dream forward. We are becoming "partners in crime," in *raqs*. We are becoming (chosen) sisters to each other.

Figure 2: clockwise: Rhine River (Düsseldorf 2019), Cheering riverside (Düsseldorf 2019), New Year's Eve performance (Istanbul 2019), feminist puppet waiting for the audience after the performance (Basel 2019)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4. Sharing So Much in a Day …

A moment of entering the new year in the metro, when rushing from a restaurant in Eminönü (in the historical peninsula of Istanbul) to a hotel in Taksim; we still enjoy it …

31.12.2019. Istanbul. New Year's Eve, the *dansöz* show in three venues. Berna is the manager, Tümay is the *dansöz*.

A crazy and very long night: not just observing or participating, but "living" the artistic research! Two weeks before this night, Tümay begins preparing herself to perform in front of the guests of a restaurant and two hotels as a *dansöz of Istorder.* She joins *raqs* classes at *Istorder,* uses available costumes, and accompanies dancers at their jobs to see similar locations beforehand.

Berna is at the backstage and supports Tümay at every moment of the night. She feels the stress of the "big" responsibility on her shoulders as she spontaneously performs many roles at one night: manager, transporter, money collector, dresser, observer, researcher … She is also happy to witness a contemporary dancer's transformation to a *dansöz* in the commercial scene because this performative experience is both funny and challenging for each. She thinks that it is a step forward to realize their common dream of blurring the duality between the "commercial" and "artistic" spaces.[4]

Tümay is nervous but also hyper-excited, feeling the direct exchange between the performance and the audience. She trusts Berna's support because she doesn't know much about the people and culture in Istanbul and its codes: How to communicate in certain situations? Which words can have different meanings? How to make a "business talk" as a *dansöz*? Does a poker face help? But not knowing these cultural codes also makes Tümay's performance freer than it could be otherwise. For Tümay, performing "out of art context" is exciting, she expects that the audience's perception will be different. The nicest thing, she finds, is that the dance is not a one-sided energy exchange, from the performer to the audience! Dancing is actually not "for" but "with" the audience!

When compared to the contemporary dance scene, this "nightlife" context is less intellectual, more socially connected and fun based. It invites a

4 In the second production (*we* ♥ 2 *raqs*) some dancers who mostly took stage in "commercial" venues performed in HAU as an alternative and pluralist artistic space for contemporary dance.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

more communicative energy between dancers and the audience. It is considered more as a "service" to the audience, or better said, to the "clients." It's more focused on a show aspect and looking nice and virtuoso. Regardless, this kind of dancing can be empowering since it triggers some new skills for performers and creates another kind of relationship: more social, eye to eye, maybe equal? Or at least more emotional and direct.

In this long night, we experience together the backstage of a "commercial" practice: Berna deals with some very tough managers. She struggles to protect the little wealth in cash from the waiters, who ask for money in return for their "help" to move the dancer in venues. Tümay does her best to meet the expectations of the managers and clients. Berna always keeps eye contact with her, to help her to use time and space. In short, we learn "the rules of the play" together …

Outro: Sharing the Challenges …

A moment by the Spree River. Drinking Aperol Spritz and sparkling wine. Ending the first part of the difficult process, overcoming the challenges together.
September 2021. Berlin. *we* ♥ 2 *raqs* group choreography: second work together. Berna is the dramaturg, Tümay is the artistic director.

Covid-19 changes everything and challenges everyone. Do we have to make a "digital dramaturgy" or "remote dramaturgy"? Will Berna be able to come to Berlin? Fortunately, yes!

Tümay's first experience of artistic direction. She invites five Berlin based artists with some *raqs* background. She takes care of many minds and needs … It is so difficult to create a common ground. Berna is the dramaturg, but she also supports Tümay in directing and choreographing.

We support each other in the challenging moments: In many rehearsal breaks, we sit speechless and watch the waves, ducks, and swans in the Spree River, then we begin to chat … We work to create some more social, collective, free and funny ways of *raqs* … and to deconstruct its mainstream heteronormative presentations. At the end, various hybrid interpretations appear on stage: in solo choreographies of dancers, *raqs* meets voguing, *dabke*[5], American tribal fusion, contemporary dance, floor work … Despite pandemic con-

5 A folk dance popular in Syria, Lebanon and Palestine.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ditions and many other difficulties arising from working together with very different artists, we do good work together. We prove that another *raqs* is possible!

This journey is still going on … We still walk the same road … and still have dreams to share and make them happen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Populären Tanz teilen durch Forschungspraxis
Das interaktive Tanzinterview als Methode zur Erforschung von angolanischem Kudurotanz

Stefanie Alisch

Zum Einstieg

*Luanda, 23.06.2012. Noch zehn Wochen bis zur ersten Wahl in Angola seit 1992. Überlebensgroße Porträts von Kuduristas genannten Künstler*innen des elektronischen Tanzmusik-Genres Kuduro (dt. »harter Hintern«) zirkulieren auf blau-weißen Minibus-Taxis durch die Mega-City am Atlantik. Um Menschen zum Urnengang zu animieren, lächeln die Popstars von Postern, die mit dem Logo und den Farben der MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola, dt. »Volksbewegung zur Befreiung Angolas«) markiert sind. Alle gehen davon aus, dass die MPLA die Wahlen gewinnen wird und dass Präsident José Eduardo »Zédu« dos Santos – an der Macht seit 1979 – wieder Präsident werden wird. Trotzdem läuft die Wahlkampagne, denn die MPLA hält ein Theater der Demokratie aufrecht und agiert dafür so, als ob sie Menschen für sich gewinnen will.*

Gemeinsam mit dem erfahrenen Pressfotografen Paulino »Cinquenta« Damião besuche ich am frühen Abend das MPLA-subventionierte Popmusik-Festival Show dos Multidões (»Show der Massen«) im Cidadela-Stadion von Luanda. Eine Bühne mit Sound- und Licht-Technik ist auf dem überdachten Spielfeld aufgebaut. Als Dekoration hängen lediglich ein ca. 15 Meter hohes Porträt des Präsidenten und eine ebenso große Karte von Angola von den Rängen.

Auf der Bühne singen und tanzen Popstars aus Angola und anderen afrikanischen Ländern bereits seit mehreren Stunden, als Kuduro-Star Puto Lilas (»Lila Junge«) mit seinen Tänzern auftritt. Puto Lilas präsentiert sich mit angeknüpften Dreadlocks in den Nationalfarben Schwarz, Rot und Gold (gleichzeitig die Farben der MPLA) und einem schwarzen Herrenanzug, der mit Bändern in den gleichen Farben dekoriert ist. Am Mikrofon ruft er »Piko, Piko! Schau, Piko!« und Tänzer Piko wird im Rollstuhl

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– bis auf Windeln nackt – auf die Bühne gerollt. Geschoben wird er von einem blondierten Tänzer im hellblauen Skianzug, der die Augen rollt, sein Gesicht verzerrt und mit hohem Muskeltonus vornübergebeugt laufend mit den Gliedmaßen zuckt. Auf der hinteren Bühne klatschen weitere Personen einen ca. 140 bpm schnellen Beat. Puto Lilas skandiert etwas, was ich als »Schau Piko, tanz den alten Mann« verstehe, und Piko reagiert, indem er aus seinem Rollstuhl klettert. Er bläht seinen Bauch über die Windel und stakst mit steifem Körper und mühsamen Schritten über die Bühne. Puto Lilas intoniert: »Schau, das Baby tanzt! Schau, das Baby tanzt!« Piko bleibt stehen, wendet sich dem Publikum zu, schiebt eine Hand von oben in seine Windel und krault sich mit verträumtem Gesichtsausdruck im Schritt. Das Publikum jubelt. Piko fällt rückwärts auf die Bühnenplanken und krampft auf dem durchgedrückten Rücken liegend Hände und Arme in der Luft im gleichen Rhythmus, in dem Putos Lilas ohne Pause seine Anrufung fortsetzt. Dann spricht Puto Lilas eine Schlussformel, die ich in etwa als »Jetzt ganz ruhig« verstehe, und Piko stellt sich mit gesenktem Kopf an den Bühnenrand. Jetzt animiert Puto Lilas einen weiteren Tänzer, indem er »Schau Zédu, mach den Zédu!« intoniert (d.h. »Tanz den Präsidenten!«). Der Tänzer ahmt daraufhin den gravitätischen Gang des Präsidenten nach, während er dem Publikum zuwinkt. Auf die Anrufung »Manganza, Manganza!«[1] *hin geht der Tänzer über die Bühne, indem er seine angewinkelten Beine ausladend aus den Hüftgelenken rotiert. Dieses Bild lässt mich an die vielen im Bürgerkrieg von Landminen versehrten Menschen in Angola denken (Alisch/Siegert 2013).*

Nach 1,5 Minuten Animation und Tanz ohne Musik fordert Puto Lilas nun »Mach laut, DJ« und harte Kuduro-Beats dröhnen durchs Stadion. Als ob die Musik der Situation zusätzliche Energie zuführt, passieren jetzt viele Dinge auf einmal: Der Tänzer im blauen Skianzug krabbelt über den Bühnenboden, wendet sich mit Locking-artigen Bewegungen dem Publikum zu und vollführt einen Rückwärtssalto, bevor er zuckend ein Bühnengerüst hinauf- und hinunterklettert und anschließend auf einer Lautsprecherbox Kontorsionen vollführt. Gleichzeitig wirft sich Piko mit Rückwärtssalto ins Publikum, wo Pogo-artiger Tanz und Schlägerei nicht voneinander zu unterscheiden sind. Jemand zieht Piko zurück auf die Bühne. Sieben Tänzer schließen mit einer Linedance-artigen Gruppenchoreografie an, die Puto Lilas bei der Darbietung seines Hits »Mana Tocobina« (Puto Lilas 2011) begleitet. Nach 20 Sekunden sychronisiertem Tanz geht es weiter mit parallelen Solo-Performances. Piko stolziert, seinen

1 In Interviews bestätigten mir Kuduristas, dass der *toque* »Manganza« die Bewegungsmuster einer Person mit Gehbehinderung tanzt.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rollstuhl über dem Kopf haltend, umher, während ein anderer Tänzer sich in 10 Meter Höhe auf schwankenden Lichtgestängen bewegt …

Diese Vignette verdeutlicht die komplexe Verstrickung körperlich-tänzerischer Praktiken des Kuduro mit den sozialen und politischen Dimensionen Angolas. Einerseits lenkt diese Beschreibung das Augenmerk auf zentrale Elemente von Kuduro-Tanz wie z.B. ausformulierte Performance-Personas, wiederholte kurze Tanzbewegungen (*toques*), virtuose Solo-Tanz-Passagen (*individual*) sowie kompakte Gruppenchoreografien (*esquema*). Sie verdeutlicht auch, wie hier Praktiken zwischen Tänzer*innen, *animador* am Mikrofon und Publikum geteilt und gemeinsam hervorgebracht werden (Alisch 2019a). Andererseits wird durch Sponsoring, Dekoration und Referenzen auf verbaler, tänzerischer und Kostüm-Ebene die Nähe der Kuduristas zu den politischen Machtnetzwerken Angolas sichtbar. In diesem kurzen Performance-Segment produzieren Kuduristas und Publikum zudem gemeinsam *carga*. *Carga* bedeutet auf Portugiesisch »Ladung«, im elektrischen oder transporttechnischen Sinne, aber auch »schwere Aufgabe«. Im Kuduro steht *carga* für spannungsgeladene Performance in puncto Beats und verbalem Ausdruck, in Tanz, Körpersprache und Styling (Alisch 2017).

Kuduro als Tanz-Musik-Komplex ist *battle culture*: laut, sexy, bunt, mal grotesk, mal aggressiv. Kuduristas betonen, dass sie immer darauf abzielen, Euphorie und maximale Publikumsreaktion zu erzeugen. Obwohl sie sich konventionell widerspenstig und prahlerisch geben, pflegen Kuduristas schon seit den Anfängen des Genres in den 1990er Jahren enge Beziehungen zur Regierungspartei MPLA. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund Kudurotanz mit seinen Performance-Strategien und Widersprüchlichkeiten wissenschaftlich erforschen? Wie verstehen und sprachlich repräsentieren? Um diesen Fragen nachzugehen, stelle ich in diesem Beitrag die Methode des interaktiven Videointerviews vor, die ich entwickelt habe, um tanzend mit Kuduristas Wissen und Bewegung zu teilen. Zunächst bedarf es aber einiger Vorüberlegungen.

Urbaner angolanischer Tanz und Kuduro

Bisher ist die Forschung zu urbanem angolanischem Tanz überschaubar. Ein Fokus liegt auf neo-traditionellen Bühnentanz (Nguizani 2003) und zeitgenössischen Tanz (Jorge 2003; Marques 1999). Kubik (1991) rekonstruiert die

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geschichte des angolanischen Paartanzes Semba. DIAMANG (1958), Carvalho (1989), Jacques dos Santos (2012) und Moorman (2008) erwähnen populäre Tänze in Angola am Rande. Tanz- und Medienforscherin Alexandra Harlig (2015) beschreibt und kontextualisiert Kudurotanzbewegungen auf ihrem Blog auf der Basis von YouTube-Videos, ohne vor Ort teilzunehmen.

In der angolanischen Bevölkerung herrscht ein gespaltenes Verhältnis zu Kuduro. Einerseits ist Kuduro die am weitesten verbreitete Musik- und Tanzkultur des Landes. Geflügelte Worte wie »Keine Party ohne Kuduro« oder »Kuduro ist Leben« begegneten mir immer wieder in Gesprächen. Um diese Breitenwirkung wussten auch die Führungschargen der MPLA unter Dos Santos, wenn sie Kuduristas zu *maratona* (»Marathon«) genannten tagelangen Bierfesten, zur Frontunterhaltung im Bürgerkrieg oder zur Rahmung von Präsidentenreden buchten (Moorman 2014). Die einzige Tageszeitung schrieb entsprechend affirmativ über Kuduro. Andererseits porträtiert das angolanische Feuilleton der privaten Wochenzeitungen Kuduro in einem paternalistischen Ton. Die Namen von Kuduristas werden hier häufig verwechselt oder falsch geschrieben. Begriffe wie Lied, Komposition oder Schöpfer erscheinen in Anführungszeichen, wodurch der Wert von Kuduro in Frage gestellt wird (Jamba 2013). Kuduro wird als »Wegwerfmusik« bezeichnet (Brandão 2013: 39; Manuel 2010: 34). Für Kajim Ban-Gala treibt Kuduro die Entfremdung der angolanischen Jugend von afrikanischen Traditionen voran und – anstatt das fragile Bildungssystem Angolas zu hinterfragen – kommt er zu dem Schluss, dass Kuduro zur »Verblödung des Landes« führt (Ban-Gala 2012: 31). Diese Täter-Opfer-Umkehr verdeutlicht die unter der angolanischen und diasporischen Kulturelite verbreitete blasierte Haltung gegenüber Kuduro. Wenige Gegenstimmen kommen z.B. von Jó Kindanje (2011) oder Agnela Barros (2011). Die Kulturpädagogin erklärt die Diskriminierung von Kuduro in Angola mit einer »eurozentrischen Überempfindlichkeit, die wieder Raum in Angola bekommen hat« (Barros 2011: 7). Agnela Barros eröffnet eine Lesart von Kuduro als Emanzipation von ererbten kolonialen Standards und somit die Möglichkeit, eine »versteinerte und geheiligte Idee« einer »als überlegen angesehenen Kultur« abzulegen (2011: 7). Meistens verharren die Einschätzungen in der Presse jedoch in klassistischen und moralisierenden Anschuldigungen und verpassen so die Möglichkeit, sich ernsthaft mit den klanglichen und körperlich-performativen Praktiken des Kuduro zu befassen. So wird nicht artikuliert, dass Kuduro-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tänzer*innen ihre eigene Terminologie und Konzepte entwickelt haben wie *Toque, Esquema, Individual*.

Diese voreingenommenen und ungenauen Repräsentationen werfen Fragen auf. Einerseits nach dem Status populärer Tanzkulturen und der Methodik, in der sie erforscht werden können. Andererseits gilt es dabei auch meine eigene Positionierung zu befragen. Wie kann ich als weiße, blonde, weibliche, ostdeutsche Musikwissenschaftlerin und DJ, die seit über 30 Jahren auf Amateurlevel verschiedene populäre Tänze ausübt, an einer adäquaten Repräsentation von Kuduro arbeiten? In Alisch (2017: 28-30, 2021 und 2021a) reflektiere ich, wie gefährliche Afrika-Stereotype in der Forschung reproduziert werden können und wie meine eigene Biografie die Ko-Produktion von Forschungsergebnissen mit Kuduristas prägte. In der wissenschaftlichen Landschaft an der Schnittstelle zwischen Musikethnologie und Popular Music Studies angesiedelt, forsche ich geleitet vom Verständnis, dass Körperbewegung integraler Teil populärer Musik ist (Danielsen 2010: 12). In meiner musikwissenschaftlichen Ausbildung spielte Körperbewegung jedoch kaum eine Rolle. Im Zuge der Forschung entwickelte ich Beziehungen zu marginalisierten jungen Menschen, zu Regierungskritiker*innen, zu Mitgliedern der Kulturelite und der Präsidentenfamilie. So war ich in die lokalen Gegebenheiten Angolas verstrickt und ringe in diesem Text gleichzeitig im Kontext des deutschsprachigen akademischen Feldes um eine adäquate sprachliche Repräsentation von Kuduro-Tanz. Almeida argumentiert, dass solche Positionen »des doppelten Bewusstseins« einen erkenntnistheoretischen Vorteil darstellen, da sie »Standpunkte von den Rändern und aus dem Mainstream« kombinieren (Almeida 2015: 90).

