



Katja Schneider (Hg.)

Routinen im Tanz

Künstlerische Praktiken zwischen
Stabilisierung und Destabilisierung

Katja Schneider (Hg.)
Routinen im Tanz

Die Reihe wird herausgegeben von der Gesellschaft für Tanzforschung.

Katja Schneider ist Professorin für Tanzwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Sie ist als Dramaturgin für das Münchner Festival »Dance« tätig und ist Mitbegründerin der Netzwerke »tanznetz.de«, »Access to Dance« und »Fokus Tanz/Tanz und Schule«.

Katja Schneider (Hg.)

Routinen im Tanz

Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung.
Jahrbuch TanzForschung 2022

[transcript]

Gefördert durch die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (HfMDK)

HfMDK

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 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 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Katja Schneider (Hg.)

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Mateja Bučar

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6829-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6829-6

<https://doi.org/10.14361/9783839468296>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

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

Inhalt

Routinen im Tanz

Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung
Katja Schneider 9

Grundieren/Diskutieren

Routinen

Perspektiven auf einen soziologischen Begriff
Gabriele Klein 19

»Ich muss ja für mich als Tänzerin eine Logik finden«

De/Stabilisierungen von Ordnungen des Wissens in choreografischen Prozessen
Katarina Kleinschmidt 31

Miteinander wach bleiben

Ein Gespräch über Routinen in Organisationen
Ingo Diehl, Annika Glose, Katja Schneider 45

Schreiben/Aufzeichnen

Reflexionen tänzerischer/choreografischer Routinen und Schreibpraktiken in, durch und über Scores

Miriam Althammer, Anja K. Arend, Anna Wieczorek 55

Hinführendes Schreiben

Zu Schrift-Routinen im choreografischen Prozess

Franz Anton Cramer 87

Vermitteln/Wahrnehmen

Routinen des Aufwärmens, Reinkommens, Einstimmens

Methodische und wissenstheoretische Überlegungen

zur Erforschung von Vermittlungspraktiken

Yvonne Hardt 101

»Why does every class start with walking?«

Beobachtungen sprachlicher Routinen in einer Tanzausbildung in Berlin

Anna Chwialkowska 113

»Was möchten Zuschauer*innen im Voraus wissen?«

Routinen bei der Perzeption und kritischen Reflexion der tschechischen

Tanzperformance am Beispiel von Markéta Vacovská's *Odloučení*

Jitka Pavlišová 127

Etablieren/Neubestimmen

Breathing with

Building a Dance Practice during Times of Isolation

Katelyn Skelley 143

Kommentieren, Liken, Teilen

Routinen tänzerischer Aneignung im Kontext digitaler Plattformen

Marisa Joana Berg 153

Abseits von Routinen

Überlebensstrategien zur Bewahrung von Ideen und Identitäten

des Modernen Tanzes?

Claudia Fleischle-Braun, Eva Blaschke, Eva Lajko, Susanne Montag-Wärnå 167

»Es muß ja frisch und neu sein, jedesmal.«

Zum Verhältnis von Wiederkehr und Veränderung in der Arbeit
des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Katharina Weisheit 179

vertikal

Janine Schneider 193

Unterlaufen/Queeren

Epistemologien der Routine

Ein Interventionsgespräch zu Bewegung, Forschung und Erinnerung

Oxana Chi, Layla Zami 197

Dancing Hybrid Bodies in Colonial Modernity of Korea before 1945

Discontinuing Traditional Routines and Rethinking Dance Modernism

Su Jin Kim 209

Perfectionism Detox

A Dance with Voices from the South

Amelia Uzategui Bonilla 225

Monkey off My Back or the Cat's Meow

Die Verbeugung als Ausdruck des Selbst

Jutta Krauß 237

Digitalisieren/Algorithmisieren

Nach dem Hype

Routinen Künstlicher Intelligenz in Tanz, Choreografie und Vermittlung

David Rittershaus, Leonie Otto, Helena Miko, Jan Philipp Stange, Anton Koch,

Florian Jenett 253

Biografien 285

Routinen im Tanz

Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung

Katja Schneider

Zumal in der Kunst haben Routinen nicht die beste Reputation. Im Unterschied zum anerkannten künstlerischen Verfahren der Improvisation, die als kreative Leistung im Studio, auf der Bühne und in der Ausbildung hoch anerkannt ist, erscheint Routine im Kontext künstlerischer Praxis zumindest als suspekt. *Routine zerstört das Stück* lautet entsprechend der Titel einer Publikation über den Regisseur und Intendanten Walter Felsenstein. Hier hingegen werden Routinen als dynamische Prozesse begriffen. Nicht zuletzt die Krisenerfahrungen durch die Covid-19-Pandemie, zahlreiche, zeitgleich stattfindende Kriege – in Europa mit dem kriegesischen Überfall auf die Ukraine –, Flucht- und Migrationsbewegungen sowie durch die von unseren Routinen verursachte und bislang nicht aufgehaltene globale Erwärmung nötigen zur Veränderung. Hier gilt es, das Potenzial der dynamischen Aspekte von Routinen in den Blick zu nehmen, um angemessene Routinen zu entwickeln, »die mit Aufmerksamkeiten und Reaktionsfähigkeiten in Bezug auf Abweichungen und überraschende Gelegenheiten verbunden sind« (Bertram/Rüsenberg 2021: 74).

Das Symposium *Re-Routing Routines. Routinen reflektieren*, aus dem dieser Sammelband hervorgegangen ist, fand im November 2022 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK) statt. Es widmete sich der Neubetrachtung von Routinen im Kontext von Tanz und dessen Vermittlung. Untersucht wurden Dimensionen von Produktions-, Aufführungs- und Publikumsroutinen, Möglichkeiten der Dokumentation und Beschreibung, Inventare spezifischer künstlerischer Routinen. Durch digitale Angebote während der Covid-19-Pandemie sprunghaft sich neu etablierende Routinen des Trainings und der Vermittlung wurden ebenso in den Blick genommen wie

Dimensionen persönlicher Praxis und deren Transformation. Überlegungen zielen auf die Überprüfung der eigenen routinisierten Forschungspraxis und -perspektive.

Der Diskussion der stabilisierenden und destabilisierenden Leistungen und Potenziale von Routinen widmet sich dieser Band in sechs Kapiteln und einer künstlerischen Intervention von Janine Schneider.

Grundieren/Diskutieren: In ihrem grundlegenden Beitrag *Routinen. Perspektiven auf einen soziologischen Begriff* beleuchtet GABRIELE KEIN das dialektische Potenzial von Routinen, deren Dynamik und Performanz. Veranschaulicht wird dies an der Entfaltung von Begriffspaaren: Routine und Wiederholung, Routine und Krise, Routine und Ritual, Routine und Praxis sowie an der relationalen Verknüpfung von Individuum, Institution und Interaktionsgefüge, was im Hinblick auf das Tanztheater Wuppertal und die Arbeitsweise von Pina Bausch exemplifiziert wird. Auch der Beitrag von KATARINA KLEIN-SCHMIDT fundiert das Terrain: In »Ich muss ja für mich als Tänzerin eine Logik finden«. *De/Stabilisierungen von Ordnungen des Wissens in choreografischen Prozessen* rekurriert die Autorin auf die Diskussion um künstlerisches Wissen, löst routinisierte Vorgänge aus den Dichotomien, in die sie mit Kategorien wie »konzeptuell« oder »reflexiv« gesetzt werden, um Routinen als zentral für künstlerische Produktionen und deren spezifische Ästhetik zu situieren. Am Beispiel des Arbeitsprozesses von Andrea Neumann und der Tänzerinnen Fernanda Farah, Lee Méir und Hanna Sybille Müller zu *Why Does Moving Air Create Sound?* erläutert Kleinschmidt, wie Routine und künstlerische Forschung zusammenzudenken sind. Im Gespräch mit KATJA SCHNEIDER diskutieren ANNIKA GLOSE, kaufmännische Direktorin der Dresden Frankfurt Dance Company und ab nächster Spielzeit in Doppelspitze mit Ioannis Mandafounis verantwortlich für die Kompanie, und INGO DIEHL, Vize-Präsident der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt, die Relevanz von dynamischen Routinen im institutionellen Zusammenhang. *Miteinander wach bleiben. Ein Gespräch über Routinen in Organisationen* fokussiert auf den kollektiven Umgang mit Routinen in Umbruchsituationen – sei es eine neue Direktion, seien es die Veränderungen in der Hochschullandschaft.

Schreiben/Aufzeichnen: In ihrem gemeinsamen Panel *Reflexionen tänzerischer/choreografischer Routinen und Schreibpraktiken in, durch und über Scores* untersuchen ANJA K. AREND, ANNA WIECZOREK und MIRIAM ALTHAMMER an drei Beispielen Dynamiken medialer Übersetzungen und Potenziale

von Tanznotationen. ANJA K. AREND diskutiert in *Routinen des Kreierens | Routinen des Schreibens: Movement Journals | Moving Journals* (2020) von Foteini Papadopoulous die tägliche Routine der Choreografin, jeweils eine Bewegung zu notieren, zu memorieren und zu erforschen, was dies für den kreativen Prozess der Bewegungsfindung ermöglicht. ANNA WIECZOREK reflektiert in *Befragungen von Schreibroutinen durch Audiodeskription: Beispiele aus der choreografischen Praxis* von Rykena/Jüngst und Ursina Tossi, wie Audiobeschreibungen zum einen Wahrnehmungsroutinen des Publikums irritieren und zum anderen selbst zu einem Mittel werden, choreografisches Material zu generieren. Der Beitrag *Körperpolitische Verhandlungen von Raum-Routinen: Lena Grossmans partizipative Installation MIMETIC BODIES* (2022) von MIRIAM ALTHAMMER beleuchtet die Interdependenz von partizipativen Praktiken, aus Alltagsroutinen gewonnenem choreografischem Material und die Besucher*innen inszenierender Bodengrafik, die zwischen Theater- und Ausstellungsraum oszilliert und deren jeweilige Routinen bewusst macht. FRANZ ANTON CRAMER zeigt in seinem Beitrag *Hinführendes Schreiben. Zu Schrift-Routinen im choreografischen Prozess*, der im Kontext des *Centre for the Study of Manuscript Cultures* (CSMC) der Universität Hamburg entstand, welche Auswirkungen die materiale Verfasstheit und physische Handlung des Schreibens auf die künstlerische Arbeit hat, vor allem in der Konzeptionsphase eines Stücks. Dieses – als instrumentell und transitiv konzeptionierte – Schreiben entwirft sich auf ein Drittes hin – die Choreografie.

Vermitteln/Wahrnehmen: YVONNE HARDT beschäftigt sich in *Routinen des Aufwärmens, Reinkommens, Einstimmens. Methodische und wissenstheoretische Überlegungen zur Erforschung von Vermittlungspraktiken* mit der Analyse kollektiver und körperlich fundierter Hervorbringung solcher Prozesse der Vorbereitung aus praxeologischer Perspektive. Im Kontext ihres Vermittlungsformats *Thinking Body Technique* fragt sie danach, wer wann was verwendet, ablehnt oder umarbeitet, wie dies sprachlich gefasst und theoretisch eingebettet wird. Wie sprachliche Routinen im Unterricht eingesetzt und wirksam werden, dabei körperliche Routinen sichtbar und bewusst machen, darauf fokussiert ANNA CHWIALKOWSKA mit der Frage »Why does every class start with walking?« *Beobachtungen sprachlicher Routinen in einer Tanzausbildung in Berlin*. Am Beispiel des »juicy pelvis« erläutert sie, wie die Umcodierung von Begriffen funktioniert, wie unterschiedliche Kommunikationsmedien ihre Wirkungskraft entfalten und plötzlich zum Agenten einer körperlich-sprachlichen Ermächtigung werden können und so einen Kollektivitätsprozess in Gang setzen.

Die Diskrepanz zwischen kulturell codierten routinisierten Erwartungen an eine Tanzperformance und deren Ablauf thematisiert JITKA PAVLIŠOVÁ in ihrem Beitrag »Was möchten Zuschauer*innen im Voraus wissen?« *Routinen bei der Perzeption und kritischen Reflexion der tschechischen Tanzperformance am Beispiel von Markéta Vacovskás Odloučení*. Die Autorin macht deutlich, dass das Stück, welches in seiner ausgestellten performativen Intimität auf Entwicklungen in der westeuropäischen Kunstszenen rekurriert, mit Rezeptionsweisen in der tschechischen Kritik konfligiert.

Etablieren/Neubestimmen: Gegen die Covid-19-Pandemie schützte man sich durch Absonderung und mit Masken, um jenen physiologischen Vorgang – das Atmen –, über den wir ständig im Austausch mit unserer Umwelt sind, in seinen Auswirkungen zu minimieren. In *Breathing with. Building a Dance Practice during Times of Isolation* reflektiert KATELYN SKELLEY ihre künstlerische Forschung zu neuen Routinen des Atmens, die in 30 Übungen mündete. Um neue Verfahren tänzerischer Aneignung und Prozesse der Vermittlung geht es in MARISA JOANA BERGS Beitrag *Kommentieren, Liken, Teilen. Routinen tänzerischer Aneignung im Kontext digitaler Plattformen*. Am Beispiel von Dance-Trend-Challenges zeigt sie, wie in informellen Lernsettings Neues gelernt wird und so neue Routinen kollektiven wie individuellen Lernens herausgebildet werden, die nicht auf Reproduktion und Kopie zielen, sondern auf eine persönliche Aneignung. *Abseits von Routinen. Überlebensstrategien zur Bewahrung von Ideen und Identitäten des Modernen Tanzes?* von CLAUDIA FLEISCHLE-BRAUN, EVA BLASCHKE, EVA LAJKO und SUSANNE MONTAG-WÄRNÄ fasst die kollektiven Anstrengungen zusammen, das Erbe des westeuropäischen Modernen Tanzes und seine Ausprägungen in zeitgenössischen künstlerischen Projekten und Lehrformaten in digitaler Form für ein interessiertes Publikum aufzubereiten und zugänglich zu machen. Proben- und Reproduktionsroutinen bei Pina Bausch an den Wuppertaler Bühnen konfligierten sowohl mit Sehgewohnheiten des Publikums als auch mit routinisierten Arbeitsweisen am Theater. KATHARINA WEISHEIT konturiert in »Es muß ja frisch und neu sein, jedesmal.« *Zum Verhältnis von Wiederkehr und Veränderung in der Arbeit des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* Stabilität und Instabilität dieser Routinen, ohne sie als komplementär zu begreifen. Ziel ist vielmehr, deren Unvorhersehbarkeit und Offenheit zu betonen und dadurch die Produktion von Tanz dynamisch zu verstehen.

Unterlaufen/Queeren: Die Tänzerin, Choreografin und Performerin OXANA CHI und die Wissenschaftlerin LAYLA ZAMI verständigen sich in *Epistemologien der Routine. Ein Interventionsgespräch zu Bewegung, Forschung und Erinnerung* über die Grundlagen ihrer gemeinsamen Arbeit. Bezugspunkt des diskutierten Projekts *Killjoy* ist das Künstler*innenpaar Claude Cahun und Marcel Moore, an das tänzerisch erinnert wird. Wissenschaftlich sekundiert ist es von Zamis Konzept des *Contemporary PerforMemory*, das Deutungsmuster und Erinnerungsroutinen bricht und als Spirale konzipiert ist. Über die Friktionen zwischen privaten Alltagsroutinen in einer kolonialisierten Gesellschaft und den Routinen der Hegemonialmacht schreibt SU JIN KIM in *Dancing Hybrid Bodies in Colonial Modernity of Korea before 1945. Discontinuing Traditional Routines and Rethinking Dance Modernism* am Beispiel von Bae-Ku-ja, Cho Taik-won und Choi Seung-hee. Aus der Perspektive einer nicht-weißen Tänzerin mit Migrationserfahrung reflektiert AMELIA UZATEGUI BONILLA das Konzept des Perfektionismus, wie es in US-amerikanischem/westeuropäischem Tanzausbildungskontext nach wie vor zu den meist unhinterfragten Voraussetzungen zählt. In ihrer künstlerischen Forschung, einem Peer to peer-Interviewformat, mit dem Titel *Perfectionism Detox: a dance with voices from the South*, arbeitet sie die Notwendigkeit kollektiven Re-Routings bestehender Routinen heraus. JUTTA KRAUSS analysiert in *Monkey off My Back or the Cat's Meow. Die Verbeugung als Ausdruck des Selbst* die Routine des Verbeugens als eigenständigen Akt in der Choreografie von Trajal Harrell. Im Rekurs auf das aristotelische Drama und dessen dekoloniale Wendung einerseits und die Konvention des Bademantels andererseits etabliert die Autorin die Denkfigur »behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel als Ausdruck des Selbst« und als selbstreflexiven Moment.

Digitalisieren/Algorithmisieren: In ihrem gemeinsamen Panel *Nach dem Hype. Routinen Künstlicher Intelligenz in Tanz, Choreografie und Vermittlung* widmen sich DAVID RITTERSHAUS, JAN PHILIPP STANGE, LEONIE OTTO, ANTON KOCH, FLORIAN JENETT und HELENA MIKO der KI-Technologie in künstlerischen Arbeiten. Ko-Präsenz in digitalen Zeiten reflektiert und inszeniert JAN PHILIPP STANGE mit einer KI imitierenden menschlichen Performerin in seiner Performance *Artist Talk* (2021) und spricht darüber mit LEONIE OTTO und DAVID RITTERSHAUS im Beitrag »Artist Talk«: *Routinen der Versammlung und Begegnung*. Dem maschinellen Sehen und Nicht-Sehen, visuellen Machine-Learning-Systemen, gehen DAVID RITTERSHAUS, ANTON KOCH und FLORIAN JENETT in ihrem Paper »*Machine don't see and we*

know it«. Routinen und Implikationen maschineller Erfassung tänzerischer Bewegung mittels *Machine-Learning-Verfahren* nach. HELENA MIKO erkundet *Bodily Tech-Routines*. Verwebungen tanzkünstlerischer Praxisroutinen mit KI-Systemstrukturen, die sich auf Lehr-Lern-Settings und Trainingssituationen auswirken, indem körperbasierte und technikfokussierte Routinen konfligieren. Mit der Frage *Aber warum? Der Beitrag des Tanzes zur Diskussion um artificial agency* beschließt LEONIE OTTO diesen Band und lenkt den Blick darauf, wo im Hinblick auf die Entwicklung der KI Routinen der Diskriminierung, Zuschreibung und Normatisierung unhinterfragt reproduziert oder sogar noch gesteigert werden.

Dank

Mein großer Dank gilt allen Autor*innen, die mit ihren vielfältigen Forschungsperspektiven sowohl das Symposium *Re-Routing Routines. Routinen reflektieren* im November 2022 als auch diesen Sammelband bereichert haben.

Vor allem danke ich hier auch der slowenischen Choreografin und Tänzerin Mateja Bučar. Sie hielt beim Symposium eine Keynote mit dem Titel *The parquet is yours* unter dem Motto »Re-organise the organised«. Für diese Publikation stiftete sie das Cover-Foto, ein Ausschnitt aus ihrer Performance im öffentlichen Raum: *The Unnoticed* (2014). Herzlichen Dank!

Ich danke herzlich der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (HfMDK) und ihrer Leitung für die Möglichkeit, das Symposium in Kooperation mit der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) an der HfMDK durchführen zu können. Der Forschungskommission der HfMDK danke ich sehr für die Förderung des Projekts, ihrem Vorsitzenden Prof. Ingo Diehl und der Forschungsreferentin Teona Micevska für die großartige und tatkräftige Unterstützung des Unternehmens.

Über die Bereitschaft der gtf, das Symposium und auch die Herausgabe des Sammelbands in meine Hände zu legen, freue ich mich und danke dafür.

Herzlich danke ich den wissenschaftlichen Beirätinnen – Katarina Kleinschmidt, Christiana Rosenberg-Ahlhaus und Anna Wiczorek – für ihre wertvollen Anmerkungen, Fragen und Hilfestellungen.

Ein besonderer Dank geht an Sabine Karoß, seit Jahren versierte Begleiterin des *Jahrbuchs TanzForschung*, für ihre große Expertise und Unterstützung beim Lektorat und im Herstellungsprozess dieses Buches.

Literatur

- Bertram, Georg W./Rüsenberg, Michael (2021): *Improvisieren! Lob der Ungewissheit*, 2. Aufl., Ditzingen: Reclam.
- Feldman, Martha S. (2000): »Organizational routines as a source of continuous change«, in: *Organization Science*, Jg. 11 Nr. 6, S. 611–629.
- Klein, Gabriele/Göbel, Hanna-Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld: transcript.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im Zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Kobán, Ilse (Hg.) (1997): *Routine zerstört das Stück oder Die Sau hat kein Theaterblut*, Wilhelmshorst: Märkischer Verlag.

Grundieren/Diskutieren

Routinen

Perspektiven auf einen soziologischen Begriff

Gabriele Klein

Die Routine genießt trotz ihrer weiten Verbreitung in modernen Großorganisationen kein besonderes Ansehen. Wer etwas auf sich hält, versucht, sich über die alltägliche Routine zu erheben und die individuelle Eigenart seines Denkens und Handelns herauszustellen. Nur jenseits der Routine kann er sich selbst darstellen. Lieber greift er zu entlegenen Vorstellungen oder modischen Gesten, als im immer schon Gewesenen und Geläufigen zu versinken. Selbst Vorgänge, die organisatorisch längst routiniert sind, wie die Mode oder die Erholung, treten als Feind des langweiligen Einerleis der Routine auf. Kein Wunder also, dass auch die wissenschaftliche Forschung dem Gegenstand bisher kaum Probleme abzugewinnen vermag. (Luhmann 2018: 293)

Das Zitat von Niklas Luhmann aus seinem einflussreichen Text *Lob der Routine*, 1971 erstmalig publiziert, könnte auch der Ausgangspunkt tanzwissenschaftlicher Diskussionen sein. Routinen haben in Tanzpraxis und Tanzforschung, ähnlich wie in kunsttheoretischen und kunstpädagogischen Debatten und Kreativitätsdiskursen, keinen guten Ruf. Denn von ihrem Selbstverständnis her sind es gerade diese Felder, die Routinen – in der Regel verstanden als Wahrnehmungs- und Handlungsrouninen – irritieren, unterlaufen, reflektieren und auf sie aufmerksam machen wollen.

Im Unterschied zu diesen Positionen hat die Soziologie ein anderes Verständnis von Routine entwickelt – und darauf zielen Luhmanns Text und auch die folgenden Ausführungen ab.

Routine ist ein Kernbegriff der Soziologie und wird von daher in vielen soziologischen Theorieansätzen diskutiert: in Industrie- und Bürokratieforschung, Verwaltungswissenschaft, Handlungs- und Interaktionstheorien, Praxistheorien oder Organisationstheorien beispielsweise. Alle diese Theo-

rien versammeln sich unter einem gemeinsamen Nenner und dieser lautet: Routinen sind notwendig, um den Menschen zu einem gesellschaftlichen Wesen zu machen. Sie sind orientierungsgebend, weil sie individuelle Handlungsmuster festigen, und funktional, weil sie soziale Strukturen stabilisieren – dies sowohl auf der Mikroebene des Alltags als auch auf der Makroebene gesellschaftlicher Institutionen.

Diese »Stabilisierungsdefinition« hat einen Haken. Würde man ihr folgen, kaufte man sich ein erkenntnistheoretisches Problem ein: Die Menschen, ihre Interaktionen und ihre Gesellschaften würden dann nur aus einer endlosen, immergleichen Wiederholung von Handlungsabfolgen bestehen. Geschichte, Wandel, Veränderung ließen sich mit dieser Definition nicht erklären. Und so wuchs auch in der Soziologie die Erkenntnis, dass sich Routinen nicht nur als der ewig langweilige, Wiederholung produzierende und Sicherheit gebende Gegenspieler von Unsicherheit, Chaos, Krise, Kreativität oder Veränderung beschreiben lassen. Routine steht vielmehr – und das ist die Grundaussage meines Beitrages – zu den genannten Gegenspielern in einem dialektischen Verhältnis.

Dieses dialektische Verhältnis möchte ich an fünf verschiedenen Begriffspaaren anschaulich machen: Routine und Wiederholung, Routine und Krise, die drei I der Routine, Routine und Ritual sowie Routine und Praxis.

Routine und Wiederholung: Zum Verhältnis von Beständigkeit und Transformation

Routinen sind notwendig, zum einen für den Einzelnen, um den Alltag zu bewältigen, und zum anderen, damit Handlungsgefüge und gesellschaftliche Institutionen funktionieren. Wiederholung ist ihr zentrales Kennzeichen. Aber: wie oft und in welchem zeitlichen Raster müssen Handlungen wiederholt werden, damit sie die Bezeichnung »Routine« verdienen? Die Grenzen sind offenbar unbestimmt.

Man kann sagen: Der übliche Routinebegriff ermöglicht es kaum, eindeutig festzustellen, wo Routine anfängt und wo sie aufhört. Denn allein die Handlungswiederholung, die doch als Hauptkriterium der Routine angeführt wird, gestattet keine präzise Abgrenzung des Begriffs. Man könnte also schlussfolgern: Nicht nur die Wiederholung kennzeichnet die Routine, sondern auch ihre theoretische und methodische Unbestimmtheit.

Dieser definitorische Mangel kann vielleicht in Kauf genommen werden, solange der Routinebegriff ein typisches Handlungsbild bezeichnet, wenn man sagt – wie beispielsweise die Praxistheorie im Anschluss an Pierre Bourdieu (vgl. Bourdieu 1979) –, dass ein Routinehandeln immer dann vorliegt, wenn Handlungen sich so oft wiederholen, dass der Handelnde dies habitualisiert hat und sich quasi »automatisch« daran orientiert. So kann man noch von Routine sprechen, wenn eine einzelne Handlung in einem routinierten Ablauf aufgegeben wurde, so zum Beispiel eine Aufwärmübung beim Tanztraining. Denn zu unterscheiden ist: zwischen »Routine«, die eine Handlungsabfolge meint, und routiniertem Handeln, das sich auch auf einzelne Handlungen beziehen kann.