Die hier vorgeschlagenen Systematisierungen basieren auf dichter Teilnahme (Spittler 2001) während meiner Forschungsreisen nach Luanda, Lissabon, Maputo, Johannesburg, Paris und Amsterdam (2011-2013). Diese Methode beinhaltet, dass die forschende Person eine bestimmte Praxis mit anderen ausübt, sich der damit einhergehenden leiblichen Erfahrung aussetzt und dadurch die Sinne schult. In diesem Sinne teilte ich Kuduro-Praxis in Luanda sowohl durch narrative Interviews als auch aktiv partizipierend an Tanztrainings, als Kamerafrau bei Auftritten, als DJ sowie als Ko-Organisatorin der 1. Kuduro International Conference 2012 gemeinsam mit Agnela Barros und Jó Kindanje. Auf dieser Basis entwickelte ich Fragen und führte praxisbezogene Gespräche mit Forschungsteilnehmer*innen. Weil die Forschungsgespräche praxissituiert sind, können die Beteiligten impli-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zites Wissen (*tacit knowing*) eher mobilisieren als in rein verbalen Interviews. Teilen ist grundlegend für die Praxis von Kuduro und somit für seine Erforschung. Im folgenden Absatz stelle ich die aus der Forschung hervorgegangene Methode des *Interaktiven Tanzinterviews* vor.

Das Interaktive Tanzinterview[2]

Seit 2009 hat Kuduro seine eigene TV-Sendung. In einer wöchentlichen Folge von *Sempre a Subir* (»Immer auf dem Weg nach oben«) demonstriert transgender Kudurista Titica der Moderatorin Carina Gonçalves, wie man bestimmte *toques* tanzt und erläutert, wer den jeweiligen Tanzschritt entwickelt hat (TPA 2 2010). Später beobachtete ich, dass junge Menschen in Luandas Alltagsleben sich ebenfalls auf diese Weise gegenseitig *toques* beibringen.[3]

Ähnliche Interaktionen ergaben sich auch während meines ersten Interviews mit Kuduro-Tänzer*innen (DJ Man Killa 2011). Und so habe ich weitere Interviews mit Tänzer*innen ebenfalls in diese Richtung gestaltet und diese Methode *Interaktives Tanzinterview* genannt. Dazu montiere ich eine kleine Kamera auf einem Stativ, alternativ hält eine dritte Person die Kamera. Mittels eines halb-strukturierten offenen Interviewformates erkundige ich mich zunächst danach, was die Personen innerhalb und außerhalb von Kuduro machen. Diese Frage stelle ich bewusst schlicht und ganz offen, damit Aktivitäten wie Schule, Studium, Elternschaft, andere Berufe als Tänzer*in sowie andere Aktivitäten zur Sprache kommen. Danach setzte ich einen Erzählstimulus (Küsters 2006: 55) mit der Frage danach, wie

2 Passagen dieses Abschnitts wurden in veränderter Form bereits veröffentlicht in Alisch (2021).

3 Kudurotänzer*innen in Luanda treffen sich regelmäßig zum Training. In vielen Vierteln, an Schulen, in der CELAMAR Galerie probten zur Zeit meiner Forschung Gruppen sogenannten traditionellen Tanz. Mit einer von ihnen, der Kussanguluka Companhia de Artes, durfte ich am Elinga-Teatro regelmäßig trainieren. Die von Ana Clara Guerra Marques geleitete Companhia de Dança Contemporânea führte selbst finanziert zeitgenössische Tanzstücke auf, die sie in der stillgelegten Musik- und Tanzhochschule probten. Um das Jahr 2000 unterrichteten erfahrene Kuduro-Tänzer*innen (z.B. Maquina do Inferno) der Gruppe Os Muchachos de Tony Amado im Santo-Antonio-Gebäude im Innenstadtviertel Bairro Operário Nachwuchstänzer*innen. Obwohl Tanz in Luanda auch formalisiert unterrichtet wird, existiert meines Wissens nach keine ausgearbeitete Pädagogik für Kuduro-Tanz. In Lissabon bieten einige Tanzschulen Kuduro-Tanz an, der allerdings nicht von angolanischen Spezialist*innen unterrichtet wird.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Einzelnen zu tanzen begonnen haben. Sobald sie eine Tanzbewegung ansprechen, bitte ich darum, dass sie mir diese demonstrieren. Dann richte ich mich neben der Tänzer*in aus, bringe meine Schultern auf eine Linie mit den ihrigen*seinigen und gehe in die für westafrikanischen Tanz typische *Collapse*-Position (Dauer 1983: 235): Knie leicht gebeugt, Beine schulterbreit geöffnet, Oberkörper leicht nach vorn geneigt. Mit erhöhter kinetischer Aufmerksamkeit machte ich mich bereit, mit meinem Körper die Bewegungen der Tänzer*innen aufzunehmen, so als würden wir gemeinsam trainieren. Der körperliche Wechsel von dem bei Interviews oft üblichen frontalen Gegenüber zum Schulterschluss verändert unsere Kommunikation von einer ausschließlich sprachlichen Unterhaltung zu einem erweiterten Modus, der auch kinetische Kommunikation beinhaltet. In diesem Moment, in dem wir uns gegenseitig als tanzende Menschen erkennen, fühlte es sich für mich körperlich so an, als ob etwas an der richtigen Stelle einrastet. So, als würden wir uns zuzwinkern und im Stillen übereinkommen, dass wir beim Tanzen sowohl körperlich als auch intellektuell arbeiten. Wir tanzen gemeinsam in die Kamera, manchmal auch etwas einander zugewandt. Ich mache die gezeigte Bewegung nach und entwickle weitere Fragen, die sich darauf beziehen. Auf diese Weise diskutieren wir, was die *toques* bedeuten können und woher sie kommen. Wir nehmen dabei nicht nur die sprachlichen und tänzerischen Ausführungen der Tänzer*innen auf Video auf, sondern auch meine Umsetzung der *toques* und weiterhin, auf welche Weise die Tänzer*innen meinen Tanz korrigieren.

Der Anthropologe Johannes Fabian argumentiert, dass ethnografische Kommunikation darauf basieren muss, Gleichzeitigkeit herzustellen (Fabian 2014: 30-31). Das gilt auch fürs Tanzen. Beim Entrainment durch gemeinsamen Tanz wird im strikten Sinne eine geteilte Gegenwart im Raum hergestellt. Geteilter Tanz rahmt nicht nur ein gemeinsam erlebtes Zeitfenster. Durch die koordinierten rhythmisierten Bewegungen synchronisieren sich Forscherin und Tänzer*in auf einer zeitlichen Mikroebene. Wir verrichten in dieser geteilten Zeit beide körperliche Arbeit.[4]

4 Ich verstehe den paradoxerweise niedrigen Status der Kuduro-Tänzer*innen vor dem Hintergrund der Geschichte Angolas, die von Sklaverei, Zwangsarbeit und fortbestehenden, wenn auch sich verschiebenden, Klassenhierarchien geprägt ist. Klasse spiegelt sich in der Arbeitsorganisation wider und wird durch sie perpetuiert – insbesondere in der Unterscheidung zwischen körperlicher Arbeit (wie z.B. Tanz) oder Schreibtischarbeit (wie z.B. akademische Forschung).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 1: Animador Puto Jiss stachelt Tänzer Fogo de Deus dazu an, einen Simate (»Bring Dich um«) genannten Rückwärtssalto zu vollführen, Luanda 2011 (Foto: Paulino »Cinquenta« Damião)

Abbildung 2: Tänzer Aurio Dance im interaktiven Tanzinterview mit der Autorin, Luanda 2012 (Foto: Paulino »Cinquenta« Damião)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kudurotänzer*innen arbeiten eng mit *animadores* und anderen Tänzer*innen zusammen und sind deswegen darauf spezialisiert, auf verbale, visuelle oder viszerale Signale zu reagieren. So perfektionieren sie ihre nonverbale Kommunikation in der Interaktion mit ihren Ko-Performer*innen. Das interaktive Tanzinterview würdigt diese Expertise. Es bietet eine einfache, mobile und flexible Methode, welche Tänzer*innen sowohl auf verbaler als auch auf nonverbaler Ebene anspricht.

Kudurotänzer*innen haben ein spezifisches verbales Vokabular entwickelt, mit dem sie ihre Tanzpraxis untereinander sprachlich vermitteln und reflektieren. Das interaktive Tanzinterview kombiniert Praxis und Reflexion und versetzt Tänzer*innen im Sinne von Spittlers dichter Teilnahme in die Lage, verkörpertes Wissen durch Bewegung aufzurufen und gleichzeitig im Gespräch mit der Forscher*in zu mobilisieren. Das interaktive Tanzinterview bringt die Begriffe von Kuduro-Tanzbewegungen genauso zur Sprache wie Narrative, die um die *toques* herum gestrickt und gepflegt werden. So berichtete mir Tänzer Fogo de Deus im interaktiven Tanzinterview, dass der *toque Da Tuga* (»Aus Portugal«) entwickelt wurde, um die aus der portugiesischen Diaspora zum Jahreswechsel nach Angola zurückkehrenden Verwandten zu begrüßen (Fogo de Deus/Manda Chuva 2012).

Wenn ich die aus den interaktiven Interviews resultierenden Videos anschaue, drängt sich der Vergleich zwischen dem Tanz der Kuduristas und meinen eigenen weniger geschickten Bewegungen auf. Durch diese Gegenüberstellung springen mir Details in der Performance der Kuduro-Tänzer*innen ins Auge: Filigrane Fußarbeit, eine bestimmte Körperhaltung, rasche, impulsive oder komplexe Bewegungen. Ich kann in der Gegenüberstellung genauer ausmachen, an welchen Stellen die Kuduro-Tänzer*innen *carga* erzeugen und welche Strategien sie dazu einsetzen. Ich nehme auch an, dass aufgrund der pädagogischen Intentionalität – sie unterrichteten mich ja während der Interviews – Tänzer*innen ihre Bewegungen noch klarer artikulierten.

Zurück am heimischen Schreibtisch zeigt sich, wie wertvoll dieses Oszillieren zwischen Bewegung und Gespräch ist. Im Laufe des Schreibprozesses sichte ich das aufgenommene audiovisuelle Material, suche nach wiederkehrenden Ereignissen, beziehe das Tanzmaterial auf Interviews, Literatur, Feldnotizen, Performance-Videos und wage mich an Interpretationen. Während ich das Material durchdenke und meine Reflexionen verschriftliche,

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ergeben sich immer wieder neue Fragen, die ich mit den Tänzer*innen noch diskutieren möchte.

Im Kudurotanz wird immer wieder eine Bewegung auffällig, die ich »*Switching Over*« genannt habe (Alisch 2019). *Switching Over* markiert einen Moment, in dem Kuduristas während einer *individual*-Sequenz kurz wie eingefroren in einer Position verharren, in der sie die Arme anwinkeln, den Hintern herausstrecken und dabei clownesk in die Kamera starren oder das Publikum mit Blicken fixieren. Diesen Moment habe ich erst bei der Durchsicht der Videoaufnahmen als eine systematisch wiederkehrende Handlung identifiziert und wollte ihn nun mit Kuduro-Tänzer*innen diskutieren. Bis dato hatte ich den Facebook-Chat erfolgreich als Medium für Interviews eingesetzt, z.B. um historische Narrative zu dokumentieren oder Wortbedeutungen zu verifizieren. So entstand ein zirkulärer Prozess des Teilens, in dem Kuduristas und ich weiter Wissen koproduzierten. Nun wollte ich wissen, ob dieser Moment des *Switching Over* einen Namen hat, und wenn ja, welchen. Ferner wollte ich wissen, wo Tänzer*innen diesen Bewegungsablauf lernen, ob eine bestimmte Gruppe von Tänzer*innen das *Switching Over* praktiziert, ob dieser Moment besondere Bedeutung trägt, und wenn ja, welche, ob *Switching Over* vielleicht eine pragmatisch-anatomische Bewandtnis hat. Nichts davon konnte ich über Facebook-Chats in Erfahrung bringen, obwohl sich die Tänzer*innen offen und an Austausch interessiert zeigten. Es gestaltete sich äußerst schwierig, wenn nicht gar aussichtslos, den Austausch rein verbal und schriftlich per Online-Chat weiterzuführen. Aufgrund der Antworten wurde mir deutlich, dass ich nicht vermitteln konnte, welchen Bewegungsmoment ich meine und wünschte mir sehnlichst den direkten kinetisch-verbalen Austausch im interaktiven Tanzinterview zurück. Dieses kommunikative Scheitern zeigte auf, wie hilfreich das interaktive Tanzinterview für die Erforschung von Kuduro und von populärem Tanz im weiteren Sinne sein kann. In der Triangulierung mit anderen Daten konnten Kuduristas und ich mittel interaktivem Tanzinterview die nun folgende Systematisierung von Kuduro-Tanz ko-konstruieren.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grundbewegungen

Im frühen Kudurotanz dominierten u.a. *Locking*-artige Grundbewegungen. Seit etwa 2007 hat sich eine leichtfüßige Grundbewegung namens *conjugação de pernas* (»verbundene Bewegung der Beine«) etabliert. Hier neigen die Tänzer*innen ihren statischen Oberkörper leicht nach vorne, während sie zügige, filigrane Beinarbeit vollführen – oft auf Zehenspitzen – wobei die Hände leicht auf den Oberschenkel, den Fuß oder das Schienbein klatschen. Daneben tanzen insbesondere Frauen* oft eine wellenförmige Grundbewegung, inspiriert vom kongolesischen *ndombolo*-Tanz, die durch Hüft- und Rumpfdrehungen gekennzeichnet ist. Diese drei Grundbewegungen können die unten aufgeführten Elemente verbinden oder ihre Basis bilden.

1. Toque[5]

Ähnlich wie im jamaikanischen Dancehall lancieren Kuduristas in der Regel Songs zusammen mit einer gleichnamigen Tanzbewegung, dem *toque*, auf dem Popmusik-Markt. Erklärtes Ziel ist es, dass *toques* breitenwirksam getanzt werden, denn sie sind – neben Call and Response-Refrains – das wichtigste Marketinginstrument, um ein Massenpublikum für einen Kuduro-Song zu begeistern. Kuduristas gestalten ihre *toques* mit dem klaren Ziel, dass sie von vielen verschiedenen Menschen leicht kopiert werden können. Während der Refrain erklingt, führen Sänger*innen, Tänzer*innen und Publikum diese kurzen eintaktigen Bewegungssequenzen auf. Durch diese Möglichkeit zum genussvollen Partizipieren erlangt ein Kuduro-Song Popularität.

Kudurotänzer*innen übernehmen alltägliche Begebenheiten, Bilder und Bewegungen in ihre *toques*. In »Dança Engraxador« (»Schuhputzer-Tanz«) greift das Duo Os Namayer (2011) die typische reibende, kreisende Handbewegung von Schuhputzenden auf, die im staubigen Luanda zum Stadtbild gehören. Zum »Tanz des Generators« gehört das Ziehen am Kabel eines

5 Das portugiesische Substantiv *toque* hat eine Reihe von Bedeutungen wie »Akt oder Wirkung der Berührung«, »Kontakt«, »Schlag«, »Trommelschlag«, »(Horn-)Signal«, »Handschlag«, »Pinselstrich«, »Klingeln«, »Flair«, »Berührung«, »Spur« oder »Griff« (Teixeira, 2004: 1508). Im Zusammenhang mit Musik und Tanz wird *toque* im lusophonen Black Atlantic häufig zur Beschreibung rhythmischer Muster verwendet.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Generators – eine Bewegung, die angesichts der häufigen Stromausfälle im kollektiven kinetischen Repertoire der Menschen in Luanda fest verankert ist. Der *toque* ihres Liedes »Helicóptero« (»Helikopter«) ist eine Nachahmung der Rotorblätter. Puto Lilas' *toque* »Enchimento« (»Die Füllung«) zelebriert die üppigen Rundungen einer imaginären Gesprächspartnerin. Hier werden schalenförmig gehaltene Hände vor der Brust kreisförmig bewegt und von der Textzeile »All das gehört dir ?!?« begleitet. Das durch die Verbindung von Text und *toque* vermittelte zweideutige Kompliment spielt auf die Tatsache an, dass viele Frauen in Luanda ihre Kurven gern in Szene stellen, Körperteile durch Kleidung akzentuieren, und manchmal auch durch plastische Chirurgie. Im Jahr 2013 erschien Puto Lilas' »Está Xuxuado: Com V da vingança« (»Es ist *xuxuado*: Mit V für Vergeltung«). Song und *toque* verweisen auf den Modetrend *xuxuado*, also enge Leggings so zu tragen, dass der Schritt betont wird. Der *xuxuado* war 2013 so beliebt, dass unter diesem Motto Partynächte stattfanden. 2014 brachte Mauro Alemão (2014) den Song-*toque* »Catolotolo« heraus. Mit seinen spastischen Bewegungen aus verkrampften Gelenken an den Schultern, Handgelenken und Knöcheln verweist es auf einen Ausbruch des Catolotolo-Fiebers (verursacht durch das Chikungunya-Virus) in Angola im Jahr 2014. Der *toque* »Bela« (»Schöne Frau«) wurde von einem Streit eines betrunkenen Paares inspiriert. Dabei verweist die Tanzbewegung auf das Rückwärtstaumeln des Partners von Bela, der versucht, ihren Schlägen auszuweichen (Platina Line 2014). Das nervöse zombie-artige Staksen und Kopfschütteln von »Tá maluca« (»Sie ist verrückt«) (Noite Dia/DJ Killamu 2009) geht einher mit einem paranoid treibenden Instrumentaltrack und dem Text »Bist Du verrückt? Sie ist verrückt, sie ist verrückt, sie ist verrückt, sie ist verrückt« – alles mit einem Augenzwinkern vorgetragen.