Routinen sind jahrzehntelang primär unter Aspekten der Optimierung und Effizienz (Wiederholungseffekte, Schnelligkeit usw.) verstanden und analysiert worden. Dabei war schon immer deutlich, dass Routinen leicht zu Erstarrung führen können. Diese Auffassung ist nicht nur in andere Wissenschaftsdisziplinen (z.B. in die Pädagogik oder Politikwissenschaft, aber auch in die Verwaltungswissenschaft), sondern auch in das Alltagswissen übergegangen. Routinen, so heißt es gemeinhin, provozieren Langeweile, Desinteresse und Verdummung, sie machen den Menschen zur Maschine. Die Kunst als Feld des Schöpferischen hat sich wie die Kunstwissenschaft gegenüber Routinen immer distanziert verhalten. Vor allem seit dem »performative turn« stand Kunst für das Gegenteil: das Einmalige, Unwiederholbare, Einzigartige.

In den letzten Jahren aber hat sich in der Routineforschung eine andere Perspektive Gehör verschafft, und diese stellt die Dynamik von Routinen in den Vordergrund. Ja, mehr noch, Routinen werden nunmehr (auch) als Auslöser von Wandlungsprozessen gesehen. Nicht zuletzt haben auch Derridas Theorie der Iteration (vgl. Derrida 1988) oder die Überlegungen von Gilles Deleuze zum Verhältnis von Differenz und Wiederholung (vgl. Deleuze 1992) dazu beigetragen, in der Wiederholung nicht nur das Reproduktive zu sehen, sondern selbst das Transformatorische zu entdecken.

Aus dieser Perspektive rückt die Performanz von Routinen, ihr Vollzug, in den Fokus – und damit verschiebt sich die Frage vom »Wozu« zum »Wie«: Wie werden Routinen durchgeführt, so dass sie Orientierung geben und zugleich

verändernd sind? Diese Frage verfolgt die Praxistheorie, worauf ich im letzten Abschnitt eingehen werde.¹

Routinen, so ein erstes Fazit, verfestigen *und* transformieren. Veränderungen produzieren immer fragile und krisenhafte Situationen – und so wundert es nicht, dass das Verhältnis von Routine und Krise ein zentraler Gegenstand der Forschungsliteratur zu Routinen ist.

Routine und Krise

Der Frankfurter Soziologe Ulrich Oevermann (1940–2021) hat 2008 seine Abschiedsvorlesung gehalten und sich entschieden, für diese das Thema »Routine und Krise als analytisches Paradigma der Sozialwissenschaften« (Oevermann 2008) zu wählen. Auch er beschreibt das Verhältnis von Routine und Krise als wechselseitig: einerseits tritt die Krise dann ein, wenn Routinen ausgesetzt werden, andererseits werden Routinen ausgesetzt und daraus entwickelt sich eine Krise.

Krisen – und das erfahren wir im Zuge von Dauerkrisensituationen leidlich – werden in der Alltagswahrnehmung nicht positiv bewertet. Sie sind ein Hinweis auf fragile, ungünstige, bedrohliche, gefährliche Situationen und deshalb meist von negativen Gefühlen, Ängsten, Unsicherheiten oder Stress begleitet. Aber Krisen wirken sich auf Routinen auch reflexiv aus: wenn Routinen nicht mehr funktionieren, beginnt das Krisenhafte – und mit ihm öffnet sich Wahrnehmung, setzt Reflexion ein, Kreativität und Lösungsbereitschaft. Aus dieser Sicht ist die Krise ein Motor von Wandel und Entwicklung – und ein Auslöser für Disruptionen in festgefügte Routinen und deren Transformationen.

Der britische Mathematiker und Philosoph Alfred N. Whitehead stellte bereits 1911 die These auf: »Civilization advances by extending the number of important operations which we can perform without thinking about them« (Whitehead 1958: 61). Die Entwicklung von Kulturen lässt sich demzufolge nicht an der Steigerung, sondern an einer Reduzierung der kognitiven Aktivität ihrer Mitglieder erkennen. Und dies ist möglich, weil eine Routinisierung

1 Mit einem praxistheoretischen Ansatz arbeiten wir auch im Forschungsprojekt »Choreographies of Archiving«, in dem wir die Schreibpraktiken von Choreograf*innen untersuchen (s. Beitrag von Franz Anton Cramer in diesem Buch).

der internen Abläufe in Institutionen diese zu kooperativen Akteur*innen macht.

Routinen – und das ist mein zweites Fazit – sind nicht der Gegenspieler der Krise, sondern sie entlasten Wahrnehmung, Kognition und Reflexion. Die Vielzahl der Routinen im Alltag ist die Voraussetzung dafür, Aufmerksamkeit auf Veränderung, auf Neues zu legen.

Entscheidend ist somit das dialektische Verhältnis von Routine und Krise: Gerät dieses aus der Balance, drohen pathologische Entwicklungen: Bei einer Dominanz der Routine droht Stillstand, Verödung, Verhärtung. Bei einer Dominanz der Krise droht Traumatisierung und Scheitern – und dies nicht nur in Bezug auf das Individuum, sondern auch in Bezug auf Interaktionsgefüge und Institutionen.

Die drei »I« der Routine: Individuum – Interaktion – Institution

Gemeinhin werden die Vorteile von Routinen rein individualpsychologisch begründet. Der Einzelne braucht Routinen, um sich »in der Gesellschaft«, in seinem Alltag zurechtzufinden. Brechen diese Routinen auf – durch Krankheit, Arbeitslosigkeit, Scheidung etc. –, wird, unterstützt mitunter durch professionelle therapeutische Begleitung, vieles unternommen, um den Menschen in Alltagsroutinen zurückzuführen.

Dieser allein auf das Individuum fokussierte Ansatz verkennt, dass individuelle routinierte Handlungen in ein Interaktionsgefüge eingebettet sind, und dies hat zwei Aspekte: Zum einen bedeutet es, dass einzelne Handlungen situativ jeweils auf die Handlungen anderer bezogen sind – so beispielsweise bei Arbeitsinterdependenzen. Zudem gibt es ein Handlungsgefüge, das als figurative Ordnung bereits existiert, und in diese fügen die Einzelnen sich ein und gestalten sie mit. So konnte ich in meinen Forschungen zum Tanztheater Wuppertal (Klein 2019) eine Vielzahl von Routinen ausfindig machen: der routinierte Tagesablauf, der seit Jahren etabliert war. An diesen haben sich neue Tänzer*innen immer wieder angepasst und mit ihrem Tun diese Interaktionsgefüge aber auch transformiert. Ebenso gab es Routinen bei der Weitergabe von Stücken; Routinen beim Training oder den Proben, Routinen in der Organisation und Aufteilung des Proberaumes, der Lichtburg, beispielsweise (ebd., S. 168–242).

Das Individuum und sein routiniertes Handeln sind somit in Ordnungen, in die Strukturen von Alltagsinteraktionen, eingebettet – und daraus folgt:

Individuelle Routinen können von vornherein als soziale Routinen konzipiert werden. Routinen sind zudem das Bindeglied zwischen den eher situativen, mitunter flüchtigen und losen Begegnungen von Menschen und den eher stabileren Institutionen. In der alltäglichen Interaktion produzieren *und* re-produzieren die Handelnden somit die soziale Ordnung, indem sie Routinen erfüllen und ausführen – und dieses Ausführen kann gelingen oder scheitern, konservierend oder transformierend sein.

Interaktionsgefüge selbst sind institutionell gebunden. So macht es z.B. einen Unterschied, ob es sich um eine Kompanie handelt, die fest an ein Haus gebunden ist, oder um eine freie Kompanie. Aber dies bedeutet nicht, dass die »freie Szene« keine institutionalisierten Formen und hierin verankerte Routinen hat. Institutionen und Institutionalisierungen haben ihre eigenen Abläufe, die den Akteur*innen eine routinemäßige Durchführung ihrer Tätigkeiten ermöglichen. Ihr Ziel ist es, über Routinen aus Arbeitsteilung und Spezialisierung möglichst Vorteile zu erzielen. So haben sich verschiedene Abläufe im etablierten Theater im Unterschied zu »freien« Spielorten etabliert, die sich beispielsweise gemeinhin im Selbstverständnis des technischen Personals und ihrem Verhältnis zu den Künstler*innen zeigen. Routinierte Abläufe, so zeigt das Beispiel des Tanztheater Wuppertal, können mitunter innerhalb einer Institution in Konkurrenz geraten. So waren die Wuppertaler Werkstätten mit den späten Entscheidungen über die Gestaltung der Bühnenbilder für eine neue Produktionen in der Regel überfordert, weil die routinierten Abläufe von Materialbestellungen, Anfertigungen und Proben nicht mehr eingehalten werden konnten (Klein 2019: 125 ff.).

Die Routine ist also ein wichtiges Moment von Institutions- und Organisationstheorien, und damit auch einer Institutions- und Organisationstheorie des Theaters oder der »freien Szene«. Sie kann und soll erklären, wie über den Interaktionszusammenhang hinausgehende, organisierte soziale Systeme überhaupt möglich sind.

Ohne institutionelle Routinen wären die individuellen Akteur*innen hoffnungslos damit überfordert, ein produktiver Teil der arbeitsteilig organisierten Erledigung hochkomplexer Aufgaben zu sein. Wir können dieses Phänomen beispielsweise beobachten, wenn kollektives projektorientiertes künstlerisches Arbeiten mit neuen Teams keine Routinen etabliert hat und alles erst diskutiert, beschlossen, festgelegt und reflektiert werden muss.

Mein drittes Fazit ist also, dass die Komplexität, mit der sich Menschen konfrontiert sehen, erst durch das Zusammenspiel von individuellen, interaktiven und institutionellen Routinen handhabbar wird. Mit Komplexität mei-

ne ich sowohl die individuelle Bewältigung von Aufgaben als auch die gesellschaftliche und politische Komplexität, die bewältigt werden muss. Und insofern muss unterschieden werden zwischen Wahrnehmungsroutinen, Verhaltensroutinen, Entscheidungsroutinen oder Gefühlsroutinen beispielsweise.

Aber zu welchem Typus von Handlung gehören Routinen? Sind sie als Handlungen zu verstehen, die monoton sind oder affektiv aufgeladen werden?

Routine und Ritual

Routinen sind Gewohnheiten, die in die Körper von Menschen und Institutionen über Wiederholung eingeschrieben, habitualisiert und verfestigt sind. Sie folgen in der Regel Konventionen, sind normativ und helfen, Komplexität zu bewältigen. Sie schaffen Handlungssicherheit und helfen alltägliche Handlungsabfolgen schnell auszuführen.

Aber wo und wann können wir, wenn wir über Tanzen, Proben, Trainieren, Aufführen oder Zuschauen nachdenken, von Routinen sprechen? Wenn wir über diese Frage nachdenken und nach Beispielen suchen – so zum Beispiel die Art, die Ballettschuhe zu binden, das Berühren des Tanzbodens vor der Aufführung, die Aufforderung zum Tanz im Paartanz oder das Verbeugen nach der Vorstellung –, dann sind wir schnell beim Ritual bzw. bei rituellen Handlungen. Was also ist der Unterschied zwischen einer routinierten und einer rituellen Handlung oder zwischen Routine und Ritual? Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten, denn Routine und Ritual haben vieles gemeinsam:

- wie die Routine folgt auch das Ritual einem Muster von standardisierten Handlungsabfolgen,
- wie Routinen werden auch Rituale vielfältig wiederholt,
- wie Rituale stellen Routinen aufgrund ihrer standardisierten Handlungsabfolge eine Vereinfachung dar, denn die einzelnen Handlungsschritte müssen nicht jedes Mal erneut durchdacht und reflektiert werden,
- sowohl Routinen als auch Rituale stiften Orientierung und Sicherheit.

Der wesentliche Unterschied zwischen einer Routine und einem Ritual ist vor allem der Charakter der Handlung: das Ritual ist eine sinnstiftende und sym-

bolisch aufgeladene Handlung oder Handlungsabfolge, während die Routine quasi automatisch ablaufende Handlungen bezeichnet.

Rituale sind also Gewohnheiten, mit denen wir unseren Alltag bedeutsam machen. Die Routine hingegen hat für den Einzelnen keine tiefere Bedeutung. Sie besteht aus einer Reihe von Aktionen, die regelmäßig und wiederholt ausgeführt werden. Wenn wir also in Feldern des Außeralltäglichen, wie dem Theater, nach Routinen fragen, müssen wir vorsichtig sein: Denn Orte der Außeralltäglichkeit sind genuin Orte, die in besonderer Weise sinnhaft aufgeladen sind. Das Theater als Ort der Außeralltäglichkeit vor allem ist es, welches sich in seiner künstlerischen Praxis mit der Befragung, Sichtbarmachung und Reflexion von alltäglichen Routinen befasst. Routinen und routinierte Handlungen finden wir hier in der Institution selbst, so in den Arbeitsabläufen von künstlerischer Arbeit, der Arbeits- und Funktionsteilung der Institution, der Organisation des Publikums (Kartenkauf etc.).