Ein *toque* vereindeutigt oft mehrdeutige Liedtexte, z.B. durch eine typische Bewegung oder indem er energetische Zustände in Bewegung manifestiert. Wenn sich ein *toque* durchsetzt, tanzen ihn Menschen auf formellen und informellen Tanzflächen (sei es in der Disco, auf dem Schulhof, auf dem Hinterhof, dem Kindergeburtstag, auf der Bühne, am Taxistand), wenn das entsprechende Kudurostück erklingt. Aber sie begleiten auch andere Lieder damit. So zirkulieren populäre *toques* durch Auftritte und Videos verschiedener Künstler*innen. *Toques* evozieren auf verkörperte und sichtbare Weise, was nicht verbal ausgedrückt werden kann oder darf. Sie spiegeln, konterkarieren, verstärken oder destabilisieren durch Körperbewegung, was der Liedtext mit Worten sagt. Obwohl *toques* auch allein getanzt werden, ermög-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichen sie in erster Hinsicht einfach und genussvoll das Teilen von Gemeinschaft durch Tanz.

2. Esquema

Ein *esquema* dagegen tanzen vornehmlich Profi-Tänzer*innen auf Bühnen oder in Videoclips. Kuduristas bezeichnen mit *esquema* (»Schema«) eine kurze dynamische Tanzroutine, die Tanzgruppen im Verlaufe von Bühnenshows und Videoclips präsentieren.[6] Tänzer*innen fügen ein *equema* gern in eine Abfolge von Solopassagen mit theatralischem, improvisiertem oder akrobatischem Tanz ein, zwischen *toques* oder auch *dance battles*. Tänzer*innen wiederholen ein *esquema* in der Regel mehrere Male hintereinander. Weiterhin habe ich öfter beobachtet, dass *esquemas* eingesetzt werden, um die Bühnenpräsentation eines Kuduro-Songs zu eröffnen oder zu beenden.

Nach meinem Verständnis unterscheidet sich ein *esquema* dadurch von einem *toque*, dass es keinen eigenen Namen trägt und nicht an einen spezifischen Kuduro-Song gebunden ist. Ein *esquema* ist weniger erzählerisch oder denotativ als ein *toque*. Es ähnelt eher einer Aerobic- oder Zumba-Routine. Wenn Tänzer*innen sich im *esquema* synchronisieren, schaffen sie Einheit und Kohärenz nach abwechslungsreichen Passagen. In diesem Sinne stellen sie *carga* her im Sinne von »Synchronismus der Gruppe«, den Tony Amado beschreibt (Alisch 2017: 50).

3. Individual

Individual (»Individual«) ist eine Solopassage im Kuduro-Tanz, in der erfahrene Tänzer*innen ihre Virtuosität demonstrieren. Der Solo-Aspekt unterscheidet den *individual* von den kollektiven Tanzformen *toque* und *esquema*. Im *individual* führen die Tänzer*innen theatralische Bewegungen und Gesten aus, wie z.B. Hinken, als ob ein Bein fehlen würde. Sie vollführen *cara feia* (»hässliches Gesicht«) genannte Gesichtsverrenkungen oder stürzen sich zu Boden, als ob sie erschossen worden wären. Kuduro-Tänzer*innen führen im *individual* ihr eigenes Repertoire auf, tanzen hier aber auch *toques* auf höchs-

6 *Esquema* wird auch regelmäßig im Sinne von »korruptes Geschäft« in Luanda verwendet (Schubert 2017: 4). Allerdings habe ich nie gehört, dass Menschen in Angola aktiv eine Verbindung zwischen diesem *esquema* und jenem *esquema* im Tanz herstellen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tem Niveau. Während Frauen* in erster Linie durch sexy Bewegungen ihren *individual* transgressiv gestalten (Alisch 2017: 168), ist es meiner Beobachtung nach Männern vorbehalten, durch gewalttätige Bewegung Aufmerksamkeit zu erzeugen. Dies tun sie z.B. indem sie auf der Bühne stehende Plastikstühle durch Sprünge zerstören oder *simate* (»bring Dich um«) (vgl. Abb. 1) genannte Rückwärtssalti mit harter Landung auf dem Rücken auszuführen.

Vor allem in der *Underground* genannten Spielart des Kuduro sind im *individual* transgressive Performances üblich, die komisch, absurd, akrobatisch oder gewalttätig sein können. So sehr sie Zuschauer*innen auch als pures Chaos erscheinen mögen und so sehr die Tänzer beteuern, in einem Trancezustand zu agieren (Maninho da Vassoura 2013) – diese Showstopper sind durchaus auch geplant und reglementiert. Der Tänzer Come Deixa brilliert häufig bei TV-Auftritten oder bei einer »Underground My Music« (UMM) genannten Versammlung älterer Underground-Tänzer*innen durch spektakuläre *individual*-Auftritte. Bei einem Live-Auftritt filmte ich Come Deixa (Alisch 2011) als er die Kuduristas Agressivo do Cazenga im Cidadela-Stadion begleitete. Während die Sänger das Publikum animieren, entzieht sich Come Deixa dem Rampenlicht. Er schreitet am Rande des Spielfeldes, das als Bühne dient, auf und ab. Er rüttelt an beweglichen Fußballtoren, prüft die Stabilität der Lautsprecher und begutachtet eine Hebebühne vom anderen Ende des Spielfelds aus. Als sich die Sänger*innen wieder auf ihn konzentrieren, läuft Come Deixa zur Hebebühne hinüber und überquert sie joggend, um auf ein Fußballtor zu steigen. Er erklimmt das Tor und beginnt zu tanzen, doch ein Wachmann ordert ihn schnell wieder herunter. Der Tänzer gehorcht unverzüglich und setzt seinen *individual* einfach auf dem Boden fort. Im Interview mit Profitänzer Maninho da Vassoura spreche ich an, wie umsichtig Come Deixa zu agieren scheint. Maninho da Vassoura bestätigt mir, dass auch er die Besonderheiten seiner Tanzumgebung abscannt. Alle guten Kuduro-Tänzer*innen sollten »den Raum lesen«, um sich auf ihre Nummern vorzubereiten (Maninho da Vassoura 2013).

Fazit

Tänzer Piko in Windel und Rollstuhl wirkt auf mich, als würde er lebensweltlich disparate Zustände auf der Bühne ineinanderschieben. Infantilität und Altersschwäche, Körperkontrolle und Kontrollverlust, Brutalität und

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hilflosigkeit, Unterwürfigkeit und Begehren, Kampf und Gemeinschaft kombiniert er auf unglaubliche Weise.

Der Kulturwissenschaftler Tejumola Olaniyan entwickelte in Bezug auf den nigerianischen Afrobeat-Weltstar Fela Kuti im Speziellen und auf performative Künste in afrikanischen Staaten im Allgemeinen das Konzept des »postcolonial incredible« (Olaniyan 2004: 2). Er führt dazu aus:

> The ›incredible‹ inscribes that which cannot be believed; that which is too improbable, astonishing, and extraordinary to be believed. The incredible is not simply a breach but an outlandish infraction of ›normality‹ and its limits. If ›belief‹, as faith, confidence, trust, conviction, underwrites the certainty and tangibility of institutions and practices of social exchange, the incredible dissolves all such props of stability, normality, intelligibility (and therefore authority) and engenders social and symbolic crisis. (Olaniyan 2004: 2)

Selbst voller Widersprüche, mahnte Fela Kuti in seinen Liedtexten und öffentlichen Äußerungen stets, dass das Unglaubliche der postkolonialen Lebenswelt Nigerias nicht normalisiert werden dürfe. Ähnlich wie in Nigeria hat in Angola das Ölgeld wenigen unvorstellbaren Wohlstand gebracht, intensiviert aber auch Kriegshandlungen, Gewalt, Armut oder die Wirkung von Tanz und Musik.

Kudurotanz – wie auch viele andere performative Praktiken im globalen Süden – stellt das *postcolonial incredible* aus und fordert so von uns Forschenden ein Nachjustieren unserer eigenen ethischen Positionen (Alisch 2021) und die Beschäftigung mit spezifischen lokalen Gegebenheiten. Ich komme zurück auf die eingangs reflektierte Positionierung und verbinde sie mit Fragen der Repräsentation im wissenschaftlichen Kontext des globalen Nordens. Angesichts des *postcolonial incredible* in Performance und Lebenswirklichkeit greift auch beim Teilen von schriftlichen Forschungsergebnissen unsere Verantwortung als Forscher*innen, Widersprüche zu benennen und auszuhalten – ganz so wie es Kuduristas tanzend tun. Die schwarzen feministischen Theoretikerinnen, die sich Pleasure Ninjas nennen, fordern, »wir müssen die Spannungen aufrechterhalten«, die postkoloniale Denker wie Stuart Hall oder Paul Gilroy eingeführt haben (Morgan 2015: 42).

In ihren *individual*-Performances verwandeln Kuduristas die Gewalt, die die angolanische Gesellschaft als Konsequenz von Kolonialgeschichte, Sklaverei und Bürgerkrieg durchdringt, in Bewegung und Unterhaltung.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Tanz veräußerlichen Kuduristas das *postcolonial incredible* als Spektakel. Kuduristas bieten eine Draufsicht auf das *postcolonial incredible* an, die sowohl kollektive Euphorie als auch persönliche Distanzierung ermöglicht. Gleichzeitig erzeugt Kuduro im Modus der *toques* aber auch genussvolle Gemeinschaft im Tanz.

Literatur

Alisch, Stefanie (2011): *Video: Puto Agressivo and Come Deixa. At Kuduro Nao Para*, Luanda 21.08.2011.

Alisch, Stefanie (2012): *Video: Puto Lilas at Show dos Multidões. Cidadela*, Luanda 23.06.2012.

Alisch, Stefanie/Siegert, Nadine (2013): Grooving on broken. Dancing war trauma in Angolan Kuduro, in: Lizelle Bisschoff/Stefanie de van Peer (Eds.), *Art and Trauma in Africa. Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*, London: I.B. Tauris, S. 50-68.

Alisch, Stefanie (2017): *Angolan Kuduro. Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance*, PhD thesis, Bayreuth: Universität Bayreuth.

Alisch, Stefanie (2018): Ästhetisch übergriffig und politisch zahm? Kalkulierte Transgression und subtile Dimensionen des Politischen im angolanischen Kuduro, in: Stefanie Alisch/Susanne Binas-Preisendörfer/Werner Jauk (Hg.), *Darüber hinaus … Populäre Musik und Überschreitung(en)*, Proceedings 2. IASPM D-A-CH-Konferenz Graz 2016, Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, S. 27-39.

Alisch, Stefanie (2019): Switching Over. Reflections on the intersection of dance and visual media in Angolan kuduro, in: Ute Fendler/Katharina Fink/Nadine Siegert/Ulf Vierke (Eds.), *Revolution 3.0. Iconographies of Radical Change*, München: Akademische Verlagsgemeinschaft, S. 329-360.

Alisch, Stefanie (2019a): *Towards an Epistemology of Sound Systems. A comparative perspective, 6th Global Reggae Conference – Reggae Innovation and Sound System Culture II*, Reggae Studies Unit, Institute of Caribbean Studies, Kingston, 14.02.2019, [online] https://www.youtube.com/watch?v=3jf_UuC1u24 [15.01.2022]

Alisch, Stefanie (2021): Angolanischer Kuduro auf Hinterhof und Facebook. Tanzethnographie unter diffusen Bedingungen zwischen körperlicher

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Interaktion und on-line Teilnahme, in: Barbara Alge (Hg.): *Musikethnographien im 21. Jahrhundert*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, S. 149-178.

Alisch, Stefanie (2021a): ›I opened the door to develop kuduro at JUPSON‹. Music Studios as Spaces of Collective Creativity in the Context of Electronic Dance Music in Angola, in: *Contemporary Music Review*, Vol. 39 No. 6, S. 663-683, [online] https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1863004

Almeida, Shana (2015): Race-Based Epistemologies: The Role of Race and Dominance in Knowledge Production, in: *Wagadu, A Journal of Transnational Women's and Gender Studies*, No. 13, S. 79-105.

Ban-Gala, Kajim (2012): *A imbecilização do país pelo Kuduro*, Semanário Angolense, 18.01.2012.

Barros Wilper, Agnela (2011): *Kuduro de Angola. A exclusão de uma nova linguagem*, Salvador da Bahia, 23.08.2011.

Brandão, Romão (2013): ›*Criadores‹ optam pelo semba. Kuduristas em queda livre?*, Semanário Angolense 29.06.2013.

Carvalho, Ruy Duarte de (1989): *Ana a manda, os filhos da rede. Identidade colectiva, criatividade social e produção da diferença cultural: um caso muxiluanda*, Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Investigação Científica Tropical.

Danielsen, Anne (Ed.) (2010): *Musical rhythm in the age of digital reproduction*, Farnham: Ashgate.

Dauer, Alfons (1983): Stil und Technik im afrikanischen Tanz. Betrachtungen zu den Weltfestspielen afrikanischer Kunst in Dakar 1966, in: A. M. Dauer/Artur Simon (Hg.), *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*, Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, S. 217-233.

DIAMANG (Ed.) (1958): *Publicações Culturais N°. 37. Flagrantes da vida na Lunda*, Museu do Dundo, Lisboa.

DJ Man Killa (2011): *Interactive dance interview kuduro*, interviewed by Stefanie Alisch 31.08.2011.

Dos Santos, Jacques Arlindo (2012): *ABC do Bê Ó*, 2nd ed., Luanda: Chá de Caxinde.

Dos Santos, José Eduardo »Coréon Dú« Paulino (2010): *Festa de Quintal: Constructing Performance in the Home Theatre*, MA Thesis Dance Theatre: The Body in Performance, London: Laban Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fabian, Johannes (2014): *Time and the other. How anthropology makes its object*, New York: Columbia University Press.

Fogo de Deus/Manda Chuva (2012): *Interactive video interview kuduro*, interviewed by Stefanie Alisch 21.07.2012.

Harlig, Alexandra (2015): *Encyclopedia of Kuduro. Verbal descriptions of toques*, [online] https://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro/ [17.04.2015]

Jacobs, Sean (2015): *TIME Magazine and the »Africa is Rising« Meme*, [online] https://africasacountry.com/2012/11/time-magazine-and-the-africa-is-rising-meme [21.04.2022]

Jamba, Sousa (2013): *Entender o kuduro*, [online] http://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=14684:entender-o-kuduro-sousa-jamba&catid=17:opiniao&Itemid=124 [20.09.2013]

Jorge, António (2003): *Ana Clara Guerra Marques. Outras frases. A dança em Angola mudou*, António Jorge (Regie), DVD, Lisboa: Lx Filmes.

Kindanje, Jó (2011): *Kuduro, um reinado sem rei nem coroa. Verdades históricas sobre a origem de um produto cultural genuinamente angolano*, Luanda: Jornal de Negócios.

Kubik, Gerhard (1991): Muxima Ngola – Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert, in: Veit Erlmann (Hg.), *Populäre Musik in Afrika*, Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, S. 201-271.

Küsters, Ivonne (2006): *Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen*, Wiesbaden: Hagener Studientexte zur Soziologie.

Maninho da Vassoura (2013): *Interview kuduro*, interviewed by Stefanie Alisch 04.01.2013.

Manuel, Ilídio (2010): *Um género musical em franca ascensão. Kuduro, o novo »embaixador« da música angolana?* Semanário Angolense 31.07.2010.

Marques, Ana Clara Guerra (Ed.) (1999): *A Alquimia da Dança*, Luanda: Chá de Caxinde.

Mauro Alemão (2014): *Catolotolo*, DJ Padux (Regie), Luanda, [online] https://www.youtube.com/watch?v=72VxnAnwz-0 08.10.2018], Moorman, Marissa Jean (2008): *Intonations. A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, Athens (OH): Ohio University Press.

Moorman, Marissa Jean (2014): Anatomy of Kuduro: Articulating the Angolan Body Politic after the War, in: *African Studies Review*, Vol. 57 No. 3, S. 21-40, [online] https://doi.org/10.1017/asr.2014.90

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Morgan, Joan (2015): Why We Get Off: Moving Towards a Black Feminist Politics of Pleasure, in: *The Black Scholar,* Vol. 45 No. 4, S. 36-46, [online] https://doi.org/10.1080/00064246.2015.1080915

Nguizani, Domingos (2003): *Como dirigir um grupo e montar uma obra de dança,* Luanda: Editorial Nzila.

Noite Dia/DJ Killamu (2009): *Tá maluca. Hochi Fu,* Luanda, [online] https://youtu.be/bkf9IXwPMKI [05.01.2020]

Olaniyan, Tejumola (2004): *Arrest the music! Fela and his rebel art and politics,* Bloomington: Indiana University Press.

Os Namayer (2011): *Engraxador,* Luanda, [online] https://www.youtube.com/watch?v=280T0S3wjJ4 [08.10.2018]

Platina Line (2016): *Entrevista com Os Detroia »Os Criadores do Sucesso Bela«,* [online] https://www.youtube.com/watch?v=USJfxHUDdrM [07.06.2016]

Puto Lilas (2011): *Mana Tocobina,* [online] https://www.youtube.com/watch?v=YdtBbckEMrI [10.05.2022]

Schubert, Jon (2017): *Working the system. A political ethnography of the new Angola,* Ithaca: Cornell University Press.

Spittler, Gerd (2001): Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme, in: *Zeitschrift für Ethnologie,* Nr. 126, S. 1-25.

TPA 2 (2010): *Sempre a Subir: Aulas de Kuduro com a Titica,* TPA, 09.01.2010, [online] https://www.youtube.com/watch?v=qSo9hNn1XDk [02.04.2015]

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sharing the Material is Sharing the Knowledge
Tanzwissen teilen im Verbund

Anja K. Arend, Thomas Thorausch und Ricardo Viviani

Archive – insbesondere Archive der Tanzkunst – repräsentieren mit ihren Beständen immer nur einen Teil vom *Ganzen*. Archivische Überlieferung ist dabei abhängig von dem, was sich, in welcher Form auch immer, materialisiert hat. Sie ist aber auch abhängig von dem, was als erhaltenswert und archivwürdig erachtet wurde. Geprägt wird diese Überlieferung von Bestandsbildner*innen ebenso wie von Archivar*innen. Alle Archive sind somit Teilsammlungen, so auch die an *Euphorie und Aufbruch* – Ein Archivprojekt des Deutschen Tanzarchivs Köln, des Archivs der Pina Bausch Foundation und des Archivs des Instituts für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste[1] beteiligten, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, in dem auf drei Jahre angelegten Pilotprojekt neue Strategien des *Teilens* von Archivmaterialien zu erproben. Dafür wurden konventionelle archivische Arbeitsweisen verlassen, um Fragen danach aufzuwerfen, wie eine neue Art der Vermittlung von Archivmaterialien an eine interessierte (Fach-) Öffentlichkeit aussehen könnte. Im Verbund der drei Tanzarchive Nordrhein-Westfalens (Deutsches Tanzarchiv Köln, Archiv des Instituts für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste – Folkwang Tanzarchiv, Archiv der Pina Bausch Foundation) mit ihren jeweils spezifischen Sammlungen war es ein Ziel, digitale Medien nicht nur als Möglichkeit zur Sicherung und Sichtbarmachung von historischen Dokumenten zu nutzen,

1 *Euphorie und Aufbruch. Eine Geschichte des Tanzes 1959-1969*, ein Gemeinschaftsprojekt des Instituts für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste, des Deutschen Tanzarchivs Köln und der Pina Bausch Foundation. Das Projekt wurde gefördert durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen. Die Ergebnisse des Projekts werden auf der Webseite https://euphorie-und-aufbruch.de präsentiert.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern als Raum des Austausches zu begreifen und sowohl die Dokumente als auch deren Verbindungspotenziale digital zur Verfügung zu stellen. Dies war eine Herausforderung, denn obwohl die Archive geografisch nah beieinander liegen und einen Teil der Geschichte des Tanzes teilen, stellen sich die Bestände und ihre Genese in Köln, Essen und Wuppertal unterschiedlich dar: als Historisches Archiv der Tanzkunst, Hochschularchiv der Fachrichtung Tanz und Künstler*innenarchiv.

So divergent die drei Institutionen auch sind, verbinden sie mit ihren Beständen doch einzelne Personen, Institutionen, Tanzwerke und Ereignisse, etwa zu Kurt Jooss, Jean Cébron und Pina Bausch. Genau hier setzt das Projekt an. Pina Bauschs Studienzeit an der Folkwangschule, der Aufbau der Meisterklasse für Tanz und des Folkwangballets[2] durch Kurt Jooss und dessen Bedeutung für die Entwicklung einer neuen choreografischen Sprache, die sich in den 1970er Jahren ausprägen und zu einer die deutsche Tanzlandschaft prägenden werden sollte, sowie deren internationale Tourneen spiegeln sich in allen drei Archiven wider. Sie dokumentieren damit eine in der Tanzgeschichtsschreibung bislang noch häufig vernachlässigte Phase, die Jahre zwischen 1959 und 1969, konkret vom ersten Europäisch-Amerikanischen Sommerkurs an der Folkwangschule (1959) bis zur Verleihung des 1. Preises des Choreographischen Wettbewerbs Köln an Pina Bausch für *Im Wind der Zeit* (1969).

Doch wie können die künstlerischen Entwicklungen dieses Jahrzehnts sichtbar gemacht werden, um einerseits einen inhaltlich konsistenten Überblick zu geben und andererseits im Sinne eines Pilotprojekts ausreichend Spielraum für das Erproben neuer Arbeitsweisen zu lassen? Letztendlich wurden für das Pilotprojekt 99 Dokumente ausgewählt, je 33 pro Archiv, eine überschaubare und doch aussagekräftige Anzahl. Dieser repräsentative Querschnitt orientiert sich sowohl an gut überlieferten Ereignissen als auch an einer Materialvielfalt, die von allen drei Archiven fokussiert wurde. Die Anzahl von 99 Dokumenten stellt eine symbolische Größe dar, die bewusst

2 Diese Kompanie besteht noch heute, 60 Jahre später, unter dem Namen Folkwang Tanzstudio. Pina Bausch sammelte sorgfältig Programme und Kritiken über die Aufführungen, an denen sie teilnahm. Später ordnete sie diese Ausschnitte in Ordnern, die nach Jahren gegliedert waren. Jedem Abschnitt ist eine Liste der Aufführungsdaten und -orte vorangestellt. Diese sorgfältig zusammengestellten Listen sind eine nahezu vollständige Quelle für die Aufführungen und geben einen guten Überblick über die künstlerischen Erfahrungen und Entwicklungen jener Zeit.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit ihrer Begrenztheit umzugehen versucht. Zugleich soll mit ihr dem Verständnis als Pilotprojekt Rechnung getragen und deutlich werden, dass diese Quellenauswahl nicht in sich abgeschlossen sein kann, sondern kontinuierlich erweitert werden muss (99+n).[3]

Die Auswahlkriterien wurden dabei bewusst den jeweiligen Kurator*innen und verantwortlichen Archivar*innen des Projekts überlassen. Während sich das Pina Bausch Archiv an den von Bausch erstellten Listen zu den Aufführungen des Folkwang Tanzstudios orientierte und entsprechend dieser Aufführungen Materialien wie Programmhefte, Plakate, Fotografien etc. auswählte, stellte das Deutsche Tanzarchiv Köln konzeptionelle Überlegungen von Kurt Jooss und Kolleg*innen sowie die Rahmenbedingungen der Tanzentwicklungen des ausgewählten Jahrzehnts in den Mittelpunkt. Das Folkwang Tanzarchiv dagegen setzte einen Schwerpunkt bei den Europäisch-Amerikanischen Sommerkursen der Folkwangschule sowie bei der Arbeit von Jean Cébron und dem Studienalltag.

Zeitlinien und Zeitreisen. Künstlerische Entwicklungen und institutioneller Rahmen

Das Projekt *Euphorie und Aufbruch* konzentriert sich auf Momente des Übergangs: das Werden von Pina Bausch von der Studentin zur professionellen Tänzerin und Choreografin, die Entwicklung von Jean Cébron vom aktiven Tänzer und Choreografen zum Pädagogen, die künstlerische und pädagogische Reflexion von Kurt Jooss vom Neuanfang in Essen nach dem Zweiten Weltkrieg bis hin zur pädagogisch-strukturellen Weiterentwicklung der Folkwangschule. Die ausgewählten Materialien (u.a. Briefe, persönliche Notizen, Programme, Flugblätter, Fotografien, Partituren, Vortragsmanuskripte, Zeitungsausschnitte, Beleuchtungspläne) belegen nicht nur diese persönlichen Lebens- und Schaffenswege, sondern auch den historischen und institutionellen Kontext sowie die Organisationsstrukturen, in denen sich diese Künstler*innen bewegten. Es wäre durchaus möglich, anhand der ausgewählten Materialien individuelle Geschichten zu schrei-

3 Exemplarisch ergänzt wurde diese Auswahl durch ein Oral History Interview, das während des Projekts entstand und dessen Relevanz in der Auseinandersetzung mit den 99 Dokumenten deutlich wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ben, doch damit würde die Idee eines gemeinschaftlichen Blicks auf diese Dekade und ihre Dokumente fast ad absurdum geführt. Daher fokussierte sich das Projekt auf die Verbindungen zwischen den einzelnen Strängen, um Vernetzungen, Abhängigkeiten, Parallelitäten und Gegenentwicklungen aufzuzeigen. Was all diese Dokumente und den Blick auf sie miteinander verbindet, sind 1. der Zeitraum, 2. die geografischen Orte, 3. die beteiligten Personen und 4. die individuellen Aktivitäten bzw. Ereignisse. Spürt man diesen Verbindungen nach, entsteht ein Netz von Aktivitäten, das zahlreiche spezifische und generelle Fragen zur Entwicklung und vor allem den Entwicklungsbedingungen künstlerischer Innovationen aufwirft. Etwa: Welche Art von institutioneller Rahmung hat diese Entwicklungen ermöglicht? Welche Konzepte liegen diesen tanzkünstlerischen Entwicklungen zugrunde? Wer hat diese Konzepte formuliert? Wer waren die zentralen Akteur*innen dieser Entwicklungen? Welche Resonanz hatten bzw. haben diese Innovationen? Und in welchem Bezug steht dieses Erbe zum heutigen Tanz?

The Message in the Medium. Eine gemeinsame Sprache finden

Doch wie diese Netzwerke sichtbar machen, wenn herkömmliche Methoden der archivischen Arbeit, d.h. der direkte Dialog zwischen den Archivar*innen, verlassen werden soll? Die Idee des Projekts war es, digitale Formate zu nutzen, um einen Austausch zwischen Archiven über geografische und zeitliche Grenzen hinweg zu erproben, und gleichzeitig durch das Teilen der Materialien Verbindungen aufzeigen zu können. Die Herausforderung bestand darin, dass jedes Archiv einen anderen Ansatz für die Digitalisierung und Indexierung seiner Materialien hat. Wie lassen sich diese Informationen teilen, ohne dass ein gemeinsames Verzeichnungsprinzip notwendig ist? Wie kann jedes Archiv seine eigenen Arbeitsroutinen beibehalten und dennoch über Dokumente und Materialien in einen Austausch treten? Ein zentraler Anspruch des Projekts ist die Kartierung der Kategoriebildungen, die jedes einzelne Archiv verwendet, zu einem Modell, das einen Austausch ermöglicht. Modelle der Kategorisierung erweitern sich grundsätzlich bei der Bearbeitung und Auswertung von Archivbeständen, da immer wieder neue Themen, Verknüpfungen etc. auftauchen. Das führt dazu, dass es nicht

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das eine Modell geben kann, das auf alle Bestände in Bezug auf Kategorien wie Provenienz, Chronologie oder Personen angewendet werden kann. Damit die Archivalien miteinander in Dialog treten können, muss eine vereinheitlichende Methode angewandt werden. Hier entschieden sich die Projektverantwortlichen für ein Modell, das in der Anwendung im Umgang mit immateriellem Wissen bereits erprobt wurde und internationale Standards verwendet (CIDOC). Dieses System ist so angelegt, dass ein stückzentriertes Modell, das die Entstehung, Aufführung und Rezeption von Werken beschreibt, mit anderen Materialschichten wie etwa Programmheften, Fotografien, Notizen, Dokumenten und Briefwechseln in Dialog treten kann. Und diese Vernetzung sollte digital entwickelt und ausgeführt werden. Die drei Archive kooperierten für dieses Vorgehen mit Bernhard Thull vom Institut für Kommunikation & Medien (ikum) der Hochschule Darmstadt University of Applied Sciences. Thull und sein Team entwickelten für das Projekt eine experimentelle Software, die auf der Basis des CIDOC/CRM-Standards eine detaillierte und logisch konsistente Modellierung von Personen, Konzepten, Ereignissen, Orten und Objekten sowie ihrer Relationen untereinander erlaubt. Damit war es möglich, zeitliche, personelle und geografische Verbindungen in der modellierten historischen Entwicklung zu ermitteln und zugänglich zu machen.[4]

Datenmodelle

Um diese Verbindungen herstellen zu können, wurden Informationen in Form von *Ankern* extrahiert. Diese Anker sind: Zeit, Personen, Ereignisse, Werke und Orte.

4 An dem Projekt war unter der Leitung von Prof. Dr. Bernhard Thull auch Vera Khramova, zum Zeitpunkt des Projekts Masterstudentin am genannten Fachbereich Media, tätig.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

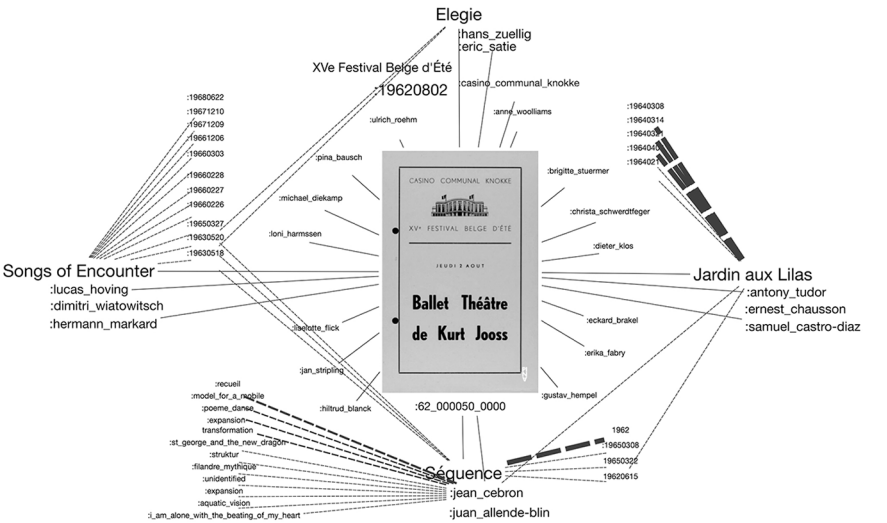


Abbildung 1: Netzwerk von Verbindungen aus den Daten des Programmhefts zur Vorstellung von Le Jardin aux Lilas, Elegie, Rencontres, Sequence *in Knokke am 2. August 1926 (Viviani 2020)*

Jeder daraus resultierende Datensatz ist nach internationalen Standards modelliert. Das Datenmodell basiert auf dem internationalen Standard CIDOC (Conceptual Reference Model) (Bekiari et al. 2021) verfeinert für die darstellenden Künste in FRBRoo (Functional Requirements for Bibliographic Records objektorientiert) (Bekiari et al. 2015). Diese Verwendung von Standards schafft eine Grundlage für interaktive Operationen zwischen Archiven.[5] Dabei besteht der innovative Ansatz von CIDOC darin, die materiellen Dinge rund um die Ereignisse und die immateriellen Aspekte wie etwa Konzepte und Performativität eines Tanzstücks in Raum und Zeit zu beschreiben.[6] Es handelt

5 Sowohl CIDOC als auch FRBRoo sind in den Information Sciences entwickelte Modelle und Methoden zum IT-basierten Wissensmanagement und Informationsdesign. Eine Kooperation mit Expert*innen aus den Information Sciences ist in diesem Zusammenhang für die Anwendung dieser technisch hochkomplexen Modelle essenziell. Für nähere Erläuterungen zu der verwendeten Software und den dazugehörigen Modellen siehe die einschlägige Fachliteratur aus der Informationstechnologie.

6 Während des Projekts zeigte sich, dass, obwohl CIDOC auch mit performativen Ereignissen arbeitet, eine Übertragung auf den Tanz nicht immer zufriedenstellend möglich

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich hier um einen Prozess der Schaffung eines Zugangs zu Dokumenten mit der Benennung von verwandten Ereignissen und anderen Entitäten. Dies bedeutet, dass diese Informationen maschinenlesbar extrahiert (Semantic Web) und in die experimentelle Plattform integriert werden. Die Verwendung dieser gemeinsamen auf CIDOC basierenden Ontologien (s. Abb. 1) eröffnet die Möglichkeit, dass die Daten der verschiedenen Archive miteinander in Dialog treten: sie ergänzen, erweitern, bestätigen oder fordern sich gegenseitig heraus. Die Herausnahme der deskriptiven Metadaten (Zeit, Personen, Ereignisse, Werke und Orte) einzelner Dokumente, ihre Überführung in einen Datensatz, in dem sie mit anderen Metadaten in Zusammenhang gebracht werden sowie eine auf dem gemeinsamen Projektziel basierende Verschlagwortung ermöglichen verschiedene Analyseansätze: Quantitative, wie etwa geografische Kartierung, die Verwendung von Begrifflichkeiten, Visualisierung einer Matrix von Ereignissen in einer Zeitleiste und damit die Visualisierung von Hotspots der tänzerisch-choreografischen Entwicklung, und qualitative, wie etwa die Auswertung von konzeptionellen Fragen, die sich in verschiedenen Dokumenten spiegeln oder das Verfolgen einer choreografischen Handschrift über den ausgewählten Zeitraum.