An diesen Beispielen wird deutlich: Routinen haben etwas mit Arbeits- und Funktionsteilung zu tun. Wie werden Routinen in der Praxis sozial wirksam?

Routine und Praxis

Es steht außer Frage: Viele Forschungsfelder und -disziplinen greifen auf praxistheoretische Vokabulare und Ansätze zurück, um Routinen – ob in Interaktionen und in Institutionen, bei der Erzeugung und Verwendung technischer, künstlerischer und medialer Artefakte, in den Charakteristika von Performances oder etwa beim »doing culture« (vgl. Hörning/Reuter 2004) in alltäglichen Praktiken – zu rekonstruieren. Dies gilt darüber hinaus auch für empirische Arbeiten aus dem Bereich der alltagshistorischen Geschichtswissenschaft (vgl. Ariès/Duby 1995) und der Ethnologie.

Die Soziologen Andreas Reckwitz (2003), Theodore Schatzki (1996) und Stefan Hirschauer (2015) stehen im deutschsprachigen Raum für die sozialwissenschaftlich inspirierte Praxistheorie (vgl. Klein/Göbel 2017; Schäfer 2016). Wie die Soziologie insgesamt legen auch sie den Fokus auf die Frage: Was hält den gesellschaftlichen Zusammenhang stabil? Vor diesem Hintergrund gehen sie auch davon aus, dass soziale Praktiken Routinen sind, also Formen des Sozialen, die über Zeit und Raum hinweg stabil sind.

Aber damit stellt sich auch in der Praxistheorie das Problem, das ich bereits eingangs erwähnt habe: Wenn soziale Praktiken vor allem Routinen sind, die

das Soziale stabilisieren, wie erklären wir dann aus einer praxistheoretischen Sicht Neuheit und Innovation?

Hier lohnt es sich, erneut auf Pierre Bourdieu, den Urheber der sozialwissenschaftlichen Praxistheorie, zurückzugreifen – und eine andere Lesart seiner Schriften zu präsentieren als diejenige, die vor allem im deutschsprachigen Raum verbreitet ist. Gemeinhin wurde seine »Theorie der Praxis« (1979) lange Jahre als eine Theorie der Beständigkeit gedeutet – und dies hat mit der Deutung seines Habituskonzeptes zu tun. Den Habitus versteht er als Scharnier zwischen Individuum und Gesellschaft. Mit ihm will er das leidige Problem der Soziologie zwischen Mikro und Makro, Situation und Struktur lösen: wie sich gesellschaftliche Strukturen in das Individuum, in dessen Körper einschreiben und es dadurch handlungsfähig wird. Und umgekehrt, wie das Individuum mit seinen Handlungen wiederum diese Strukturen bestätigt, aber auch unterläuft. Gerade Letzteres wurde vor allem in der deutschsprachigen Bourdieu-Rezeption vor allem in den 1980er und 1990er Jahren unter den Tisch gekehrt. Und dies hat möglicherweise mit dem damaligen Verständnis des Körpers zu tun: Inkorporierung galt als eine Einbahnstraße – von außen nach innen, der Körper als die Hülle, als eine Art Gefäß dieser Inkorporierung. Und diese Sichtweise hatte auch Auswirkungen auf das Verständnis von Praktiken, die als sozial stabilisierend angesehen werden.

Aber: Soziale Praktiken sind nicht nur Routinen, die stabilisieren, das ist eine für das Gefüge des Sozialen notwendige Seite. Die »Logik der Praxis« (Bourdieu 1987: 82 f.), wie Bourdieu es bereits nannte, hat auch eine transitorische Seite: Routinen sind nicht nur durch Wiederholung gekennzeichnet, sondern auch durch Unbestimmtheit, denn: soziale Praktiken sind auch transformativ. Dies ist der performative Aspekt von Praktiken. Ihre Agenten sind die Körper, die über praktisches Wissen handeln.

»Praktisches Wissen« ist ein Kernbegriff der Praxistheorie. Dieses wird, so die gängige Annahme der Praxistheorie, in einer sozialen Praktik mobilisiert. Praktisches Wissen ist ein Wissen, das sich, folgt man Andreas Reckwitz, vor allem unter drei Aspekten differenzieren lässt:

Wissen im Sinne eines interpretativen Verstehens, d.h. einer routinemäßigen Zuschreibung von Bedeutungen zu Gegenständen, Personen, abstrakten Entitäten, dem »eigenen Selbst« etc.; ein methodisches Wissen, d.h. ein Wissen über script-förmige Prozeduren, wie man eine Reihe von Handlungen »kompetent« hervorbringt; ein motivational-emotionales

Wissen, d.h. ein impliziter Sinn dafür, ›was man eigentlich will‹, ›worum es einem geht‹ und was ›undenkbar‹ wäre (Reckwitz 2003: 292).

Praktisches Wissen ist verkörpertes Wissen. Körper sind insofern Träger von Routinen. Dies ist aber nicht misszuverstehen: Körper sind nicht die materialen Vollzugsorgane von Routinen, die Praktiken im Zusammenspiel mit Infrastruktur, Dingen und Artefakten am Laufen halten. Vielmehr liegt gerade in den Praktiken der Körper eine Eigensinnigkeit, ja eine Eigenlogik, die Routinen transformatorisch wirksam werden lässt. Ihr Eigensinn meint hier nicht, wie in der Körpertheorie der 1980er oder 1990er Jahre, die grundlegende Widerständigkeit der Körper gegen Rationalität, Kognition und damit gegen die Triebfedern der Moderne. Der Eigensinn der Körper in Routinen resultiert vielmehr aus ihrer physischen Beschaffenheit, aus der Begrenztheit der körperlichen Wahrnehmungs-, Aufnahme- und Bewegungskapazitäten, der körperlichen Erschöpfbarkeit sowie der Tatsache, dass Körper sich verbrauchen, alt oder krank werden und die üblichen Routinen nicht mehr ausführen können – und sie deshalb verändern.

Der Tanz als ein Körpermedium ist somit ein hervorragendes Anschauungsfeld, um zu zeigen, dass, wo und wie ästhetische Formen von Körper und Bewegung über Routinen konserviert und tradiert oder auch transformiert und erneuert werden.

Literatur

- Ariès, Philippe/Duby, Georges (1995): *Geschichte des privaten Lebens*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1979): *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*, München: Wilhelm Fink.
- Derrida, Jacques (1988): Signatur Ereignis Kontext, in: Peter Engelmann (Hg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, S. 291–362.
- Hirschauer, Stefan (2015): Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript, S. 73–91.

- Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hg.) (2015): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript.
- Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Luhmann, Niklas (1971/2018): Lob der Routine, in: Ernst Lukas/Veronika Tacke (Hg.), *Schriften zur Organisation 1*, Wiesbaden: Springer VS, S. 293–332.
- Oevermann, Ulrich (2008). Routine und Krise als analytisches Paradigma der Sozialwissenschaften [online] <https://archive.org/details/AbschiedsvorlesungOevermannVideo> [22.02.2023]
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 32 H. 4, S. 282–301.
- Schäfer, Hilmar (Hg.) (2016): *Praxistheorie*, Bielefeld: transcript.
- Schatzki, Theodore (1996): *Social Practices*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitehead, Alfred N. (1911/1958): *An Introduction to Mathematics*, Oxford: Oxford University Press.

»Ich muss ja für mich als Tänzerin eine Logik finden«

De/Stabilisierungen von Ordnungen des Wissens in choreografischen Prozessen

Katarina Kleinschmidt

Meine Untersuchungen zu *generativen Routinen* des künstlerischen Forschens im zeitgenössischen Tanz stehen vor dem Hintergrund einer Debatte, die ab den 2000er Jahren künstlerisches Wissen als *Anderes Wissen* gesetzt hat (so exemplarisch der Titel von Busch 2016): als nicht-diskursiv, nicht-akademisch, nicht-begrifflich bzw. sprachlos, als subjektiv, körperlich, erfahrungsgebunden und sinnlich, um nur einige der oft dichotomen Zuschreibungen zu nennen. Im Versuch, das hoch-reflexive und transgressive Wissen zu fassen, das künstlerische Forschung generiert, sind zudem oft indirekt überkommene Vorstellungen eines objektiven, statischen, fixier- bzw. wiederholbaren wissenschaftlichen Wissens re-installiert worden – Vorstellungen, die nicht zuletzt Tanzwissenschaftler*innen bereits ausführlich kritisch reflektiert haben. Routinen choreografischen Arbeitens sind dabei kaum beachtet worden bzw. waren für künstlerisches Forschen disziplinübergreifend eher negativ konnotiert (vgl. ausführlich Kleinschmidt 2018). Aus meiner Position als Dramaturgin in der »freien« Szene sowie in Lehre und Forschung an einer Tanzausbildungsinstitution, der Hochschule für Musik und Tanz Köln, wirkte diese Gegenüberstellung von Reflexion und Routine insofern verwirrend, als hier Reflexion Alltagspraxis war: Vom Konzeptescribir und ausgiebigem Diskutieren, über Choreograf*innen, die an Hochschulen eingeladen wurden, um ihre reflexiven Ansätze als *tools* an Studierende zu vermitteln, bis zum Format der *lecture performance*, das gerade als Prüfungsformat im Bachelorstudium Tanz etabliert wurde, hatten sich die hoch-reflexiven Verfahren und Formate künstlerischer Forschung im Tanz sichtlich zu etablieren begonnen.

Vor diesem Hintergrund nach »generativen Routinen« (Kleinschmidt 2018: 108–112) künstlerischen Forschens im Tanz zu fragen, hat den Blick auf die im Feld kollektiv geteilten Muster und alltäglichen Abläufe gelenkt, über die

- Bewegungsmaterial zuallererst für Diskussion und Reflexion bereitgestellt wird,
- choreografisch-konzeptuelles Arbeiten sich zwischen Probanden und verschiedenen materiellen Teilnehmerschaften vollzieht,
- komplexe ästhetische Wahrnehmungen hervorgebracht, befragt und beglaubigt werden,
- sich bereits eigene Wissenssysteme und neue Konventionen künstlerischen Forschens etabliert haben, so sehr das Feld auch selbst von einer großen Offenheit und der Tendenz, Konventionen zu überschreiten, ausgegangen ist.

Generative Routinen des künstlerischen Forschens im Sinne sozialer Praktiken¹ zu untersuchen, ermöglicht es, einerseits Ordnungen von Wissen und damit Machtwirkungen aufzuzeigen, die durch diese Routinen performativ hervorgebracht werden (vgl. Reckwitz 2003) und die typisch für künstlerische Forschung im Tanz sind. Andererseits können situative bzw. temporäre Destabilisierungen dieser Ordnungen in den Blick rücken. Das im Titel dieses Textes zitierte »Finden einer eigenen Logik« ist ein unter Performer*innen weit verbreiteter Satz: Er verweist auf die Koppelung ästhetischer und institutioneller Logiken, als im Kontext künstlerischer Forschung (so keine ausgewiesene kollektive Arbeitsform gewählt wird) von Performer*innen meist eine Ko-Autor*innenschaft erwartet wird, also das Generieren und Diskutieren von Material. Dabei ist oft unklar, wo das Mitspracherecht endet. Gleichzeitig ist oft eine Person als Verantwortliche eingesetzt, die u.a. im Voraus ein Konzept geschrieben hat und nicht selten Aufgabenstellungen vorgibt und Entscheidungen fällt. Routinen erlauben es, die Produktionsformen künstlerischer Arbeitsprozesse nicht lediglich als unwichtige »Rahmung«, sondern als zentralen Faktor im Hervorbringen spezifischer Ästhetiken zu

1 Ich beziehe mich hier auf die Debatte, die unter Schlagworten eines *practice turn* ab den 2000er Jahren bei Autor*innen wie u.a. Theodore Schatzki, Andreas Reckwitz, Robert Schmidt und Thomas Alkemeyer diskutiert wurden und die sich auf Arbeiten von u.a. Michel Foucault, Pierre Bourdieu und die frühen Laborstudien von Bruno Latour und Steve Woolgar beziehen, vgl. ausführlich Kleinschmidt 2018: 91–120.

betrachten (vgl. Husemann 2009: 18; Matzke 2012). Im zu analysierenden Beispiel werden Ordnungen temporär brüchig, so meine These, und zwar sowohl Konventionen künstlerischen Forschens als auch kartografisch-universalistische Ordnungen von Wissen, die sonst häufig mit Routinen des Generierens und Memorierens von Bewegungsmaterial bzw. mit dessen In-Beziehung-Setzen zu Musik verbunden sind. Exemplarisch zeige ich dieses Brüchigwerden von Ordnungen anhand des Arbeitsprozesses zu dem Stück *Why Does Moving Air Create Sound?* (2018) der Komponistin Andrea Neumann zusammen mit den Performerinnen Fernanda Farah, Lee Méir und Hanna Sybille Müller, in dem eine Soundkomposition in Tanzbewegung »übersetzt« wurde.²

»Why does moving air create sound?«

2018 steht die Festivalreihe *Labor Sonor* unter dem Titel *Choreographing Sound. Musicians Composing for Dancers. Dancers Performing Music*. Komponist*innen wie Matteo Fargion, Hanna Hartman und Kaffe Matthews sind eingeladen, zusammen mit Tänzer*innen an der »Übersetzung« von Kompositionen in Tanz künstlerisch zu forschen. In Form eines Festivals und Symposiums sollen verschiedenen Ansätze eines *practice-based research* versammelt werden.