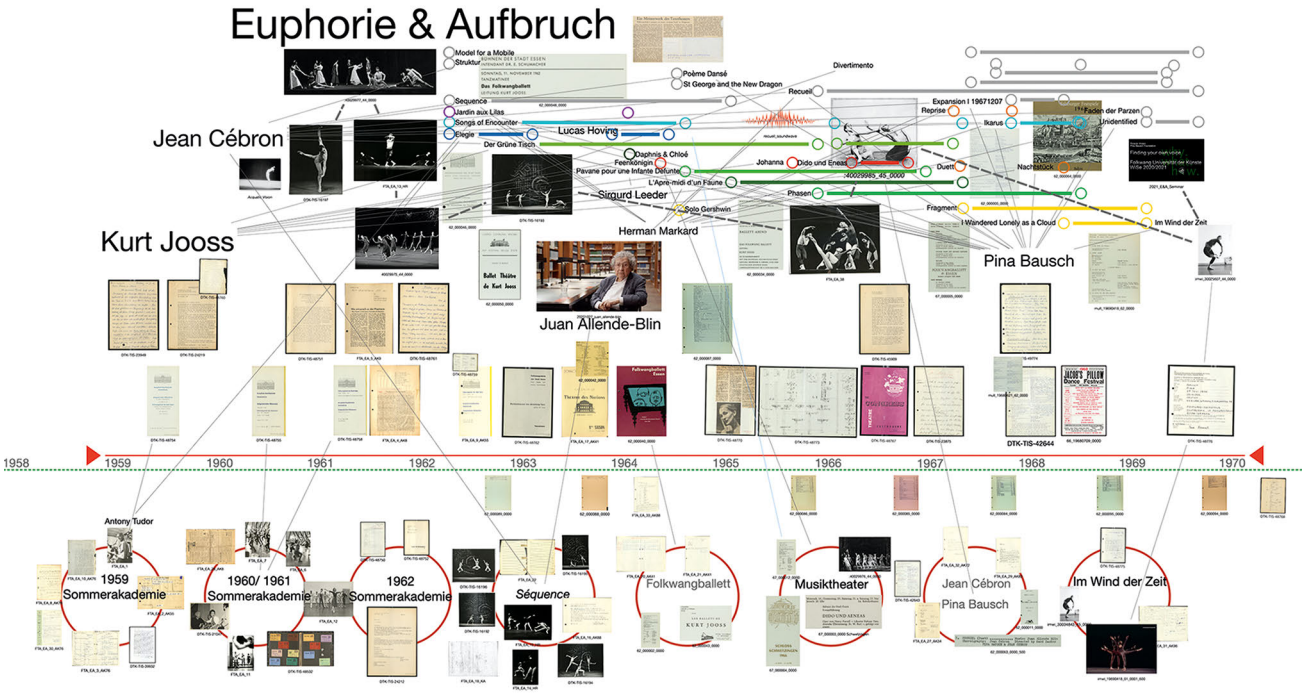
Zeitleisten. Spiel mit Zeitskalen

Diese ereigniszentrierten Ontologien eignen sich besonders für eine komplexe Darstellung im Sinne einer Matrix (s. Abb. 2). Eine solche Matrix auf Basis einer Chronologie kann Netzwerke auf verschiedenen Ebenen sichtbar machen. Sie ermöglicht die visuelle Erkundung von Verbindungen, Ähnlichkeiten und Unterschieden. Nicht nur Parallelitäten auch Verschiebungen, Kausalitäten, Korrelationen und Resonanzen werden so visuell nachvollziehbar. Dies führt zu einer offenen Geschichtsschreibung, die sich eher an Korrelationen als an Kausalitäten orientiert.

war. Einzelne Parameter schienen nicht spezifisch genug, um die inhaltlichen Bedarfe der drei Tanzarchive umzusetzen. Eine erneute Überprüfung und eine spezifische Ontologie sowie eigene Tagging Systeme als Erweiterungen zu CIDOC erscheinen sowohl für die Tanzforschung als auch für das digitale Wissensmanagement und Informationsdesign weiterführend.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildung 2: Euphorie und Aufbruch Timeline – Sorting and grouping of 99 Documents (Viviani 2020)



https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Während eine Zeitleiste grundsätzlich chronologisch gebunden ist, sind Netzwerke atemporal angelegt. Konzeptuell konzentrierten sich die drei Archive auf die Erstellung einer Matrix, um insbesondere die Korrelationen zwischen den Dokumenten und Ereignissen sichtbar zu machen. Die Visualisierung auf der Homepage konnte zum gegenwärtigen Zeitpunkt jedoch noch nicht alle Möglichkeiten dieser Darstellungsform ausschöpfen.[7]

Diese Form der Visualisierung der Daten lädt die Benutzer*innen dazu ein, Fragen zu stellen, die sich ggf. ohne diese visuellen Elemente nicht ergeben würden. Fragen, die sich aus dieser Art der Visualisierung im Rahmen des Projekts ergaben, bezogen sich unter anderem auf Wechsel im Repertoire des Folkwang Tanzstudios, auf die Präsenz des US-amerikanischen Modern Dance in der Ausbildung an der Folkwangschule oder den Kontext der Zusammenarbeit von Jean Cébron und Pina Bausch. Die Qualifizierung der Verbindungen von Ereignissen verdeutlicht einerseits die Prozesshaftigkeit von künstlerischen und institutionellen Entwicklungen und macht andererseits deutlich, wie viele unterschiedliche Geschichten auf Basis des Materials erzählt werden können. Gleichzeitig werden insbesondere die Lücken in der Dokumentation sichtbar und es stellt sich die Frage, was von diesen Entwicklungen in den vorhandenen Quellen nicht dokumentiert ist. Oral History Interviews etwa sind eine Möglichkeit aktiv neues Dokumentationsmaterial zu generieren und diese Netzwerke zu verdichten. Eine Möglichkeit, die das Projekt in seinem Verlauf nutzte.

Die weitere Kodierung, die sich nach den Standards von CIDOC und FRBRoo richtet,[8] und die Organisation des Materials um Schlüsselereignisse herum, schafft eine Form der Visualisierung, die hilft, künstlerische und strukturelle Entwicklungen aufzuzeigen. Wenn beispielsweise die Entwick-

7 Die Darstellung der Ereignisse auf einer Zeitleiste und die gleichzeitige Sichtbarmachung von Netzwerken stellte das Projekt vor eine besondere Herausforderung. Neue Ansätze in dieser Richtung sind in der Historiografie etwa bei Achim Landwehr und seinem Konzept der »Chronoferenz« (Landwehr 2020) zu finden. Die Darstellung dieser Konzepte im digitalen Raum ist noch einmal von besonderer Komplexität. Hier ist im Bereich der digitalen Datenverarbeitung in Bezug auf tanzbezogene Quellen noch Grundlagenarbeit gefragt, die in diesem Projekt nicht erschöpfend geleistet werden konnte.

8 Die Kodierung operiert mit Kategorien wie education, performance, reception etc. Eine tanzspezifische Kodierung wie etwa eine Unterteilung der Kategorie education in Technik, Theorie, Improvisation etc. steht noch aus. Das Pilotprojekt machte deren Relevanz für die Arbeit in Tanzarchiven, besonders im Verbund, deutlich.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lung des Repertoires des Folkwangballetts nachgezeichnet wird, wird nicht nur ein Generationenwechsel sichtbar, sondern auch ein Wechsel der tänzerisch-choreografischen Sprache (s. Abb. 2; anhand der farbigen Balken in der Zeitleiste können Veränderungen im Repertoire visuell rasch wahrgenommen werden). So können die Entwicklungen vom konzeptionellen Entwurf von Kurt Jooss bis hin zu den organisatorischen Prozessen und institutionellen Rahmenbedingungen, die zu diesem künstlerischen Wandel beitrugen, nachvollzogen und unter unterschiedlichen Perspektiven ausgewertet werden. Dieses Potenzial wird durch die Visualisierung im digitalen Raum einer allgemein interessierten Öffentlichkeit ebenso zur Verfügung gestellt wie der Tanzforschung.

Zeitreisen mit/in Oral History. Künstlerische Perspektiven und der Zeitgeist

Ähnliche Ereignisse oder Ereignisabfolgen erzeugen je nach den an das Material gestellten Fragen unterschiedliche Reaktionen und Resonanzen (Sheldrake 2009)[9] und ermöglichen eine Pluralität der Geschichtsschreibung. Mögliche Verbindungen zwischen den Dokumenten werden in Erzählungen lebendig und auf einer neuen Ebene qualifiziert. Eine Möglichkeit diese Qualifizierung vorzunehmen sind Oral History Interviews, die assoziativ und/oder analytisch an das Material herangehen, dieses durch persönliche Erzählungen ergänzen und ihm damit eine neue bzw. andere Bedeutung geben. Die Einbindung von Oral History in diesem Projekt erscheint auch dahingehend naheliegend, da sich die digitale Visualisierung von Ereignissen in Form einer chronologischen Matrix und Methoden der Oral History in der Ermöglichung zirkulärer Reflexion (Sheftel/Zembrzycki 2017) treffen. Muss die Präsentation historischer Quellen im digitalen Raum immer mit dem Paradoxon der Schnelligkeit von Medien und der Langsamkeit des Denkens umgehen, bilden die digitale Verarbeitung der Dokumente einerseits und Oral History Interviews andererseits die beiden Pole dieses Paradoxons

9 Der Begriff »Resonanz« ist aus der spekulativen Biologie entlehnt. Auch wenn Sheldrakes Thesen in den Naturwissenschaften kontrovers diskutiert werden, hilft sein Konzept der »Morphic Resonance« Verbindungen, die keine offenbaren und direkten Kausalität zeigen, zu beschreiben (Sheldrake 2009).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ab und können sich so in der Provozierung zirkulärer Reflexion gewinnbringend ergänzen. Im Rahmen von *Euphorie und Aufbruch* führte Ricardo Viviani ein Interview mit dem Komponisten Juan Allende-Blin[10]. Dieses Interview steht exemplarisch für die Chancen der oben ausgeführten Verknüpfungsmöglichkeiten, zeigt das Potenzial an Deutungsmöglichkeiten von Archivmaterial auf und generiert neues Wissen. Es folgte einer Chronologie der Verbindung von Allende-Blin zum Tanz und zu seinem Freund Jean Cébron. Allende-Blin und Cébron lernten sich 1948 als junge Künstler in Chile kennen und blieben in einer langen künstlerischen Freundschaft verbunden. Allende-Blin spricht nicht nur über seine künstlerische Analyse der Innovationen des untersuchten Jahrzehnts, er beschreibt auch die Schwierigkeiten bei der Schaffung zeitgenössischer Werke im Deutschland der 1960er Jahre, vor der er und seine Kolleg*innen standen. Diese Erzählung setzt den historischen Zeitraum mit den künstlerischen Entwicklungen in Beziehung. Er erzählt, welche künstlerischen Strategien angewandt wurden, um eine Kunst zu schaffen, die zu jener Zeit sprach. Das Interview erweitert, ergänzt und kommentiert, was die Dokumente zeigen. Es bringt die Kämpfe der jungen Künstler*innen auf der Suche nach einer *Stimme für ihre Zeit* in die Gegenwart.

Finding Your Own Voice. Eine tanzpraktische Annäherung

Wie werden Archive für die zeitgenössische Tanzpraxis relevant? Wie lässt sich Tanzgeschichte tanzend entdecken, erneut schreiben, weiterführen? Denn »the past is no longer conceptualized as something static that could be retrieved from the archives; rather, remembering in itself comes to be considered as a performative process«, wie Yvonne Hardt in Bezug auf Rekonstruktionsprozesse schreibt (Hardt 2017: 248). Eine Erkundung der Entwicklungen des Repertoires des Folkwangballetts in den 1960er Jahren anhand von Bild-/Fotomaterial bildete den Ausgangspunkt für ein Seminar am Institut für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste während des Wintersemesters 2020/2021: *Finding Your Own Voice*. Ausgehend von dem

10 Juan Allende-Blin (*1928 in Santiago de Chile) arbeitete eng mit Jean Cébron zusammen u.a. entstand seine Komposition *Distances* (1962) für die Choreografie *Séquence* von Jean Cébron (Allende-Blin/Viviani 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grundanliegen des Projekts Materialien der Tanzgeschichte nicht nur einer interessierten Öffentlichkeit, sondern auch der wissenschaftlichen und tanzpraktischen Forschung zur Verfügung zu stellen, war die Einbindung des Projekts in Lehrveranstaltungen ein wichtiges Anliegen. Im Rahmen des Seminars sollte insbesondere das tanzkünstlerische Potenzial der Archivdokumente befragt werden. Der *Stimme* wurde in *Finding Your Own Voice* eine doppelte Bedeutung gegeben: eine Stimme finden, um Tanz zu beschreiben, aber auch eine eigene Stimme im Tanzen finden, die eine *Stimme für ihre Zeit*, sprich unsere Gegenwart sein kann. Fünfzehn Studierende nahmen an dieser archivischen und tanzkünstlerischen Suche teil. Durch die Einschränkungen der Covid 19-Pandemie fand das Seminar im digitalen Raum statt, Videokonferenzen wurden abgehalten, choreografische Arbeiten per Video aufgezeichnet und ausgetauscht sowie archiv- und medienkritisch beleuchtet. Eine Auswahl an Fotografien und Videos des Folkwangballet-Repertoires der 1960er Jahre wurde unter folgenden Aspekten analysiert: Komposition, Raumgestaltung, Bühnenbild und Kostüme, performative Aspekte und inhaltliche Interpretation.[11] Es galt so viele Informationen zum Tanzen aus dieser limitierten Anzahl an Quellen zu extrahieren wie möglich. Einzelne, der unter Berücksichtigung einer choreografischen Perspektive und der im Hintergrund stehenden Frage, was von diesem Material wie re-enacted werden könnte, herausgearbeiteten Informationen wurden dann über eigene choreografische und tänzerische Ansätze kreativ verarbeitet. Unterschiedliches Bewegungsvokabular, verschiedene Tanzsprachen, individuelle Handschriften, kodifizierte Bedeutungen in der Interaktion der Tänzer*innen sowie Innovationen im Bereich des Formalen wurden sichtbar und erfahrbar und in die zeitgenössische Tanzsprache der Studierenden übersetzt. Die von Juan Allende-Blin in seinem Interview betonte Suche nach einer eigenen und der Zeit angemessenen künstlerischen Sprache spiegelte sich sowohl in den analysierten Dokumenten als auch in den eigenen künstlerischen Arbeiten und ließ sich immer wieder auf zwei Begrifflichkeiten zurückführen: Vergänglichkeit und Beständigkeit. Die Identifizierung von Gemeinsamkeiten genauso wie von Unterschieden zeigte immer wieder die Gleichzeitigkeit

11 CIDOC operiert derzeit mit der Kategorie der *creation*. Wie wichtig eine weitere Verfeinerung und Ausdifferenzierung dieser Kategorie unter Beachtung der genannten Aspekte einer Choreografie wäre, wurde in dieser analytischen und künstlerisch-praktischen Auseinandersetzung noch einmal besonders deutlich.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verschiedener Zeitlichkeiten, dem Flüchtigen und dem Überdauernden. Diese Verstrickung, die sich in historischem Material spiegelt, verortet Lucia Ruprecht in der Tanzsprache, wenn sie schreibt: »[D]ance language [is/was used] to portray transhistorical and archetypical contents, preserving the perennial rather than dismantling the contingent.« (Ruprecht 2015: 35) In diesem Sinne verbindet die Kraft der Innovation das Erbe des Modernen Tanzes von Laban, Jooss, Cébron und Bausch mit dem Gegenwärtigen und Zukünftigen im gleichzeitigen Reflektieren und Tanzen der Studierenden.

Ausblicke

Archivmaterialien sind beständige Dokumente eines unbeständigen Tanzens. In jedem Dokument verknüpfen sich Fakten und erzählerisches Potenzial von/für Tanzgeschichten. Durch die Kombination vieler Dokumente und Materialien werden Netzwerke erkennbar und verdichten sich zunehmend. Das Verständnis für ein Ereignis wird umfassender. Für diese Kombination müssen im digitalen Raum gemeinsame Protokolle implementiert werden. In *Euphorie und Aufbruch* wurden dafür Ontologien von CIDOC CRM und FRBRoo verwendet und exemplarisch angewandt. Die Visualisierung in Form einer interaktiven Zeitleiste ermöglicht eine visuelle Erkundung des Materials und seines erzählerischen Potenzials in Bezug auf Ereignisse, Personen, Orte und Tanzstücke. Ausgehend von einem Ereignis fächern sich zahlreiche Geschichten auf, verbinden sich, können geteilt werden und eine Vielzahl von Denk-, Tanz- und Forschungsansätzen wird möglich.

Diese Form der digitalen Quellenedition, die den Schwerpunkt von einer gemeinschaftlichen Archivierung zur Präsentation im Verbund verlagert, ermöglicht es, spezifische Fragen an das Material zu stellen, Quellendokumente und Wissen zu teilen, unterschiedliche Erfahrungen und Wege für eine interaktive Erkundung zu nutzen, um Ereignisse zu verbinden, Kausalitäten zuzuordnen und ein Erkennen von komplexen und vielschichtigen Bedeutungen zu ermöglichen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Allende-Blin, Juan/Viviani, Ricardo (2020): *Interview Allende-Blin*, [online] https://euphorie-und-aufbruch.de/timeline-data/information_objects/20201027_juan_allende-blin_0000 [10.01.2022]

Bekiari, Chryssoula/Bruseker, George/Doerr, Martin/Ore, Christian-Emil/Stead, Stephen/Velios, Athanasios (2021): *CIDOC CRM*, [online] https://www.cidoc-crm.org/ [22.11.2021]

Bekiari, Chryssoula/Doerr, Martin/Le Boeuf, Patrick/Riva, Pat (2015): *Definition of FRBRoo: A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-Oriented Formalism*, [online] https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/cataloguing/FRBRoo/frbroo_v_2.4.pdf [01.12.2021]

Hardt, Yvonne (2017): Pedagogic In(ter)ventions. On the Potential of (Re)enacting Yvonne Rainer's Continuous Project/Altered Daily in a Dance Education Context, in: Mark Franko (Hg.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactement*, Oxford: Oxford University Press, S. 247-265.

Landwehr, Achim (2016): D*ie anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Ruprecht, Lucia (2015): Gesture, Interruption, Vibration: Rethinking Early Twentieth-Century Gestural Theory and Practice in Walter Benjamin, Rudolf von Laban, and Mary Wigman, in: *Dance Research Journal*, Vol. 47 Nr. 2, S. 23-41, [online] https://doi.org/10.1017/S0149767715000200

Sheftel, Anna/Zembrzycki, Stacey (2017): Slowing Down to Listen in the Digital Age: How New Technology Is Changing Oral History Practice in: *The Oral History Review*, Vol. 44 Nr. 1, S. 94-112, [online] https://doi.org/10.1093/ohr/ohx016

Sheldrake, Rupert (2009): *Morphic resonance: the nature of formative causation*, 4th, rev. expanded U.S. ed., Rochester, VT: Park Street Press.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tanz erzählt
Entwicklungsprozesse eines Vermittlungstools

Margrit Bischof, Mariama Diagne, Nicole Fiedler, Catarina Garcia, Christine Henniger und Kim vom Kothen

Tanz – Mobil

München im März auf der Tanzplattform 2020 in der Studiobühne. Im Rahmen der Mitgliederversammlung des Dachverband Tanz Deutschland traf sich der Ständige Fachausschuss IV mit Vertretenden aus den Bereichen Tanzwissenschaft, Archive, Publizistik. Thema der Runde war die Frage, wie konkret die Verflechtungen von Forschung, Archivmaterial und Journalismus für eine interessierte Öffentlichkeit zugänglich werden können. Was braucht es, um Tanz(en) auf der Metaebene mit Personen zu teilen, die sich etwa in der Tanzausbildung befinden, erstmals mit Archivmaterial umgehen wollen oder schlicht neugierig sind und mehr über Tanz wissen wollen, aber keinen beruflichen oder persönlichen Zugang haben? Wie kann Teilhabe an einem Wissen um die Schichten der Tanzgeschichte aussehen, welches aus dem Wirken von Protagonist*innen, in diversen Kontexten, aus Kontroversen und Konsens entstanden ist? Digitalisate von geschütztem Archivmaterial, das manchmal unerreichbar bleibt, werden nicht selten in Präsentationstools eingebunden und in Formaten wie dem einer virtuellen Tanzuniversität, wie sie die Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke in Salzburg gestaltete, präsentiert. Doch: Wer erzählt eigentlich von wem, wann und in welcher Präsentationsform, an welchem Ort? Orte und Räume rahmen und bestimmen Modi der Darstellung, auch die von Tanzgeschichte. Digitale Plattformen ermöglichen bereits, den Modus des Erzählens von dem des Zuhörens örtlich voneinander zu trennen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erzählformate der Tanzgeschichte, die Wege von Bekanntem wie Unbekanntem, lassen sich unter anderem im Modus des Bewegens, des Reisens denken. Dazu wechselt das Erzählen von Tanzgeschichte den Ort ebenso, wie jene, die Tanzgeschichte verkörpern. 2015 entwickelte der Choreograf Martin Stiefermann das *Ausdruck-Mobil*, eine Recherche über die Emigration und Flucht deutscher Ausdruckstänzer*innen. In einem kleinen Bastei-Wohnwagen war mittels Bindfäden ein Netz aus Wegstrecken gespannt, die Ausdruckstanzende während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgelegt hatten. Haptische Verknüpfungen zwischen Monitoren, die kleine Filmsequenzen zeigten, und einer Weltkarte, die alle Stationen der Tanzschaffenden im Überblick sichtbar werden ließ, sowie einer Soundinstallation, die den Klangraum bereitstellte, ließen namhafte Künstler*innen neben jenen sichtbar werden, die aus dem Kanon der Tanzgeschichte fallen. Stiefermann bereitete mit Studierenden der Tanzwissenschaft in Berlin Materialien zu jenen Menschen auf, die ihre Orte verließen, um zu tanzen, zu leben, zu überleben. Ihre Tanzgeschichte zwingt durch das simultane Nennen der Aufenthaltsorte eine kritische Haltung: Das KZ Ausschwitz ist auf der Karte ein Ort wie die Stadt Paris. Beide sind mit Pfeilen verbunden und lassen aus zwei Punkten die schicksalshafte Lebenspur eines Menschen sichtbar werden. Zugleich ist mit dem Jahr 2015 eine andere Ebene der Fluchtbewegungen eingezogen. Das Migrieren zahlreicher Menschen aus Kriegsgebieten oder Ländern, in denen kaum mehr die Möglichkeit besteht, Familien zu ernähren, prägte Politik, Gesellschaft und Kultur in den darauffolgenden Jahren nachhaltig. Empathie wie dezidierte Ablehnung einer Aufnahme von Fliehenden sorgte dafür, dass Begriffe wie »Flüchtlingsstrom« oder »Boatpeople« politische Haltungen bestimmten, in denen Fortbewegung als Bedrohung gedeutet wurden. *History Will Repeat Itself*, schrieben die Kuratorinnen Inke Arns und Gabriele Horn Jahre zuvor (Arns/Horn 2007). Das gilt auch für die aktuelle Fluchtbewegung aus der Ukraine nach der durch die russische Regierung gestarteten Kriegserklärung und zeitgleichen Invasion.

Zurück zum Caravan. Bis heute sind animierte Online-Präsentationen der Materialien des *Ausdruck-Mobil* einsehbar. Der Caravan fährt nicht mehr – aber die Zusammenhänge der Lebensspuren der Tanzschaffenden sind geblieben.

Am 4. März formulierte der StFA-IV eine große Vision: Das Tanzarchiv auf Rädern. Ein Bus, ausgestattet mit zehn Monitoren, auf denen Tanz-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geschichte – Materialien und ihre Kontexte – auf Reisen gehen können. Reisen bedeutet hier nicht nur Fortbewegung durch Materialien, die auf Bildschirmen in einem fahrenden Caravan präsentiert werden. Das Motiv der Reise beinhaltet zugleich das Einbeziehen der Kontexte und Orte, an denen das Archiv auf Rädern Halt macht. Haben die Stationen, an denen das Tanzarchiv auf Rädern anhält, Bezug zum Material? Der Arbeitsgruppe schwebten bereits Stationen wie Hochschulen, kleine Städte, das Land, oder zeitgenössische Festivals und interessierte Theater vor. Orte, an denen Tanzgeschichte verhandelt wird, aber auch Stätten, an denen ein Interesse an Tanzgeschichte erst noch geweckt werden könnte. Wenige Tage nach der Tanzplattform 2020 wurde die Pandemie ausgerufen und vieles stand still. Die Idee blieb, Fokus und Aufgabe wurden als Pilotprojekt präzisiert. Ergebnis ist die digitale Installation *Tanz erzählt* – eine Skizze des kritischen Diskutierbarmachens einer Materialauswahl. Das Pilotprojekt konzentrierte sich dabei auf kontextualisierende Materialien der nunmehr 39 Verleihungen des Deutschen Tanzpreises.

Tanz erzählt – ein Pilotprojekt

Ausgangspunkt des Pilotprojekts waren zunächst jene Fragen: Wann wurde welcher Tanzpreis an wen verliehen? Welche Fragen drängen sich mit Blick auf die gesellschaftspolitischen und kunstspezifischen Kontexte auf? Was erzählt das Material?

Seit 1983 wird der Deutsche Tanzpreis vergeben. Den Deutschen Tanzpreis tragende sowie für herausragende Leistungen geehrte Tanzschaffende werden im Moment der Auszeichnung sinnbildlich zu Botschafter*innen einer ganzen Kunstform. Die Nominierung und Preisverleihung ist bereits Teil der Geschichtsschreibung, weil in einem bestimmten Kontext geschehen. Alle namhaften Preisträger*innen erzählen Geschichten im und um den Tanz, sie prägen und prägten das Tanzgeschehen und sind dabei Teil der Tanz-Geschichte Deutschlands.

Das Pilotprojekt *Tanz erzählt* konzentriert sich als Installation auf diesen ganz spezifischen Ausschnitt: Die durch die Preisverleihung in Deutschland bekannt gewordenen Tanzschaffenden nehmen mit ihrem Wirken über längere Zeiträume oder in konkreten Phasen einen besonderen Stellenwert in der Geschichte des Tanzes ein. Für das Pilotprojekt wurde ein Betrach-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tungskonzept entwickelt, das sowohl Vielfalt in Bezug auf die verschiedenen Fachrichtungen der Preistragenden zulässt als auch in die Tiefe vorzudringen vermag: die individuelle, persönliche Leistung der Tanzschaffenden. Um dem Präsentieren einzelner Personen einen Rahmen zu geben, der interdisziplinär und ohne Fokus auf eine spezifische ästhetische Norm bleibt, entstand der Titel *Tanz erzählt*.

Im Distanzieren von einzelnen Tanzpreisträger*innen hin zu einem sich Annähern an das Tanzen als gemeinsamer Praxis und Ausgangslage, stellte die Projektgruppe dem Titel schließlich fünf zentrale, das Projekt strukturierende Fragerichtungen zur Seite: Wie? Was? Warum? Wer? Wo? – wird Tanz erzählt?

WIE? Tanz erzählt auf unterschiedlichste Arten – mit dem Körper, über Worte, über Bilder oder in Texten, vollkommen ohne Klang, mit orchestraler Musik, zutiefst emotional oder rational abstrakt.

WAS? Tanz und tänzerische Bewegung im Raum, im Mit- und Zueinander der Tänzer*innen kann vieles zum Ausdruck bringen: Vom Konkreten zum Abstrakten, vom Aktuellen bis hin zum Historischen, vom Gesellschafts- und Sozialpolitischen bis hin zu vermeintlich zeitlosen Sujets.

WARUM? Tanzschaffende können künstlerische Visionen auf unterschiedliche Weise verarbeiten und umwerten. Aufschlussreich ist oft der persönliche Kontext, in dem Tanzende als öffentliche Personen agieren.

WER? Akteur*innen der Tanzensembles sowie freier Gruppen, Tänzer*innen, Tanzförder*innen und Intendant*innen wirken durch ihr Engagement im Tanz auf verschiedene Art und Weise.

WO? Tanz erzählt an unterschiedlichen Orten und in aussergewöhnlichen Zwischenräumen. Auf den großen Bühnen staatlich geführter und unterstützter Theater ebenso wie auf kleinen Bühnen, oft auch in sozialen Einrichtungen und vermehrt in digitalen Räumen. Tanzpersönlichkeiten bewegen sich oft zwischen den Stilen und den Institutionen und erzählen dadurch ortsübergreifend, raumerweiternd.

Für das Pilotprojekt wurden zunächst Preisträger*innen ausgewählt, die sich den Fragestellungen offensichtlich oder überraschenderweise zuordnen ließen. Aus der Materialanalyse entstanden neue künstlerische Portraits, die einen spezifischen Beitrag Einzelner zum übergeordneten Thema *Tanz erzählt* beleuchten.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wer erzählt? Interdisziplinärer Austausch zwischen Wissenssphären

Die Frage nach dem Wissen in den Künsten, dabei insbesondere im Tanz, ist prägend für die gesamte Fachdisziplin der Tanzwissenschaft. So formuliert u.a. Gabriele Klein, dass die Beschäftigung mit tanzbasiertem Wissen eine Berücksichtigung diverser interdisziplinärer Bezüge verlangt:

> […] a knowledge theory of dance or perhaps a physical theory of knowledge defined by subjects such as knowledge and experience, knowledge and education, physical and instinctive knowledge, the exchange of knowledge, knowledge archives and knowledge transfer which outline dance as culture of knowledge. (Klein 2015: 25)

Der Wissensaustausch, Wissenstransfer und das Teilen von Wissen über Disziplinen hinweg ist dabei als epistemisches Gerüst Teil einer Wissenskultur des Tanzes geworden, die es in der Praxis immer wieder auszutesten gilt. Die Entwicklung solcher Strukturen gibt die Möglichkeit, dynamisch auf gesellschaftliche, fachliche und soziale Fragestellungen zu reagieren. Das (Ver-)Teilen von Wissen und Materialien, das inner- wie außerdisziplinäre Zugänge schafft und Barrieren diskutiert, ist in der Beschäftigung mit Tanz gleichzeitig Lösungsstrategie, Aufgabe und Notwendigkeit. Die Herausforderung, das Wissen aus dem und im Tanz immer wieder auch für eine außeruniversitäre Öffentlichkeit zugänglich zu machen, begleitet die Entwicklung dieser Wissenschaftsdisziplin gleichermaßen. So sind es insbesondere Umbruch-Zeiten und Krisen, wie wir sie derzeit unter Covid 19 erleben, die die kleinen Fächer fordern. Andererseits zeigen sie gerade die Fähigkeit und Möglichkeit auf, flexibel und schnell zu reagieren und geplante Arbeitsvorhaben den Umständen entsprechend umzuformulieren und anzupassen.

Im Pilotprojekt *Tanz erzählt*, das nur neun Tage vor dem ersten Lockdown als Idee entstand, mussten die Arbeitsabläufe parallel mit der weiteren Ausformulierung der Projektidee den Covid-Regularien angepasst werden. Das war Unglück und Segen zugleich, denn das Arbeitsteam hat sich bis heute (Anfang Januar 2022) nicht vollständig analog treffen können. Die Pandemie ermöglichte andererseits ein regelmäßiges, intensives digitales Aufeinandertreffen des Projektteams, das in Deutschland, der Schweiz und Groß-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

britannien verteilt wirkte. Diese Zerstreuung der Präsenz und Koordination der unterschiedlichen Zeitpläne trug zu der gemeinsamen Realisierung und schnellen Anpassung der Ideen im Pilotprojektverlauf wesentlich bei.

In *Tanz erzählt* wird das Zusammenwirken von Theorie und Praxis, in der Verbindung von Archiv- und Dokumentationspraxis, von Tanzwissenschaft und Tanzjournalismus in einem digitalen Umfeld ausgetestet. Ziel war die Entwicklung eines Prototyps für eine digitale Installation, die anpassbar an die jeweiligen Wissens- und Informationssphären, anregend und spannend, Wissen zum Tanz zugänglich macht. Dazu wurde das vorhandene Material gemeinsam gesichtet und prägnante Ausschnitte aus Videos, Laudationes und künstlerischen Darbietungen ausgewählt. Die digitale, iterierende Arbeitsweise wurde Teil der Entwicklung und Umsetzung. Sie ermöglichte erst die Aufteilung der Arbeitsbereiche, die bereichsübergreifende Zusammenarbeit.

Im Projektprozess wurden für die Erarbeitung der Installation die Arbeitsbereiche Installationsdramaturgie und -redaktion, Filmschnitt und -bearbeitung, Projektdesign und -realisation ergänzt durch eine tanzwissenschaftliche und archivfachliche Begleitung sowie ein übergeordnetes Projektmanagement. Durch die eng getaktete Kommunikation konnten im Laufe des Projekts alle Beteiligten nicht nur in ihrer eigenen fachlichen Sphäre mitwirken, sondern wurden durch das kontinuierliche Experimentieren und gemeinsame Befragen der Installation über die eigenen Arbeitsbereiche hinaus zu fachkundigen Mitwirkenden in den beteiligten Bereichen – das Wissen um und über das Tanzen teilen.

Material zum Tanz sichten und Tanzgeschichte sichtbar machen

Die Arbeit des Projekts begann mit der Einschätzung von Originalmaterial – Texten und Fotografien sowie Videodokumentationen. Das in der Gruppe ausgewählte und digitalisierte Material wurde unter Verwendung von digitalen Tools zum Teilen vorbereitet. Ausschnitte aus Texten und Videos wurden inhaltlich zusammengesetzt und in Feedbacksessions um Aspekte der Ergänzung oder Offenhaltung von Leerstellen diskutiert. Der Prozess des Teilens von Material und Feedback wurde dabei so lange wiederholt, bis das Team an Beteiligten dramaturgisch und installationsästhetisch das jeweilige *Tanz erzählt*-Thema widergespiegelt fanden. Im Zusammensetzen

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Collagieren von verschiedenen Materialien drängten sich Fragen der Verständlichkeit von Material und Produktionsästhetik auf: Wie können Inhalte von Text und Video in ihren jeweiligen Formen des Erzählens nachvollziehbar gemacht werden?

Projektherausforderung war, dass die Filmeditorin als Nicht-Muttersprachlerin für Deutsch dramaturgische Entscheidungen der Gruppe zu großenteils deutschsprachigem Material technisch umsetzen musste für großenteils deutschsprachiges Material: die Arbeitsprozesse in der Gruppe wurden dementsprechend um den Translationsprozess erweitert und haben dabei durch ihr Mitwirken, auch als zunächst inhaltlich Außenstehende zum Material, wesentlich zur Diskussion um die Verständnisqualität der dramaturgischen Entscheidungen beigetragen.

Seit 1995 ist das Deutsche Tanzfilminstitut Bremen (TAFI) für die Videodokumentation der Tanzpreisverleihungen verantwortlich und verfügt über das analoge und digitale Originalmaterial aller Jahrgänge. Das gesamte analoge Material musste zunächst digital umgewandelt werden. In den meisten Ausgaben der 90er Jahre filmte das TAFI mit drei Kameras, jede Kamera benutzte Beta-Kassetten, jede Beta-Kassette filmte nur etwa 30 Minuten. Bei einer drei-stündigen Veranstaltung entstanden pro Kamera mindestens sechs Kassetten. Nach einer einzigen Tanzpreis-Veranstaltung entstanden somit neun Stunden analoges Videomaterial auf 18 Kassetten.

Um eine einzige Gala des Deutschen Tanzpreises zu digitalisieren, müssen neun Stunden für die Echtzeitdigitalisierung einberechnet werden, insgesamt etwa 180 Stunden, die nur für die Digitalisierung des analogen Videomaterials in Vorbereitung zur Recherche für diese Installation benötigt wurden.