In einer der ersten Proben stehen die Komponistin Neumann und die Tänzerin Farah im Probenstudio an einem Tisch mit Laptop. Ich selbst sitze die meiste Zeit am Rand des Studios, notiere Beobachtungen und filme auf Hinweis von Neumann einzelne Passagen der Probe. Neumann erklärt, sie wolle »testen«,³ inwiefern sich ihre Komposition am Innenklavier⁴ »eins zu eins« in

2 Meine Überlegungen für diesen Beitrag basieren auf der teilnehmenden Beobachtung von Proben, auf Interviews mit der Komponistin und einer der Performerinnen. <http://laborsonor.de/festivals-themes/choreographing-sound/andrea-neumann/> (Zugriff am 19.01.2023).

3 Zitate sind im Folgenden, so nicht anders gekennzeichnet, O-Töne, die ich im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung notiert habe bzw. aus den Transkriptionen der zwei einstündigen Interviews mit Neumann.

4 Das Innenklavier ist ein saitenbespannter mithilfe von Mischpult und Pick-ups verstärkter Alurahmen, der von B. Bittmann im Auftrag von Neumann nach den Maßen eines Originalklavierrahmens in verkleinerter, leichterer Form entwickelt wurde. Auf diesem demontierten, mit Hilfe von Elektronik verstärkten und verfremdeten Klavierrest hat Neumann zahlreiche eigene Spieltechniken, Klänge und Präparationen entwickelt, so erklärt sie mir im Interview.

Bewegung »übersetzen« lasse, um eine »Polyphonie der einzelnen Körperteile« mit der Choreografie zu schaffen. »Synchronisieren« nennt sie diese Aufgabenstellung. Farah fragt nach der Anzahl der Probenstage im nächsten Probenblock und Neumann kommt beim Nachrechnen auf fünfzehn Tage. Sie spielt ein ca. einminütiges Stück ihrer Komposition vor und Farah improvisiert ad hoc: Sie sinkt ruckartig in den Knien ein, wendet wie von einer Ohrfeige getroffen den Kopf zur Seite, tippelt rückwärts und zieht mit der rechten Hand ein imaginäres Haar senkrecht nach unten. Neumann legt eine Liste auf den Tisch, auf der sie die Sounds der Komposition einzeln benannt hat. Nun möchte sie den Sounds Bewegungen zuordnen. Farah deutet das In-die-Knie-Sacken kurz an und nennt die Bewegung »Implosion«, die sie dem ersten Sound »tiefe Saite« gegenüberstellen. »Als ob die Musik in meinen Körper eindringt ... als würde der Körper das schreiben, aber nicht »zeigen« wie normalerweise im zeitgenössischen Tanz. Sondern innerlich, als ob die Organe klingen würden.« Als Neumann die entstandene kurze Bewegungsabfolge mit der Musik »synchronisieren« möchte, schlägt Farah vor, die Musik im Programm »Logic« zu verlangsamen, wie sie es in der Zusammenarbeit mit anderen Komponistinnen praktiziert, um die entstandene Bewegungsabfolge zu üben. Doch dies gelingt nicht. So deutet Farah die Bewegungen lediglich an, um dem hohen Tempo gerecht zu werden. Dabei benennt sie sie lautmalerisch (»dagadagadag«) und reiht die lautmalerischen Bezeichnungen aneinander zum Memorieren des Ablaufs und Üben der Koordination: »Ich muss es singen können. Dann kommt der Körper mit. Versuchen wir, ein Lied daraus zu machen. Dagadaga iiii.« Manchmal schließt sie die Augen und konzentriert sich ganz aufs Lauschen. Aber etwas stimmt nicht. Farah wiederholt, hält inne, überlegt, wiederholt, bis sie bemerkt, dass ein Sound schon »vor dem Boum anfängt«, aber Neumann widerspricht. So fordert Farah Neumann auf, den Rhythmus zu klatschen, während sie selbst sich bewegt: »Das ist nicht genau nach 5, das sind 6 Bewegungen.« Neumann folgt ihrer Aufforderung und ist begeistert über die Veränderung ihres Hörens der Komposition: »Worauf dein Körper meine Aufmerksamkeit lenkt!« Sie einigen sich, hier einen »Auftakt« zu hören. Später beendet Neumann die Probe erfreut mit dem Hinweis, dass sie »einen begehren Weg« für die kommenden Proben gefunden haben.

Mit »autoritären« und »erfinderischen« Listen

Für das »Synchronisieren« von Sound und Tanzbewegung zieht Neumann eine Liste heran, die eine chronologisch geordnete Menge vorgibt, durch die die Genese von Bewegungsmaterial vorstrukturiert ist. Die Liste regt damit kein offenes Sammeln, sondern ein akribisches Zu- und Unterordnen der Bewegungen unter die Vorgaben des Sounds an.

Der Philosoph François Jullien unterscheidet in seinen sinologischen Studien zwei Modi oder Funktionsweisen von Listen: einerseits die »autoritäre Liste«, die seit der Moderne Wissen auf eine Weise ordnet, die »als passive Aufzeichnung von Kräfteverhältnissen« (Jullien 2004: 14) als vermeintlich rational, neutral bzw. »summarisch« (2004: 11) gilt; die »erfinderische Liste« (2004: 14) japanischer Tradition andererseits ordnet ihre Items zum kreativen Herstellen neuer Zusammenhänge. Letztere Funktionsweise ist zum Sammeln und Umordnen von Material im Kontext künstlerischer Forschung im zeitgenössischen Tanz großflächig etabliert, wie meine Untersuchungen in Arbeitsprozessen und Workshops ergeben haben (vgl. ausführlich Kleinschmidt 2018; 2023).⁵ Listen werden dort v.a. eingesetzt,

- um Material zu sammeln, zu visualisieren und es durch den Medienwechsel vom Körper zu distanzieren,
- Begrifflichkeiten zu teilen und (Um-)Entscheidungsprozesse zu kommunizieren,
- dramaturgische Ordnungen herzustellen und flexibel umgestalten zu können.

Vor diesem Hintergrund ist es auffällig, dass Neumanns Liste davon abweicht: Sie dient zumindest entsprechend der Intention der Komponistin nicht der Umgestaltung der links fixierten Reihe, sondern hat eine eher »klassische« Funktion. Ihre Autorität, Reihenfolge und Sounds abzubilden, wird erst nach längerem Aushandeln unterlaufen. Selbst wenn dieser Einsatz in den

5 Listen sind in besonderem Maße seit der Konzeptkunst, Popliteratur und Postmoderne im Tanz (allesamt der 1960er-Jahre bzw. 1950er Jahre bei Merce Cunningham) ein verbreitetes Mittel. Beim Performance-Kollektiv She She Pop beispielsweise sind Listen für ihre »kommunikative Funktion« beim Fixieren und Visualisieren von Probenvokabular beliebt und bilden einen »Umschlagpunkt im Probenprozess« von der »Suche nach szenischen Ideen« hin zur »Arbeit an deren Ordnung« (Matzke 2015: alle 29).

Proben nicht reflexiv geschieht, eröffnet er Fragen über die Etablierung von Ordnungssystemen und neuen Konventionen künstlerischer Forschung.⁶

Benennen, Markieren und Überformen von Begrifflichkeiten

Im Prozess des Übertragens von Sound in Tanzbewegung wird Bewegungsmaterial entworfen und als Abfolge fixiert. Durch die Störung der Technik kann Farah nicht mit einer bewährten medientechnisch gestützten Arbeitsmethode reagieren und das hohe Tempo der Musik nicht verlangsamen. So greift Farah auf die *Routine des Markierens* zurück. D.h., sie deutet Bewegungen lediglich an mit weniger Kraftaufwand und in der Reihenfolge, die Sound und Liste vorgeben, um dem hohen Tempo des Sounds folgen zu können. Markieren in dieser Form als Andeuten eines Bewegungsablaufs ist in vielen Proben und Trainings verbreitet zum Memorieren von Abläufen und Üben von Koordination. Im vorliegenden Beispiel ist es darüber hinaus verbunden mit der Genese von Bewegungsmaterial.

Charakteristisch für verschiedene Varianten des Markierens ist der Medienwechsel zwischen Zeigen und sprachlicher Benennung, der die Konstitution von flüchtigen Bewegungen als wiederholbares Material sichern soll (vgl. Matzke 2016). Die Verbindung aus Benennen und wiederholtem Zeigen von Bewegungen dient insbesondere bei der Materialgenese auch ihrer Abgrenzung, um sie für die Probanden als distinkte Einheiten wahrnehmbar werden zu lassen (vgl. Kleinschmidt 2018). Dieses Merkmal tritt hier besonders hervor, wobei Bewegungen mit Namen belegt und diese zugleich auf der Liste schriftlich festgehalten werden. Das Benennen vollzieht sich dabei weniger als dialogischer denn als arbeitsteiliger Prozess: Die Sounds sind bereits in den Einträgen auf der Liste von der Komponistin benannt und Farah ergänzt auf Aufforderung hin Bewegungsbezeichnungen, die sie später wiederum lautmalerisch überformt. Die Begrifflichkeiten, mit denen Komponistin und Performerin Material und Aufgabenstellung belegen bzw. mit denen sie die Details, an denen sie weiterarbeiten wollen, und die Wahrnehmung, wie erfolgreich das Arbeiten verläuft, belegen, lassen sich in folgenden Diskursen verorten:

6 Vgl. zum implizit reflexiven Umgang mit Listen auch Kleinschmidt 2023.

- medizinisch-anatomische Diskurse (oft »bones«, »muscles«, »joints«, hier »Organe«)
- kartografisch-topografische Begriffe (»Kartieren des Körpers«, »Mappings«; hier »Weg«-Metapher)
- naturwissenschaftliche Begriffe (»Experiment«, »Labor«; hier »Testen«)
- physikalisch-mechanisch-technische Begriffe (wie »Amplitude«, »Frequenzen«, »container«, hier »Synchronisieren« aus der Akustik)

Das Epistemisch-Lesen dieser emischen Begrifflichkeiten zeigt, welche Diskurse und sprachlichen Praktiken des Forschens im Feld zurzeit dominieren. Folgt man einer verbreiteten Gegenüberstellung von Reflexion und Routinen, sind Routinen – wie auch in der eingangs erwähnten Diskussion künstlerischen Wissens – meist aus dem hoch-konzeptuellen und -reflexiven Arbeiten künstlerischer Forschung ausgeschlossen. Dagegen erlaubt ein Epistemisch-Lesen der sinnhaften und über Trainings und Proben einverlebten Begrifflichkeiten, Routine nicht mehr als etwas Unbewusstes zu denken, das der bewussten Reflexion gegenübersteht.⁷ Vielmehr können so die Wissenssysteme künstlerischer Forschung sowie eventuelle Abweichungen des vorliegenden Beispiels in den Blick rücken.

Auffallend ist dabei die *lautmalerische Überschreibung* der gemeinsam fixierten Begriffe durch Farah. Obwohl die Begriffe für das Material weiterhin auf der Liste fixiert sind, sind diese Überschreibungen für das Arbeiten weitaus bedeutender als die Begriffe auf der Liste. Die Frage nach den dominanten Diskursen tritt damit ein Stück weit in den Hintergrund. Das lautmalerische Überschreiben der Begriffe dient einem »Paraphrasieren« des Sounds, durch das sich Farah nicht nur Reihenfolge und Tempo aneignen kann, die durch den Sound vorgegeben sind. Vielmehr konstituiert sich durch das lautmalerische Überschreiben der Begrifflichkeiten auch die Komposition neu.

7 Dieses Spannangsfeld aus Reflexion und Routine hängt entscheidend davon ab, auf Basis welcher praxistheoretischen Strömung Routinen konzeptualisiert werden. So trägt eine Lesweise von Bourdieus Begriffen des *Habitus* bzw. praktischen Sinns als statisch dazu bei, Routinen aus Bereichen der Reflexion und Transgression auszuschließen; genauso wie auch die Konzentration auf den impliziten und körperlichen Status von Wissen sowohl in tanzwissenschaftlichen als auch in Bourdieu folgenden praxistheoretischen Positionen es begünstigt, sprachlich-begriffliche Ebenen nicht als zentrales Merkmal körperlichen Wissens zu verstehen. Vgl. zu den theoretischen Implikationen ausführlich Kleinschmidt 2018: 91–118, insbesondere 104–118 sowie Klein in diesem Band.