Von der Idee zum Interface. Zur Entwicklung der Installation Tanz erzählt

Wissensvermittlung im digitalen Raum birgt die Chance neuer Formen der Begegnung mit Wissen. Wie vielleicht jede Form von Spezialwissen hat auch der künstlerische Bühnentanz – in Praxis und Wissenschaft – seine eigene Sprache und Kodifizierung. Im Rahmen des Projektes *Tanz erzählt* ergab sich die Möglichkeit, durch die Verwendung von Archivmaterial, einzelne Tanzpreisempfänger*innen neu zu betrachten und gleichzeitig die Vielschichtig-

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

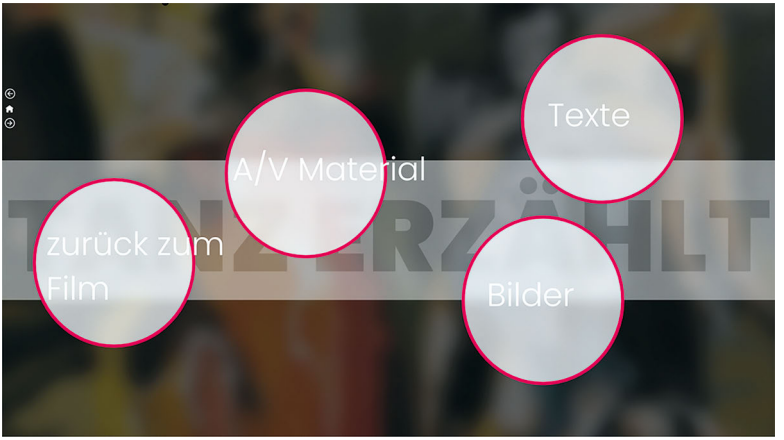
keit des Materials in seiner Historizität und seiner Subjektivität sichtbar zu machen.

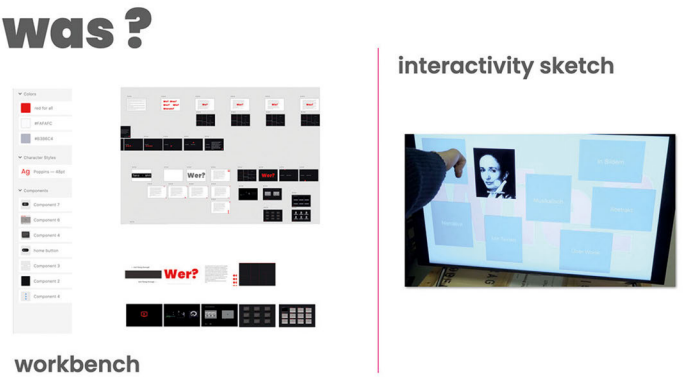
Die Materialität der filmischen Aufzeichnungen des Tanzpreises legte einen klassischen, filmdokumentarischen Umgang nahe. Wir entschieden uns stattdessen, alle verfügbaren Materialien – Programmhefte, Fotografien, Texte und anderes Bildmaterial – zu versammeln und in einer grafischen Nutzer*innenoberfläche erfahrbar zu machen. Diese lineare Anordnung von Wissenseinheiten sollte Nutzer*innen zum Stöbern, Entdecken und Vertiefen einladen und unterschiedliche wie selbst gewählte Zugänge zum Material erlauben. Bei der Konzeption der Installation ergaben sich für uns drei Leitfragen:

1. Wie kann zwischen dem Videomaterial und den originär zu den jeweiligen Veranstaltungen gehörendem Material, wie Programmheft, Laudationes, Fotografien ein vielschichtiger Eindruck der jeweiligen Künstler*in entstehen?
2. Wie kann Information so abgebildet werden, dass Nutzer*innen möglichst frei in ihrer Wissensaneignung sind und eine Hierarchisierung von Wissen, Personen, Ereignissen vermieden wird?
3. Wie kreieren wir eine unmittelbare und spielerische Interaktionsumgebung, die Nutzer*innen motiviert, aktiv und in Bewegung die Installation zu entdecken?

Die konkrete Umsetzung der Installation sieht für jede der journalistischen Fragen einen Aktionsraum vor. Auf je einem Großbildmonitor kann einer der Fragen nachgegangen werden. Video, Audio, Text, Fotografie und Bilder können über ein Interface gestisch erfasst und erfahren werden. Die Nutzer*innen sind dabei angehalten, sich durch einen digitalen Raum zu bewegen, um alle Fragen zu erkunden. In den so entstehenden Denkräumen können Nutzer*innen in der Betrachtung von Material auf einem Bildschirm und durch die Bewegung im Raum Eindrücke gewinnen. Der spielerische Umgang mit Wissen in einer nicht hierarchischen Arbeitsstruktur hat sowohl die Entwicklung der Installation als auch unsere Zusammenarbeit mit Blick auf eine Weiterentwicklung des Projekts geprägt (s. Abb. 1 und 2)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -





Abbildungen 1 und 2: Tanz erzählt lädt ein, motiviert, aktiv und in Bewegung die Installation zu entdecken (© Kim vom Kothen)

Tanz erzählt als Modell für interaktive Installationen und Netzwerkaufbau

Der Dachverband Tanz Deutschland e.V. (DTD) arbeitet als bundesweite Plattform und wirkt als Netzwerk des künstlerischen Tanzes in Deutschland, das durch neue geschaffene Förderprogramme Tanz auf kulturpolitischer Ebene in seiner Sichtbarkeit stärkt. Als ein Bündnis aller Beteiligten am Tanz

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bildeten sich die Ständigen Fachausschüsse, um dem wachsenden Prozess eine Struktur zu geben. Die Intention der kollaborativen Arbeit und Installation *Tanz erzählt* liegt im Erfahrbar-Machen von Material aus den Tanzarchiven und der Tanzhistorie durch die Verknüpfung zum Medialen und in Zusammenarbeit mit Wissenschaft und Journalismus.

Die Nutzbarkeit ist dabei auf eine – über das Vermitteln der Tanzpreisveranstaltungen hinausgehende – Arbeit mit Materialien und Wissensgefügen angelegt: als Tool in der Lehre, der aktuellen Forschung und für tanzinteressierte Einzelnutzer*innen. Als eine interaktive Installation, die divers in ihrer Entwicklung aufgebaut und im Anschluss ebenso vielfältig eingesetzt werden kann, bietet das Tool Möglichkeiten einer individuellen Anpassung und gleichzeitig aber auch einen Rahmen zur Generierung von (temporären) Leitfäden. Möglich ist dies als begleitende Ausstellung während eines wissenschaftlichen Symposiums, als Installation im Rahmen einer Veranstaltung oder visionär als ein interaktives digitales Tool während hybrider oder ausschließlich online operierender Formate. Die Installation ist dabei nicht nur eine auf das Thematische ausgerichtete Inhaltsplattform, sondern auch im Prozess als eine neu geschaffene Arbeits- und Präsentationsfläche zu nutzen; ein Gerüst, das für vielfältige Inhalte anwendbar ist.

Die Zusammenarbeit im Ständigen Fachausschuss hat gezeigt, wie wertvoll eine übergreifende Arbeitsweise zwischen den Archiven, der Wissenschaft und dem Journalismus in Verbindung mit dem Medialen ist, als Wissenskonglomerat und Erproben neuer Arbeitsweisen anhand aller in gleicher Weise Beteiligten.

Tanz erzählt – im Kontext aktueller Debatten

Tanzforschung beginnt im Suchen nach Materialien, im Fragen stellen und Erkenntnisse gewinnen. Sie endet jedoch nicht mit dem Zusammenstellen der Antworten, sondern nimmt genau dann erneut Anlauf.

Das Präsentieren von Virtuosität und Historizität war und ist ein zentraler Aspekt der Tanzpreisverleihungen. Zeitgenössische Künstler*innen wie Isabel Schad oder Raphael Hillebrand brachten den Tanzpreis mit Arbeiten von klassisch akademischen Normen abweichender Ästhetik und Praktik ins 21. Jahrhundert. Für einen Fokuswechsel stehen jene Tanzschaffende, die als Wegbegleiter*innen wie Wegbereiter*innen von Tanzschaffenden mitunter

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deutsche Tanzgeschichte geschrieben haben oder nach wie vor schreiben. Allen voran die Kuratorin Nele Hertling (ausgezeichnet 2020). Doch genau in diesem Punkt knirscht es, wird das Projekt von *Tanz erzählt* unbequem politisch: Die einleitenden Fragen dieses Beitrags und auch der ersten Recherche des Projektteams erhalten vor dem Hintergrund der Huldigung einer sehr spezifischen Auffassung von Bühnentanz eine brisante Wendung: Wann wurde welcher Tanzpreis eigentlich an wen und von wem mit welchen Worten der Huldigung verliehen? Welche Facetten der Kunst wurden sichtbar, welche nicht? Welche Rolle spielt das Videomaterial als Archiv der Aufzeichnung von Wichtigem und Ausblendung von Unwichtigem? Archivmaterial ist nie unpolitisch. Die Art und Weise des Zusammenstellens, Aufbewahrens und späteren Auswählens von aussagekräftigen, ästhetisch ansprechenden Bildern des Tanzes hat Einfluss auf das Teilen und Verteilen von Wissen um die (vermeintlich) europäische Tanzgeschichte.

Forschung zum Tanz fängt mit einem Hinterfragen an, und dazu soll *Tanz erzählt* schließlich einladen: Was bleibt im Verborgenen? Welcher Tanz wurde noch nicht erzählt? Ausgehend von der Idee des Tanz-Mobils entwickelte sich *Tanz erzählt* innerhalb von 18 Monaten zu einem Modelltool. Die Ergebnisse dieser Arbeit gehen auf eine, Tätigkeitsbereiche und Professionen übergreifende, Auseinandersetzung mit Material und Wissen zurück. Die Arbeit am Projekt *Tanz erzählt* soll all jenen zur Verfügung stehen, die sich der Aufarbeitung von tanzbezogenen Themenkomplexen und einer ausdifferenzierten, vielfältigen und aufmerksamen Vermittlung von Tanz widmen wollen. So ließe sich Zugang zu Tanzwissen und Wissen im Tanz mit einer Vielheit an Interessent*innen teilen.

Literatur

Arns, Inke/Horn, Gabriele (2007): *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, Berlin: Revolver.

Klein, Gabriele (2015): Dance in a Knowledge Society, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Knowledge in Motion*, Bielefeld: transcript, S. 25-36. https://www.msschrittmacher.de/ausdruck-mobil/

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Biographies/Biografien

Stefanie Alisch (Dr.) erforscht Musik und Tanz in transkulturellen Zusammenhängen, derzeit als Gastwissenschaftlerin am Lehrstuhl Musikethnologie der Uni Würzburg. Seit 2021 leitet sie die Forschungsgruppe in Gründung »Sound System Epistemologies: Knowledge engendered through Practice«. Vertretungsprofessuren führten sie im WS 2021/22 an die Universität GU Frankfurt und 2018-2022 an die Universität Berlin. Seit 2017 untersucht sie Mazurka als Tanzmusik im atlantischen Raum. Von 2011-2017 war Stefanie Alisch Junior Fellow der DFG-geförderten Bayreuth International Graduate School of African Studies, wo sie mit der Studie *Angolan Kuduro: Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance* promoviert wurde. Kontakt: stefanie.alisch@yahoo.de

Miriam Althammer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin mit einem Fokus auf »Archiv Medien Künste« am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Bis 2019 war sie tätig an der Professur für Theaterwissenschaft der Universität Bayreuth und im BA Tanz der Theaterakademie Krakau. Sie studierte Theater- und Tanzwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München und Bern sowie »Kuratieren in den szenischen Künsten« in Salzburg und Berlin. Ihr Forschungsinteresse liegt in einer praxisbasierten Tanzforschung, besonders deren historische Dimensionen und künstlerisch-interdisziplinären Verschränkungen wie: Practice as Research/Archive as Practice, Re-Konstruktion und Re-Enactment, Notation und Score, Oral History und Embodied Knowledge, Strategien des Kuratorischen und Entgrenzungen der Künste. Sie arbeitet zudem als Autorin und Redakteurin und begleitet Projekte mit kuratorischen und künstlerisch-forschenden Recherchen.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Angela Alves lebt als freie Choreografin und Performerin in Berlin und identifiziert sich als *Crip Artist*. Ihre künstlerische Praxis fokussiert politische Dimensionen des unverfügbaren Körpers und untersucht dessen transformative Potenz anhand von Access-, Selbstermächtigungs- und Selbstfürsorgestrategien in klassistisch und ableistisch vorstrukturierten Räumen. Sie zeigt ihre Arbeiten in Kooperation mit den Sophiensaelen Berlin, wo sie zuletzt im Rahmen des Stipendienprogramms NEW TECHNIQUES die Arbeitsmethode »Embodiment of Passion« entwickelte. Sie ist Mitbegründerin von »IHMAR. Institute for Medical & Health Humanities and Artistic Research« und setzt sich in verschiedenen Kollektiven wie *AG Work Culture, Backbone Berlin, Saša Astentić & Collaborators* für eine nachhaltige und barrierefreie Zukunft Tanz ein.

Anja K. Arend (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste und verantwortlich für die Fächer Tanzgeschichte und Tanztheorie sowie das Folkwang Tanzarchiv. Nach ihrem Studium der Tanz- und Musikwissenschaften mit Studienschwerpunkten in Geschichte und Theologie promovierte sie an der Paris Lodron Universität Salzburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Tanzgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, historische Notationspraxis, das Zusammenspiel von Tanz und Musik sowie Fragen der Archivierung von Tanz.

Adrián Artacho is a composer and an artistic researcher at the crossroads between movement and sound. He is also a live electronics performer as part of the trio *Brainchild*. He is currently a PhD candidate at the University of Music and Performing Arts of Vienna, where he researches the use of technology to augment performer capabilities. As a culture mediator, he has developed several science communication projects on behalf of the University of Vienna, including the *Sounds of Matter* international composition competition. Additionally, he is artistic director of *Neues Atelier – arts collective* and co-founder of the dance companies *Tanz.Labor.Labyrinth* and *SyncLab Tanzkollektiv*.

Anurima Banerji (PhD) is Associate Professor in the Department of World Arts and Cultures/Dance at University of California, Los Angeles (UCLA). Her research focuses on critical historicizations of Indian dance. She is

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

author of *Dancing Odissi: Paratopic Performances of Gender and State* (2019), which received the 2020 de la Torre Bueno Prize from the Dance Studies Association. In 2013, her essay »Dance and the Distributed Body,« published in *About Performance*, received the Gertrude Lippincott Award from the Society of Dance History Scholars. She is co-editor of the volumes *How to Do Politics with Art* (2017) with Violaine Roussel, a special issue of *Conversations Across the Field of Dance Studies* on Decolonizing Dance Studies (2021) with Royona Mitra, and the forthcoming *Oxford Handbook of Indian Dance* with Prarthana Purkayastha. Currently, she is writing a book on The *Impossibility of Indian Classical Dance*.

Deniz Başar (PhD) is a theatre researcher, puppet maker and two-time national award-winning playwright. Parts of her research are included in anthologies like *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations* (2019), *Palgrave Handbook of Theatre and Race* (2021), and in forthcoming publications such as *Creative Activism: Research, Pedagogy and Practice (2022)*, and *Palgrave Handbook on Theatre Censorship* (2023). She finished her PhD (2021) in Concordia University's Humanities Department with her work on contemporary Turkish theatre. Currently, she is an FRQSC post-doctoral fellow and continuing her research projects in Istanbul.

Sevi Bayraktar (PhD) is Professor of Dance, Music, and Performance in global contexts at the university for Music and Dance in Cologne. She received her PhD in Culture and Performance from University of California, Los Angeles (UCLA), and BA and MA respectively in Political Science and Sociology from Bogazici University in Istanbul. As a dancer and scholar, she specializes on dance and social movements, politics of heritagization, and ethnographic and choreographic research exploring intersections of theory and practice. Her current book project, *Dissenting through Dance*, analyzes the contemporary history of folk dance, gender body politics, and public protests in Turkey, and received the 2021 manuscript mentorship award of the Dance Studies Association (DSA). Recent writings appeared in *Ethnomusicology: Cultures and Musics* (2022, in Turkish) and the journals *Zeitschrift für Ethnologie* (2020) and *Performance Philosophy* (2019).

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Marisa Joana Berg studierte nach der Ausbildung zur Tänzerin, Choreografin und Tanzpädagogin Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis in Hildesheim und anschließend Tanzwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln (MA). Neben freiberuflichen Tätigkeiten als Autorin/Lektorin begleitet sie Projekte dramaturgisch und arbeitete in verschiedenen Kontexten als Tanzpädagogin. Im Mittelpunkt ihrer Masterarbeit standen virtuelle Praxisgemeinschaften in Online-Videos klassischen Tanzunterrichts, in ihrem Promotionsvorhaben widmet sie sich zeitgemäßen Formaten digitaler Tanzvermittlung unter der Perspektive digitaler Lernkulturen.

Lona Bhattacharjee is a dancer/choreographer/social activist who has worked with DMSC and Komal Gandhar for the last 20 years. She is a transgender female and the child of a sex worker who grew up in Sonagachi, Kolkata. Lona was nominated as the second transgender judge of Lok Adalat, India in 2016.

Margrit Bischof ist Tanzforschende und Tanzdozentin. Sie setzt sich ein für eine vielseitige Vernetzung von Forschung, Bildung und Kunst im Tanz. Veröffentlichungen tätigte sie im Bereich Tanzpädagogik, Tanzforschung, Tanzbildung. Mit der Gesellschaft für Tanzforschung ist sie seit deren Gründung in den 1980er Jahren verbunden und war Erste Vorsitzende von 2015-2019. Zurzeit ist sie Vorstandsmitglied im Dachverband Tanz Deutschland und engagiert sich für eine größere Sichtbarkeit von Tanzarchiven und Tanzwissen.