Musik als »Regulator« von Bewegungen und als widerständige Teilnehmerschaft

Die Musik fungiert im vorliegenden Beispiel überwiegend in einer recht »klassischen« Funktion als »temporale[r] wie energetische[r] Regulator« der Tanzbewegung (Müller 2016: 275), wie Sophie Merit Müller in einer Ethnografie von Balletttraining herausgearbeitet hat.⁸ Der Sound zusammen mit seiner Darstellung als Liste bietet der zu entwerfenden Bewegung eine zeitliche Strukturierung als Abfolge distinkter Einheiten. Darüber hinaus leistet Musik eine qualitative Orientierung, die sich u.a. in der lautmalerischen »Paraphrasierung« von Bewegungsbezeichnungen spiegelt. Anders formuliert: »Musik ist dabei nicht nur als Zeiteinteiler eingespannt, sondern auch als Ensemble an Dynamiken und Energien, das Stimmungen, Emotionen oder auch Bewegungsqualitäten herstellen kann« (2016: 274).

Darüber hinaus konstituiert dieser dialogische Prozess auch die (bzw. Teile der) Komposition neu, indem Töne ergänzt, die Reihenfolge der aufgelisteten Töne (etwas beginnt »vor dem Boum«) und die Taktart (»Auftakt«) verändert werden. Diese Neukonstitution wird nicht zuletzt dadurch greifbar, dass Neumann die Einträge in der Liste und in ihren Notizen korrigiert. Dabei wird die *Musik als widerständige Teilnehmerschaft* aufgebaut, die sich zeitweise der Kontrolle durch die Komponistin entzieht: Durch die körperliche Auseinandersetzung mit dem Sound, die die Künstler*innen als »Synchronisieren« und als »Übersetzen« beschreiben, verändert sich »das Original«.⁹ Allerdings entsteht diese Verselbständigung der Musik, die der Komponistin ihre alleinige Autor*innenschaft der Komposition streitig macht und die Komposition ihrer Kontrolle entzieht, nur temporär, bis der Sound durch die Strategien des Zählens, Klatschens und der Bestimmung von Taktarten wieder kontrollierbar und fixierbar wird.

Da solche Prozesse des Veränderens von Musik in unterschiedlichen Konstellationen choreografischen Arbeitens verbreitet sind, ist es umso entschei-

8 Sophie Merit Müller hat diese Funktion von Musik als »Regulator« von Tanzbewegung in Balletttrainings herausgearbeitet (Müller 2016: 272–275), mit dem Unterschied zum gegebenen Probenbeispiel, dass es sich dort um die Zusammenschaltung eines Klaviermusikstücks mit einer vorgegeben, melodischen und auf Acht gezählten Schritt-kombination handelt.

9 Vgl. zu diesem etablierten Argument Benjamin (1972). Für eine praxeologische Ausdeutung des Begriffs des Übersetzens für Proben bei Pina Bausch Klein 2021.

dender zu fragen, welche Wissensordnungen durch das Markieren de/stabilisiert werden.

De/stabilisierungen von Ordnungen des Wissens

Routinen des Generierens und Memorierens von Bewegungsmaterial bzw. mit dessen In-Beziehung-Setzen zu Musik sind sehr häufig verbunden mit kartografisch-universalistischen Ordnungen von Wissen: In Trainingsformen, die mit einem festgelegten Vokabular für Bewegungen arbeiten wie in vielen Balletttrainings, bindet Üben räumliche »Lageverhältnisse von Körperteilen« an »nummerierte Zeitpunkte [...] und Zeitspannen« (Müller 2016: 274). Selbst in Kontexten, in denen explizit daran gearbeitet wird, Tanzbewegung über ihre qualitativ-sinnlichen Dimensionen zu imaginieren und zu generieren oder wenn die individuelle Anatomie erforscht wird, geschieht dies oft über Techniken des *mappings* des eigenen Körpers bzw. der räumlichen Setzungen, die mit einem geometrisierten gerasterten Raum, mit der Vorstellung von unveränderlichen Bewegungseinheiten und einer körperlich-kinästhetischen Orientierung wie in einer Karte arbeiten (vgl. Kleinschmidt 2018). Solche vermeintlich »universell« einsetzbaren Mnemotechniken stabilisieren – auf Ebene des Arbeitsprozesses – tendenziell Ordnungen, die mit Vorstellungen von Neutralität (eines geometrisierten Raumes) und Abstraktion (eines »abstrahierenden« Überblicks) arbeiten und die bereits oft im Kontext künstlerischer Forschung befragt worden sind.¹⁰

Im vorliegenden Beispiel werden solche Ordnungen zeitweise ausgesetzt. Die Tänzerin konzentriert sich phasenweise fast völlig auf das Lauschen der qualitativen Ebenen der Musik statt eines wiedererkennenden und zuordnenden Hörens.¹¹ Durch das lautmalerische Überschreiben der Bewegungen und das »Singen« bzw. »Paraphrasieren« der Musik treten räumliche Marker und

10 Als paradigmatische Gegenbeispiele zu einem Denken in »klassischen« kartografischen und chronologisch-zeitlichen Ordnungen sind Begriffe wie »rhizome« oder »deterritorialization« zu nennen, die Gilles Deleuze und Felix Guattari in *A Thousand Plateaus* entwickelt haben. Sie bilden im Kontext künstlerischer Forschung nicht nur im Tanz geradezu populäre Bezugspunkte. Vgl. zu einer ausführlichen Diskussion von Resonanzen zwischen Deleuze und Guattaris Konzepten mit choreografischen Verfahren Sabisch 2011.

11 Dieses Erleben der qualitativen (oder in den Worten der Komponistin: »feinstofflichen«) Dimensionen des Sounds unterscheidet sich insofern vom Erleben, wie Müller

die Abgrenzung von Bewegungen als Einheiten zunehmend in den Hintergrund. Diese Verschiebung ist auch ein zeitweises Aussetzen eines universalistischen Wissens, das sich beim räumlich-kartografischen Markieren durch die Geometrisierung des Raums, durch Vorstellungen von Objektivierbarkeit, Wiederholbarkeit und allgemeiner Gültigkeit zeigt. Als temporäre Verschiebung dieser Ordnung des Wissens hält sie allerdings nur momentweise an, bis durch Strategien wie Zählen, Klatschen und Bestimmen von Taktarten wieder Vorstellungen der Messbarkeit von Zeit und des Objektivierens von Wissen Einzug in das Arbeiten halten.

Legitimieren und Beglaubigen von Wissensformen und Forschungsergebnissen

Welche Funktion nehmen Wissensformen, die mit Vorstellungen von Objektivier- und Messbarkeit verbunden sind, in künstlerisch-forschenden Prozessen ein? Und welchen Stellenwert haben Momente des Legitimierens und Beglaubigens von Wissen innerhalb künstlerischer Forschung?

In der beschriebenen Szene tragen die genannten Wissensformen dazu bei, die Situation vor Konflikten abzuschirmen. Die Unterschiede im Hören der Komposition bergen durchaus ein Konfliktpotenzial, nicht zuletzt weil nicht explizit geklärt ist, bis wohin das Mitspracherecht von Farah beim Generieren und Setzen von Material genau geht. Diese für viele Prozesse künstlerischer Forschung charakteristische Uneindeutigkeit der Grenzen der Aufgabenbereiche wird noch dadurch verschärft, dass Farah das »Finden einer eigenen Logik« als ihre Verantwortung versteht – dieser Satz wird während der Proben mehrfach und von allen drei Performerinnen geäußert – und dass sie sie durch das lautmalerische Überschreiben aktiv vollzieht. Während der entstehenden Uneinigkeiten über das Hören dienen Zählen und Bestimmung von Taktarten als scheinbar »objektive« Größe, die nicht der weiteren Legitimierung bedarf und auf die sich beide sofort einigen, ohne dass dies vorher abgesprochen werden muss. Zugeschrieben wird das veränderte Hören allerdings Farahs Körper (»Worauf dein Körper meine Aufmerksamkeit lenkt«), dem darüber aktives Potenzial im Neuordnen des Hörens attestiert wird. Diese Zuschreibung lässt sich einerseits im Diskurs eines »anderen« Wissen der

es für Balletttraining herausstellt, als Bewegung dort an räumliche Marker in einem »temporalen Orientierungsnetz« gebunden bleibt (Müller 2016: 274).

Künste verorten, der v.a. die sinnlich-körperlichen und impliziten Dimensionen von Wissen betont. Andererseits wird mit dem Beglaubigen eine weitere verbreitete Routine künstlerischer Forschung deutlich (vgl. Kleinschmidt 2018),

- durch die mehr oder weniger explizit auch der Wert der eigenen Arbeit versichert wird, hier indem die Veränderung des Hörens indirekt eine Art Forschungsergebnis bildet,
- durch die markiert wird, dass die gegenseitigen Bemühungen in die richtige Richtung weisen, hier in der kartografischen Metapher des »begehbaren Wegs«,
- und in der hier indirekt kommende Proben strukturiert werden, indem verhandelt wird, dass bzw. woran und wie weitergearbeitet werden soll.

Es ist eine Routine, die in besonderem Maße das für künstlerische Forschung charakteristische beständige Befragen, Umwerfen und Verändern von Material mit ermöglicht.

Fazit

Künstlerische Forschung im zeitgenössischen Tanz befindet sich heute sicherlich noch deutlicher als in den 2000er und 2010er Jahren in einer paradoxen Situation. Einerseits gibt es kaum noch sog. geschlossene Systeme von Training und Probe wie im Kompaniemodell des Balletts bzw. des »klassischen« Modern Dance (in dem aus der choreografischen Arbeit die eine Schule für Tänzer*innen entwickelt wird). Vielmehr gehen Training und Probe ineinander über, indem oft die spezifischen Verfahren der Bewegungsrecherche sowohl Bestandteile des Warm-ups bzw. Trainings als auch der eigentlichen Proben sind. Damit hat sich eine schier unüberschaubare Vielzahl an künstlerischen Ansätzen und Körpertechniken entwickelt. Andererseits ist künstlerische Forschung im zeitgenössischen Tanz auf Bachelor- und Master- und bald auch auf Doktoratsebene institutionell verankert und es haben sich erkennbar eigene Wissenssysteme gebildet. Diese Wissenssysteme habe ich hier exemplarisch und in Rückbezug auf langjährige ethnografische Forschungen als Routinen des Markierens und Beglaubigens, als Umgang mit Ordnungssystemen wie den sammelnden »erfinderischen« Listen, als Aufbauen von Musik als »Regulator« und widerständige Teilnehmerschaft sowie durch das diskursive

Verorten benutzter Begrifflichkeiten zu fassen versucht. Erst ihr situatives Zusammenspiel u.a. auch mit der Störung der Technik hat zu einem temporären Brüchigwerden dieser Ordnungen und zum Überschreiten neuer Konventionen geführt. Inwiefern dabei ein »anderes« Wissen eine Rolle spielt, sollte inzwischen auch in Bezug zu den neu etablierten Ordnungen und Konventionen gesetzt werden. Denn auch das Arbeiten an einem Umgang mit den qualitativ-sinnlichen Ebenen von Bewegung, wie durch das lautmalerische Überschreiben der auf der Liste fixierten Begrifflichkeiten, ist ein andauernder Prozess, der danach zu befragen wäre, welche »anderen« Routinen bzw. Mnemotechniken des Erinnerns und Übens von Choreografie er bereits hervorgebracht hat, die evtl. weniger universalistische Ordnungen von Wissen re-installieren. Zu fragen wäre auch weiterhin nach dem Stellenwert von sprachlichen Praktiken in künstlerisch-forschenden Kontexten¹², die aktuell zum Beispiel beim Arbeiten mit Audiodeskriptionen selbst zum Thema werden¹³. Wenn das Finden eigener Begrifflichkeiten zu einer Anforderung und institutionell-ästhetischen Logik des Feldes zählt und bereits eine normative Anforderung an Tänzer*innen bildet, welche emanzipatorischen Spielräume lassen sich dann im Sinne »eigener Logiken« noch finden?

Literatur

- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–21.
- Busch, Kathrin (Hg.) (2016): *Anderes Wissen. Kunstformen der Theorie*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Husemann, Pirkko (2009): *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript.
- Jullien, François (2004): Einleitung, in: François Jullien (Hg.), *Die Kunst, Listen zu erstellen*, Berlin: Merve, S. 7–14.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.

12 Vgl. Chwialkowska in diesem Band.

13 Vgl. Wieczorek in diesem Band.

- Kleinschmidt, Katarina (2023): »Körper Wissen Kunstfigur? Listen zwischen epistemischer Figuration und Gebrauch in Arbeitsprozessen im zeitgenössischen Tanz«, in: Fabiana Senkpiel/Mira Kandathil/Sibylle Heim (Hg.), *Kunstfiguren – Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten*, Berlin: DeGruyter (im Erscheinen).
- Matzke, Annemarie (2015): Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters, in: Beate Hochholdingner-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.), *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (ITW: im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1), Berlin: Alexander Verlag, S. 15–33.
- Matzke, Annemarie (2016): Material erproben. Dokumentationen des Tanztheaters Wuppertal, in: Katharina Keller/Timo Skrandies (Hg.), *Bewegungsmaterial*, Bielefeld: transcript, S. 191–208.
- Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld: transcript.
- Müller, Sophie Merit (2016): Ballettkörper werden. Materielle Involvierungen, Verflechtungen und Differenzierungen im Üben klassischer Tanztechnik, in: *Body Politics*, Jg. 3 Nr. 6, S. 261–284.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 32 Nr. 4, S. 282–301.
- Sabisch, Petra (2011): *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, München: epodium/Tanzplan Deutschland 2011.

Miteinander wach bleiben

Ein Gespräch über Routinen in Organisationen

Ingo Diehl, Annika Glose, Katja Schneider

Katja Schneider (KS): *Annika Glose, Sie sind Musikerin, Kulturmanagerin, kaufmännische Direktorin der Dresden Frankfurt Dance Company und ab 2023/24 auch zusammen mit dem künstlerischen Direktor Ioannis Mandafounis in einer Doppelspitze, die das Ensemble leiten wird. Haben Sie Lieblingsroutinen?*

Annika Glose (AG): Ich mag besonders Routinen, die Neues in Gang setzen und den Austausch innerhalb der Company stärken. Das ist für mich die Grundlage eines funktionierenden Betriebs. Neues muss erklärt, diskutiert, bearbeitet, abgestimmt, angenommen und immer weiterentwickelt werden. Wissen sollte möglichst breit archiviert werden, die Unternehmensziele allen klar sein. Das gelingt nur in einem strukturierten Prozess. Dazu gehören bei uns zum Beispiel die Prep-Meetings für das neue Team unter der Leitung von Ioannis Mandafounis und mir, aber auch zum Beispiel der »Salon«, in dem wir uns in Zukunft alle gemeinsam mit unseren Werken und unserer Kunst auseinandersetzen werden. Wichtig ist aber auch, dass die Routinen an sich (immer wieder) verhandelt werden und sich nicht nur eine Menge von standardisierten Meetings ansammeln, von denen man das Gefühl hat, sie würden einen von der Arbeit abhalten.

KS: *Ingo Diehl, auch an dich die Frage nach der Lieblingsroutine. Als mein Kollege bist du Leiter des Studiengangs MA CoDE¹ hier an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HfMDK), als Vizepräsident der Hochschule bist du verantwortlich für Qualitätssicherung und interdisziplinäre Projekte. Zusätzlich bist du Präsident der Hessi-*

1 Der englischsprachige Masterstudiengang Contemporary Dance Education (MA CoDE) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HfMDK) in Frankfurt richtet sich an erfahrene Tänzer*innen, Performer*innen und Choreograf*innen.

schen Theaterakademie (HTA) und seit rund 20 Jahren mit Projekten im Ausbildungsbereich befasst. Hast du bevorzugte Routinen?

Ingo Diehl (ID): Die Anforderungen an Ausbildung, aber auch an die Kommunikation innerhalb von Studienprozessen werden immer komplexer, auch weil eine breitere Beteiligung zwischen unterschiedlichen Akteur*innen und Hierarchien heute wichtig sind. Dafür braucht es Verabredungen bzw. Begegnungen oder man könnte auch sagen eine zu entwickelnde Praxis des Miteinanders, mit dem Ziel, mit Prozessen fachlich wie auch organisatorisch gemeinsam in Verantwortung gehen zu können. Eine Praxis des Miteinanders durch Austausch, Diskurs, Konferenzformate oder die schlichte Notwendigkeit, Teamstrukturen zu etablieren, um in einem bestimmten Zeitraum ein Projekt umzusetzen, sind Grundvoraussetzungen dafür, einer Vielstimmigkeit Raum zu geben. Miteinander entsprechende Routinen zu entwickeln, finde ich grundlegend.

Daran wird möglicherweise schon deutlich, dass sich institutionelle Routinen auch ganz aktuell in Veränderung befinden wie das Lehrendenbild eben auch. Es geht in dieser Diskussion sowohl um Personen als auch um Strukturen. Routinen zu entwickeln, bedeutet nicht unbedingt, auch routiniert zu sein. Es ist der gemeinsame Prozess, den es zu verabreden und gestalten gilt. Diesen Gestaltungsmoment finde ich sehr spannend.

KS: *In der Anzeige, die für die Auditions der neuen Kompanie geschaltet wurde, steht ein bemerkenswerter Satz: »Ballet technique is not required.« Welche Konsequenzen wird dieser Verzicht für Trainingsroutinen haben?*

AG: In Zukunft wird der Tag nicht immer mit einer klassischen Trainingseinheit beginnen. Unsere Tänzer*innen werden auch sehr verschiedene Tanz-Hintergründe haben; bei einigen wird dieser weiterhin klassisch sein, aber eben nicht bei allen. Insgesamt wird der zeitgenössische Umgang mit dem Spitzentanz zum Beispiel nicht mehr so zentral sein. Hinzu kommt, dass Ioannis Mandaounis z.B. durch Martial Arts und Kampfsport beeinflusst ist. All dies verändert auch das Training. Zu Tagesbeginn kann ein klassisches Training, eine Contemporary Class, Improvisation oder auch Yoga stehen. Weitere Trainings können je nach Produktion dazu kommen. Trotzdem ist natürlich eine extrem hohe Tanztechnik Voraussetzung, um bei uns tanzen zu können.

KS: *Hat diese Ankündigung und auch der Wechsel schon merkbare Prozesse ausgelöst?*

AG: Prozesse noch nicht, da das neue Ensemble noch nicht mit der Arbeit begonnen hat. Es hat viel positive Überraschung in der Szene ausgelöst, aber auch teilweise Verunsicherung bei unseren Unterstützern. Die Besorgnis, nicht mehr unterscheidbar von anderen zeitgenössischen Kompanien zu sein oder mit der neuen künstlerischen Ausrichtung an Publikum zu verlieren, ist an dieser Stelle zu nennen. Ich glaube aber, das ist ganz normal, wenn etwas Neues beginnt. Wir wollen mutig sein und hoffen, dass die Veränderungen als positive Erfahrungen und nicht als Verlust eines bekannten, gewohnten tänzerischen Ausdrucks wahrgenommen werden. Wir wollen nicht unsere Vergangenheit vergessen, sondern die Geschichte des Tanzes mit unseren Erfahrungen verbinden.

KS: *Ingo, wie liest du diesen Satz, Balletttechnik ist nicht erforderlich?*

ID: Es ist ja nicht mehr so, dass Ausbildung auf ein singuläres bzw. vorgefertigtes Berufsbild oder die Arbeit in einer bestimmten Kompanie vorbereitet. Der Anspruch, ein erweitertes Berufsfeld in den Blick zu nehmen, erfordert entsprechende neue Routinen, die sich heute viel individueller an den Bedürfnissen und Fertigkeiten von Studierenden ausrichten als früher. Das Verständnis, dass nur mit einer bestimmten Routine auch bestimmte Fertigkeiten vorhanden sind, dieses Verständnis löst sich immer mehr auf. Ein daraus resultierendes breiteres und verändertes Qualitätsverständnis stellt eben auch bisherige Gewissheiten in Frage wie zum Beispiel die Rolle eines klassischen Trainings als Grundlage für einen möglichst umfassenden Kompetenzerwerb im Tanz. Diese Kausalität ist nicht mehr gegeben. Der Bedarf an Individualisierung stellt die personellen und strukturellen Rahmenbedingungen in der Ausbildung vor Herausforderungen, denen wir nur mit fachlichen Diskursen und veränderten Routinen begegnen können – sei es direkt im Studio oder in Konzeptionsprozessen.

KS: *Kann man den Begriff der Routinen mit Handwerk zusammendenken?*

ID: Das scheint mir eine grundlegende Frage auch von Technikverständnis zu sein. Wiederholung und Wiederholbarkeit spielen in diesem Kontext eine wichtige Rolle und physische Lernprozesse benötigen eben Zeit.

AG: Ich sehe Routinen als Gefäße für Inhalte. Mit den gleichen Routinen können verschiedene Dinge passieren, je nachdem wie man sie befüllt. Und ich stimme Ingo absolut zu, dass Wiederholung und Wiederholbarkeit sehr wichtig sind. Bei Routinen denkt man eher an »langweiligere« Unternehmen als eine Tanzkompanie, aber ohne Routine und Wiederholung sind zum Beispiel acht, zehn oder zwanzig Vorstellungen einer Produktion kaum möglich, selbst wenn der Inhalt ganz improvisiert ist. Ohne Routinen würde nichts laufen. Und diese Routinen müssen gepflegt, bewahrt und weitergegeben werden. Sie gehören zum Gedächtnis der Company. Sie sind die Grundlage, die kreative Prozesse und Kunst möglich machen.

KS: *Wie kann man sich die Schaltstelle zwischen Routine und Inhalt vorstellen?*

AG: Es müssen zunächst die Ziele definiert werden. Manchmal werden sie im Team entwickelt, manchmal sind sie Aufträge von außen an uns, manchmal auch Vorgaben von Ioannis und mir. Dann überlegen wir: Welche Routinen – Proben, Meetings, Trainings, Check-Listen, Schulungen, Kommunikationsmaßnahmen etc. – benötigen wir, um diese Ziele zu erreichen.

KS: *Einerseits stabilisieren Routinen, andererseits führen sie zu Transformationen, und wenn sie das tun, dann machen sie Krisen deutlich. Wie würden Sie Publikumsroutinen an Ihrem Haus beschreiben? Wie kann man dafür Routinen generieren, etablieren, leben, beibringen? Geht das überhaupt?*

ID: Wie eingangs bereits angesprochen, können Routinen in Institutionen nicht abgeschlossen sein. Verabredungen oder Routinen müssen angepasst werden, sobald sich Ziele oder Profilentscheidungen in Institutionen verschieben. Und dass sie sich verschieben müssen, sollte bei den schnellen Veränderungen im Berufsfeld heute relativ selbstverständlich sein. Man hat nicht mehr wie vor 20 Jahren bestimmte Techniken, die im Tanz vermittelt werden wollen. Daraus ergeben sich Aushandlungsprozesse, die dann möglicherweise zu angepassten Verabredungen führen. Diese Verabredungen werden in Studienordnungen oder Satzungen gefasst mit dem Ziel, Lernprozesse zu stabilisieren.

AG: Es gibt vertragliche Vorgaben von Seiten der öffentlichen Förderer, die in bestimmten Routinen umgesetzt werden. Zum Beispiel, dass wir eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen in vorgegebenen Häusern in Frankfurt und

Dresden für die nächsten fünf Jahre zu erfüllen haben. Darüber hinaus legt die Satzung weitere Zwecke und Aufgaben fest sowie Entscheidungsträger*innen und deren Verantwortlichkeiten. Daraus folgt ein Grundgerüst an notwendigen Abläufen und Zuständigkeiten, die aber auch viele Gestaltungsfreiräume lassen.

KS: *Was ist in diesem Zusammenhang in den letzten Jahren an den Universitäten und Hochschulen passiert?*

ID: Das Meister-Schüler-Verständnis an Kunsthochschulen befindet sich vor dem Hintergrund dieser Diskussion in einem Umbruch. Auch der Bologna-Prozess hat mit der geforderten Studierendenorientierung dazu beigetragen. Die Kompetenzen von Lehrenden müssen heute an Kunsthochschulen breiter sein, und man könnte durchaus von einem veränderten Berufsbild für Lehrende in diesen Institutionen sprechen. Transfer und Anpassungsprozesse sowie kommunikative oder kuratorische Fertigkeiten sind aktuell neben der Fachlichkeit wesentliche Kompetenzerweiterungen von Lehrenden, um Transformationsprozessen produktiv begegnen können. Vielschichtige Ausbildungsangebote und Berufsbilder führen möglicherweise auch zu gesteigerten Formalisierungen und administrativen Routinen. Das kann bei allen Kompetenzverschiebungen und Erweiterungen nicht Sinn und Zweck sein.

KS: *Wie laufen Steuerungsprozesse in der Kompanie und welche äußeren Faktoren prägen sie?*

AG: Das Jahresbudget ist ein wichtiges Steuerungsinstrument, ebenso Auslastungszahlen, Feedback und Rezeption unserer Aktivitäten, Gespräche mit dem Aufsichtsrat und Gespräche mit den Mitarbeiter*innen. Äußere Faktoren sind zum Beispiel unsere Räumlichkeiten: Studio, Tänzer*innen, Technik und Disposition auf der einen Seite, Verwaltung, Marketing, Education auf der anderen Seite. Hier müssen wir sehr aktiv sein, um einen Graben zwischen Kunst und Organisation zu vermeiden. Der entsteht schon in vielen Häusern, in denen die Räumlichkeiten nicht so stark voneinander getrennt sind. Diese Überwindung kostet Mühe, und man muss sich oft aktiv dafür entscheiden, aber man kann Begegnungen eben auch zum Beispiel durch Routinen herbeiführen.

Dann finde ich auch den Umgang mit innerbetrieblicher Kritik herausfordernd. Ich erlebe es oft, dass administrative Prozesse oder das Marketing an

Theatern/Kunstinstitutionen kritisiert werden, aber Kunst ist als Kunst erst einmal unantastbar. Wie gehen wir damit um? Welche Unternehmenskultur wünschen wir uns und wie können wir sie leben?

KS: *Es ist also durchaus unterschiedlich, was in institutionellen Zusammenhängen in Frage gestellt werden kann und was nicht in Frage gestellt werden darf. Gibt es Erfahrungen mit Mitarbeiter*innen, die nicht merken, dass sie stark routiniert arbeiten, und man will Routinen ändern? Routinierte Abläufe lassen uns den Alltag bewältigen. Man antwortet mit Routinen ja auch auf Zwänge.*

AG: Ein guter Moment, Routinen zu hinterfragen, sind immer Personalwechsel. Das ist bei der Besetzung einer neuen Künstlerischen Leitung sehr offensichtlich, denn gerade stellen wir wirklich fast alles in Frage, aber auch bei anderen Neubesetzungen achte ich darauf, gleich mit einzuplanen, was in Zukunft verändert werden soll. Es ist immer ein größerer Aufwand, bestehende Muster zu ändern. Das ist auch neurologisch bewiesen, und wir merken es jedes Jahr wieder, wenn wir mit unseren Neujahrsvorsätzen scheitern. Bei Änderungsprozessen sind kleine Schritte, gegenseitige Motivation und Verbindlichkeit wichtig.

ID: Wir sind verpflichtet worden, eine Evaluationssatzung aufzustellen, um das Feedback von Studierenden strukturell verbindlich zu implementieren und damit neue Routinen oder Abläufe einzuführen. Eine solche Satzung hat es bislang nicht gegeben. Über das Feedback von den Studierenden kommt es dazu, Routinen in der Lehre verstärkt zu hinterfragen. Peer Reviews, kollegialer Austausch oder Akkreditierungsprozesse können auf der Ebene von Studiengängen eine ähnliche Funktion haben. Ein innerinstitutioneller kritischer Diskurs ist nicht selbstverständlich, dafür braucht es Rahmungen.

Im Bereich der Forschung versuchen wir aktuell Routinen dahingehend zu ändern, dass wir Trennungen zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung vermeiden möchten. Dafür entwickeln wir unter dem Label »Forschung an der Kunsthochschule« Routinen, die Freiräume ermöglichen, in denen Lehrende Mittel für individuelle Projekte bekommen können, um die eigene Arbeit zu reflektieren oder zu veröffentlichen, dadurch kann sich eine Routine für Forschung verändern, können neue Routinen entstehen.

KS: *Ideen zu reflektieren, zu überdenken, was man tut, und sich darüber auszutauschen, ist etwas, was mir sehr normal vorkommt. Für welches Ziel werden die Evalu-*

*ierungen genutzt? Um Publikum zu gewinnen? Um Mitarbeiter*innen zu motivieren? Oder an der Hochschule, um Lehre und Lernen zu verbessern oder Lehrende zu bewerten?*

ID: Die Zielsetzung von Evaluation ist tatsächlich entscheidend, und wir müssen uns schon fragen, wo wir Routinen behaupten, wo vielleicht gar keine sind.

Auch Evaluationsprozesse, in denen Qualitäten oder Herausforderungen des Miteinanders sichtbar gemacht werden, und der Austausch mit Gutachter*innen im Rahmen von Akkreditierungsprozessen können als Komponenten von verabredetem Feedback und Diskurs sehr hilfreich sein. Sich selbst und die eigene Arbeit zu hinterfragen ist jedoch erst mal ein Reflexionsprozess – ab wann er zu einer Routine wird, das ist tatsächlich eine spannende Frage.

KS: *Erlebst Du, Ingo, dass sich neue, junge Routinen bilden?*

ID: Wenn ich nur über Routinen spreche, dann kriege ich Fluchtgedanken. Eine gewisse Klärung oder Formalisierung von Prozessen ist Teil von institutionellen Verabredungen, aber ich muss sie grundsätzlich hinterfragen können, nicht nur um Entwicklung zu antizipieren, sondern auch um zu klären, wo ich folgen muss oder eigene Entscheidungen treffen kann. Es ist ein ständiges Austarieren, wie ich mich zu Routinen verhalte. Vielleicht müssen wir auch die Studienprüfungsordnungen vor diesem Hintergrund immer wieder hinterfragen. Denn wenn es lediglich um die Erfüllung von Routinen geht, dann produzieren wir Stillstand.

KS: *Wie verhält es sich im Theater?*

AG: Es sind in den vergangenen Jahren viele neue Themen dazu gekommen: Inklusion, Nachhaltigkeit, Gleichberechtigung, Zugänglichkeit usw. Das ist sehr positiv, aber für eine kleine Company auch manchmal herausfordernd. Hier entstehen neue Routinen und die Denkmuster verändern sich.

Soziale Medien spielen eine ganz andere Rolle als noch vor zehn Jahren. Hier müssen wir unsere Grenzen ausloten. Vielleicht ist es für das Publikum interessant, was ein/e Tänzer*in in seiner/ihrer Tasche hat, aber vielleicht möchte das nicht jede:r preisgeben. Soziale Medien funktionieren nicht ohne den kollaborativen Prozess, anders als zum Beispiel eine Saisonbroschüre. Wie finden wir also zu gemeinsamen Routinen?

KS: *Routinen stehen nicht für sich. Publikumsroutinen und -erwartungen können sehr zäh sein. Studienordnungen kollidieren mit anderen Routinen. Das Berufsbild von Tänzer*innen ändert sich.*

ID: Die Kontexte scheinen mir entscheidend. Wir gehen in der Ausbildung auch mit den Rahmenbedingungen als einer wichtigen Gestaltungskomponente um. Bei der Veränderung von Routinen geht es auch um die Kultur, die miteinander etabliert wird. Ich als Künstler, ich brauche etwas, und deswegen muss mir das bereitgestellt werden – das kann in diesen institutionellen Kontexten nicht wirklich funktionieren. Gleichzeitig können Routinen nur akzeptiert werden, wenn sie von allen Beteiligten mehr oder weniger mitgetragen werden. Wenn wir unsere Routinen und die Menschen, die sie gestalten und umsetzen, ernst nehmen, müssen wir sie vor diesen Hintergründen auch immer wieder hinterfragen und mit gesellschaftlichen Entwicklungen abgleichen.

KS: *Wie kann man eigene Routinen unterbrechen?*

AG: Wenn ich auf Kongresse fahre, mich außerhalb der Institution austausche.

ID: Ausbildungsprozesse sind in der Regel sehr zielgerichtet: Semesterende, Prüfungen, Projekte, Aufführungen. Diese Verkettung zu unterbrechen und sich Zeit für etwas anderes zu nehmen ist für eine gewisse kritische Distanz wichtig.

Auch funktionierende Routinen können über den Haufen geworfen werden, das finde ich beruhigend.

Schreiben/Aufzeichnen

Reflexionen tänzerischer/choreografischer Routinen und Schreibpraktiken in, durch und über Scores

Miriam Althammer, Anja K. Arend, Anna Wieczorek

In den vergangenen Jahren sind Scores zu einem festen Bestandteil von Praktiken im zeitgenössischen Tanz geworden. Angesiedelt zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation prägt das Konzept des Scores Theorien und Praxis des Tanzes. Scores generieren und modifizieren Choreografien und Performances auf vielfältige Weise. Eine einzelne, spontan entstandene Linie auf einem Blatt Papier kann dabei genauso als Score verstanden werden wie komplexe Konzepte, schriftliche Bewegungsanweisungen oder diffizile (Zeichen)Systeme.

In unserem Beitrag gehen wir der Frage nach, wie Scores und ihre Schreibpraktiken tänzerische Routinen konstituieren, strukturieren, befragen und durchbrechen. Dabei scheinen Scores herauszuführen aus dem oft als Einengung empfundenen Umgang mit Tanznotationen als schriftfixierten (Zeichen)Systemen, denn sie eröffnen durch ihr Aktionspotenzial (vgl. Sabisch 2005) ein produktives, wenn auch paradoxes Spannungsfeld zwischen Freiheit und Fixierbarkeit (vgl. Burrows 2010). Sie gehen sowohl mit der Sehnsucht des Tanzes nach Fixierbarkeit als auch mit dessen Unverfügbarkeit um, sind sie doch meist nicht systematisch dechiffrierbar.¹

1 Diesen heterogenen Verständnissen von Scores sind wir im Sommersemester 2022 im Rahmen der Ringvorlesung *SCORES – Zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation* nachgegangen. Die Vorlesung war eine Kooperationsveranstaltung zwischen unseren – einen unterschiedlichen Umgang mit Scores pflegenden – Instituten: dem Institut für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste in Essen, des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie der Stiftung Universität Hildesheim.

Anhand dreier Beispiele untersuchen wir den spezifischen Umgang mit Scores in der tänzerischen bzw. choreografischen Praxis und das hieraus resultierende Dokumentations-, Vermittlungs- und Kreationspotenzial (vgl. Althammer/Arend/Wieczorek 2023: 6–11): Die Choreografin, Tänzerin und Bewegungsforscherin Foteini Papadopoulou aus Essen, die drei Choreografinnen Carolin Jüngst, Lisa Rykena und Ursina Tossi, die in Hamburg und München arbeiten, sowie die bildende Künstlerin und Choreografin Lena Grossmann, ansässig in München, setzen sich in ihren Arbeiten auf verschiedene Art und Weise mit Scores auseinander. Sie etablieren an und mit ihnen Routinen, nutzen sie aber auch, um Routinen (wieder) zu durchbrechen und schaffen so immer neue künstlerische Perspektiven (und Herausforderungen). In der Betrachtung der drei Beispiele stehen einerseits die Dynamiken medialer Übersetzungen sowie andererseits die Befragung der Funktionen von Scores in der künstlerischen Praxis als ein Verfolgen und Durchbrechen von Routinen in Produktions- und Aufführungszusammenhängen im Fokus. Fragen, die sich für uns während unserer Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen stellten, waren u.a.: Welche Möglichkeiten der Beschreibung und Dokumentation geben Scores? Inwiefern produzieren und destabilisieren sie Routinen innerhalb einer künstlerischen Praxis? Welchen Einfluss hat der alltägliche Vorgang des Schreibens und Notierens auf künstlerische Prozesse? Wie verändern und multiplizieren Scores Wirk- und Rezeptionsweisen künstlerischer Arbeiten und choreografischer Zusammenhänge? Wie verändern sie körperliches Aktionspotenzial, Routinen von Körpern im Raum und vice versa?

Dieses eng an die Tanzpraxis gebundene Verständnis von Scores trifft in unseren Überlegungen auf einen Routinebegriff, der sich qua Definition ebenfalls durch eine Praxis konstituiert. Während wir uns dem Score dezidiert durch unsere Beispiele nähern, orientieren wir uns in unserem Verständnis von Routinen an den Ausführungen von Rose Breuss in ihrem Artikel *Phatic Etudes* (Breuss 2020), in dem sie sich der Praxis des Notierens und dessen Verbindungen mit tänzerischen und choreografischen Routinen unter praxeologischer Perspektive widmet.

Changierend zwischen der Anwendung tanzpraktischer Routinen und deren Durchkreuzung bildet die Notation eine besondere Herausforderung für Routinen der Tanzpraxis. Auf der einen Seite »etablieren sich Feldnotizen, Video-Annotationen, Gesprächsskizzen, Interviews, signature practices als relevante Archivmaterialien.« (Breuss 2020: 24) Diese »(Auf)Zeichnungs-Praxeologien«, wie Breuss (2020: 24) sie bezeichnet, werden von Tänzer*innen

und Choreograf*innen »besonders in Bezug auf Methodenbildungen, als Stütze für Gedächtnisprozesse und in der Ausgestaltung von Bewegungsmaterial« genutzt (2020: 24). Damit sind sie fester Bestandteil tänzerischer und choreografischer Routinen. Sie schaffen und konstituieren tänzerisches Wissen, beinhalten bei einer kritischen Reflexion aber auch das Potenzial, Vorgänge der »Wissensproduktion von Tanz [und damit] routinisierte Abläufe in den Blick zu rücken.« (2020: 25)

Gleichzeitig stellt die Arbeit mit diesen Aufzeichnungsmethoden, allen voran mit Tanznotationen, die tänzerische Praxis vor zahlreiche Herausforderungen, denn »die Arbeit mit den Tanz-Partituren/Notationen setzt tänzerische Routinen vorerst außer Kraft.« (Breuss 2020: 25) Dies tut sie, da »Akte des Schreibens und Lesens von Tanzpartituren/-notationen komplexe Akte der Verkörperung [sind].« (Breuss 2020: 25; vgl. Loyer 2017) Breuss konkretisiert diese Vorgänge, wenn sie betont, dass »was sich in der Realisierung einer Partitur ereignet, keine simple Transposition von Zeichen in einen Körper