Aishika Chakraborty is a Professor at the School of Women's Studies, Jadavpur University. Her research spans from the social history of the Hindu widows of colonial Bengal to contemporary Indian dance where she maps the many journeys of women dancers from colonial to postcolonial Bengal. Her publications include *Ranjabati: A Dancer and her World* (2008), *The Moving Space: Women in Dance* (coedited with Urmimala Sarkar Munsi, 2017), while her Bengali monographs are *Kolkatar Nach: Samakalin Nagarnritya* (2018) and *Kolkatar Cabaret: Bangali, Younata ebang Miss Shefali* (2019). Her paper, »Calcutta Cabaret: Dance of Pleasure or Perversion?« is out for publication in *South Asian History and Culture*. Her monograph *Wives of Dead Men: Pure, Poor and Promiscuous Widows of Bengal* is forthcoming.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rajkumar Das is a dancer and social activist who has worked with DMSC and Komal Gandhar for the last eight years. She is a transgender female who was nominated as the first transgender judge in Lok Adalat, India in 2016. She has also worked with other NGOs such as Koshish, SAATHII and Kolkata Rista, and for government organizations such as the Health Office's SACS project. She has worked as an evaluator for the National Aids Control Organization (NACO) and was the Secretary of Prothoma, the first transgender short-term shelter home in India.

Mona De Weerdt ist Theater- und Tanzwissenschaftlerin und arbeitet als Dramaturgin sowie im Bereich Vermittlung im zeitgenössischen Tanz (Zusammenarbeit u.a. mit Lea Moro, Ceylan Öztrük, Cosima Grand). Seit 2020 ist sie Projektdramaturgin bei TanzPlan Ost. 2019 erhielt sie von der Stadt Zürich eine kulturelle Auszeichnung zur Würdigung ihrer Tätigkeiten. 2020 initiierte sie das serielle dokumentarische Projekt *Choreographers at Work!* über Kreationsprozesse im zeitgenössischen Tanz.

Mariama Diagne (Dr.), Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Sonderforschungsbereich 1512 »Intervenierende Künste« (DFG) an der Freien Universität Berlin. In ihrer Forschung widmet sie sich afro-diasporischen und antikolonialen Perspektiven und unternimmt Re-Lektüren der Kultur- und Tanzhistoriografie im Kontext von Kanon und Gegenwart. Als Dramaturgin begleitete sie Kunstschaffende mit queerfeministisch antikolonialen Perspektiven u.a. am Ballhaus Naunynstraße. Sie ist Vorstandsvorsitzende der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf). Ihre an der Freien Universität Berlin abgeschlossene Promotion wurde 2019 mit dem Tiburtius-Preis der Berliner Hochschulen und 2021 mit dem Tanzwissenschaftspreis NRW ausgezeichnet.

Nicole Fiedler ist Projektleiterin beim Dachverband Tanz Deutschland e.V. und befasst sich dort mit der Entwicklung, Koordination und Durchführung von aktuellen Förderprogrammen (u.a. DIS-TANZ-IMPULS). Sie betreut innerhalb der Geschäftsstelle außerdem den Verbund Deutscher Tanzarchive. Neben ihrer Tätigkeit für den Dachverband Tanz Deutschland arbeitet sie als Tanzlehrerin.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Catarina Garcia ist Tänzerin und Filmemacherin aus Portugal. Sie begann ihr Tanzstudium an der Escola Superior de Dança, Lisboa (PT) und später an der MUK-Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (ÖS) im Rahmen des Erasmus-Programms. Im Januar 2018 zog sie nach Porto (PT), wo sie am Intensivkurs FAICC-Advance Formation on Interpretation and Choreographic Creation teilnahm. Seit 2019 verlagert sie ihren beruflichen Schwerpunkt auf das Filmen von Tanz und Editieren von Material und arbeitet für das Deutsche Tanzfilminstitut Bremen in unterschiedlichen Projekten.

Yvonne Hardt (Dr.) ist Professorin für Tanzwissenschaft und Choreographie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Zuvor war sie Assistant Professor for Dance and Dance Studies an der UC Berkeley und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Tanz- und Filmwissenschaften der FU Berlin. Sie studierte Geschichte und Theaterwissenschaft in Berlin und Montreal und promovierte zu den politischen Dimensionen des Ausdruckstanzes in der Weimarer Republik im Graduiertenkolleg »Körper-Inszenierungen« der FU Berlin. Zurzeit gilt ihr Forschungsinteresse der methodologischen Weiterentwicklung der Tanzwissenschaft als interdisziplinäre Wissenschaft, insbesondere den historiografischen Methoden an der Schnittstelle von Theorie und Praxis sowie praxeologischen Untersuchungen von Tanztechniken und Dimensionen kultureller Bildung im Feld des zeitgenössischen Tanzes. Zusammen mit Martin Stern ist sie Herausgeberin von *Körper – Feedback – Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraxis* (2019).

Christine Henniger ist Leiterin der Mediathek für Tanz und Theater am ITI Deutschland. Sie koordiniert den ITI-Forschungsbereich Kulturelles Erbe der Darstellenden Künste/Archiv und Praxis, der sich mit den theoretischen und praktischen Verflechtungen der Darstellenden Künste innerhalb von Archivprozessen befasst, einschließlich Fragen des internationalen und transnationalen Bezugs innerhalb der Erbe-Diskussion, der Digitalisierung und Konservierung, der Kanonisierung und Kuratierung sowie praxisbezogener Forschungs- und Vermittlungsprozesse. Derzeitige Projekte sind: Initiative für die Archive der freien darstellenden Künste, Konzeptphase TanzArchiv Berlin, DFG-Projekt *Mediatheken der darstellenden Künste digital vernetzen*, Runder Tisch Berliner Theaterarchive.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sabine Karoß, Diplom-Sportlehrerin, hat an der Deutschen Sporthochschule Köln studiert u.a. den Schwerpunkt Elementarer Tanz. Seit 1997 arbeitet sie als Akademische Mitarbeiterin an der Pädagogischen Hochschule Freiburg in der Fachrichtung Sportwissenschaft und Sport und leitet dort die Fachbereiche Gymnastik, Tanzen und Turnen. Seit Ende der 80er Jahre engagiert sie sich in der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) und hat dort immer wieder verschiedene Aufgaben und Funktionen übernommen.

Tümay Kılınçel is a performance artist and choreographer, working in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt a.M. She studied in Berlin (BA), in Gießen (MA), and continued her training in Istanbul, Lagos, Rishikesh, Cairo. She received multiple grants: (a.o. Studienwerk Rosa Luxemburg Foundation 2012-16, Guest Fellowship Pact Zollverein [2020]), CAA young talent promotion (2021). Artistically she is interested in fear in relation to bodies and movements that are exposed to power structures. He works question the European and German dance canon and empower the suppressed and stereotyped body. Since 2010, she has been dealing with the so-called »belly dance« as a decolonization of dance, and since 2017 in close cooperation with Berna Kurt. As a feminist, she examines the material »hair« as something between valuable and disturbing. She has been collaborating with the media artist Cornelius Schaper since 2014. Her latest works are *Raqs Solo* (CAA Berlin promotion of young talent, 2021), *we ♥ 2 raqs* (HAU, Mousonturm, FFT, Kaserne Basel; 2021), *Haarig* (ZAKK Düsseldorf, 2021).

Jutta Krauß (Dr.) ist Tanzwissenschaftlerin und Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Sie studierte TanzKultur an der Universität Bern und absolvierte ein Lehramtsstudium an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Ihre Promotion schloss sie mit der Publikation *Vogueing on Stage – Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz* (2020) ab. Ihr derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Verhältnis von Körper und Kostüm sowie den Re-Lektüren von Gender Performances im Tanz. In ihrem dazu erschienen Beitrag »Queeres Begehren on Stage«, in: *Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* (1/2022) werden differente Diskurse zwischen Ästhetik und Ethik und Vorstellungen zu Geschlechtsidentitäten, die zur Wissensproduktionen beitragen, befragt. Ihre aktuellen Publikationen zum Thema Tanzvermittlung

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

finden sich auf www.kubi.online.de. Sie ist derzeit stellvertretende Vorsitzende der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf).

Berna Kurt (PhD) studied Political Sciences, Arts Management and Modern Turkish History in Istanbul. She has been involved in various dance contexts as performer, choreographer, translator, critic and dramaturg. She published a book on the history and politics of folk dance choreographies in Turkey (2017). She makes transdisciplinary studies of the choreographies in historical and socio-political contexts. She currently works as professor at the Arts and Cultural Management Department of Istanbul Aydın University (bernakurt@aydin.edu.tr).

Susan Leigh Foster (PhD), choreographer and scholar, is Distinguished Professor in the Department of World Arts and Cultures at UCLA. She is author of several books and anthologies on dance and corporeality, most recently *Valuing Dance: Commodities and Gifts in Motion*. A collection of her danced lectures can be found at http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/index.html. She also recently delivered the UCLA Faculty Research Lecture, »What Dancing Does,« which can be viewed at http://uclaspecialevents.ucla.edu/facultyresearchlecture129.

Mika Lillit Lior (PhD) is an interdisciplinary dance artist and scholar with a PhD in Culture and Performance from the University of California, Los Angeles (2021). Mika Lillit Lior's current research addresses historically marginalized ritual choreographies and their political valences in Bahia, Brazil, drawing on local idioms, constructions of gender and sexuality and history-making practices to intervene in dominant representations of African Diaspora religious performance. She is interested in how overlapping spiritual and social processes can transform relations to ourselves and others across human and more than human worlds. Her creative practice draws on samba, capoeira, improvisation, storytelling and performance ethnography.

Sofia Muñoz Carneiro is an anthropologist and theater/dance scientist. She has worked in different research projects, and as a research assistant in Chile and Germany in the fields of anthropology, philosophy, and history of performing arts. Currently, she is finishing her Ph.D. in Philosophy and Theater Studies (Universidad de Chile/Ludwig-Maximilians-Universität München)

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Germany. Her doctoral research approaches the relationship between the notions of touch and presence in contemporary dance. She is also conducting a research project about dance and photography at the beginning of the twentieth century, focused on the exchanges between Chile and Germany.

Ulrike Nestler (MA) studierte Ethnologie (Universität zu Köln) und ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Tanzwissenschaft am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz (Promotionsprojekt *Dancing Contemporaneity in Johannesburg and beyond* (Betreuerin: Prof. Dr. Y. Hardt). Seit 2006 führten sie zahlreiche Feldforschungsaufenthalte im Bereich des Zeitgenössischen Tanzes nach Johannesburg (Südafrika). Sie verfügt über Erfahrungen in kuratorischen, vermittlungspraktischen und performativen Kontexten: u.a. Projektleiterin TanzKulturen der Welt im RJM (2011-2014) Mentorin Residenzprogramm *Inkubator,* Tanzfaktur Köln (seit 2016); Durchführung der Studie *Move2gether! Herausforderungen und Chancen von mixed-abled Ensembles in Theater, Tanz und Performance* (mit Fabian Chyle-Silvestri, i.A. des LOFFT/ Leipzig, 2020); Dokumentationserstellungen: diverse Tanzproduktionen (2018, 2019), mixed-abled Online-/Hybrid-Training (2021).

Hanne Pilgrim is a rhythmician, pianist and performer who is based in Vienna, leading as artistic professor for eurhythmics the department of music & movement/eurhythmics at the University of Music and Performing Arts (mdw). After her studies of eurythmics and piano at the University of the Arts in Berlin and further education in contemporary dance, Hanne Pilgrim worked in different artistic fields (experimental music theatre, chamber music, contemporary dance projects). She was a lecturer at the Berlin University of the Arts and the Franz Liszt Hochschule in Weimar between 2007 and 2017. As part of her work at the mdw, she is currently focussing on the artistic research project »Atlas of Smooth Spaces« funded by the Austrian Science Fund.

Prarthana Purkayastha (PhD) is a Senior Lecturer in the Department of Drama, Theatre, and Dance at the Royal Holloway University of London. Her monograph *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism* (2014) won the 2015 de la Torre Bueno Prize and the 2015 Outstanding Publication Award from the Dance Studies Association. She is co-editor, with Anurima Banerji, of the *Oxford Handbook of Indian Dance* (2023); and co-editor, with

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aoife McGrath, Tereza Havelkova, and Marcus Tan, of Theatre Research International journal's special issue on »Sounding Corporeality« (2021). Her publications have appeared in international journals and various books. Her second monograph, with the working title »Dance Remains«, is under development. She is committed to anti-racism, equality, and inclusivity in higher education, and currently chairs Royal Holloway's Black and Global Majority Staff Network.

Thomas Thorausch ist seit 1996 stellvertretender Leiter des Deutschen Tanzarchivs Köln. Er arbeitete nach dem Studium der Theaterwissenschaft, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Freien Universität Berlin als Regieassistent und Dramaturg in Essen, Köln und Regensburg sowie bei diversen freien Theaterproduktionen in Nordrhein-Westfalen. Daneben war er als wissenschaftlicher Projektmitarbeiter für die Deutsche Akademie des Tanzes, das Deutsche Tanzarchiv Köln sowie für das Historische Archiv der Stadt Köln tätig.

Ricardo Viviani ist verantwortlich für den Oral History-Bereich bei der Pina Bausch Foundation. Er ist ein professioneller Choreograf mit einer über 40-jährigen internationalen Karriere in den Bereichen Repertoire-Kompanien, experimenteller Tanz und zeitgenössischem Musiktheater. Einem Studium der Biologie an der Universität von São Paulo folgten ein Studium der Theaterwissenschaft und Regie sowie Weiterbildung an der Fernuniversität Hagen. Seine professionelle Arbeit als internationaler Choreograf ermöglicht es ihm, auf künstlerischer Ebene in einen fachkundigen Dialog mit den Weggefährten Pina Bauschs zu treten.

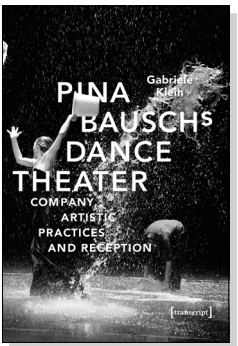
Kim vom Kothen ist derzeit Doktorandin am Centre for Dance Research (C-DaRE) an der Universität Coventry. Sie ist Lichtdesignerin, Filmemacherin und Fotografin für Tanz und Theater. Des Weiteren arbeitete sie als Produktionsleiterin, Managerin und Produzentin national und international im öffentlichen und unabhängigen Tanzsektor. Sie hat digitale Performance-Technologien studiert und ist Empfängerin der Digital Fellowship des Institute for Digital Innovation der Universität Teesside. Ihr Forschungsinteresse gilt digitalen Zugangsstrategien für Tanz. Insbesondere interessiert sie die Frage, wie das verkörperte Wissen von Tänzern*innen umfänglich in Tanzarchiven einen Platz finden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Maren Witte (Dr.), Tanzwissenschaftlerin, Vermittlerin und Dramaturgin. Seit 2015 ist sie Professorin für Tanz- und Theatertheorie, Tanz- und Bewegungsforschung und Vermittlung an der Hochschule für Künste im Sozialen Ottersberg. Seit 2020 ko-leitet sie den BA-Studiengang »Tanz und Theater im Sozialen«. Im Rahmen ihrer Professur und freiberuflichen dramaturgischen Tätigkeit entwickelt sie Vermittlungs-Settings und -formate sowie künstlerisch-qualitative Methoden zur Beforschung von Vermittlungseffekten. Aktueller Fokus in ihrer Vermittlungsarbeit ist die gemeinschaftsbildende Erlebnisraum- und Sozialraumgestaltung. Im Jahr 2009 gründete sie die Initiative TANZSCOUT zur Vermittlung von zeitgenössischem Bühnentanz. 2006 promovierte sie an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über die Wirkung von Bewegung im Theater Robert Wilsons. Sie hat Bewegungserfahrung in verschiedenen Bewegungs- und Tanztechniken und lebt mit ihrer Familie in Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein
Pina Bausch's Dance Theater
Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0

Gabriele Klein
Pina Bausch und das Tanztheater
Die Kunst des Übersetzens

2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,
71 Farbabbildungen, 28 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8

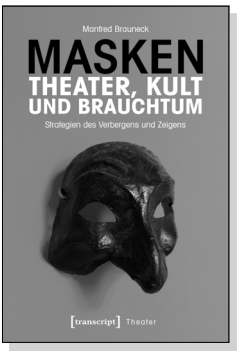
Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)
Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart.,
10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5

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

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Theater- und Tanzwissenschaft

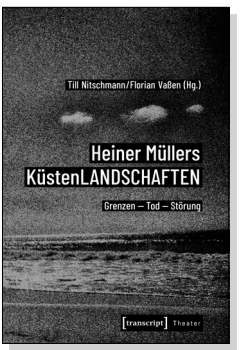


Manfred Brauneck
Masken – Theater, Kult und Brauchtum
Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., 11 SW-Abbildungen
28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2
E-Book:
PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6

Tom Klimant
Theaterspiel erleben und lehren
Fachdidaktik für den Theaterunterricht

Februar 2022, 570 S., kart., 41 SW-Abbildungen
49,00 € (DE), 978-3-8376-6091-3
E-Book:
PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6091-7



Till Nitschmann, Florian Vaßen (Hg.)
Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN
Grenzen - Tod - Störung

2021, 514 S., kart.,
16 Farbabbildungen, 3 SW-Abbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-5563-6
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5563-0

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

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462379 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -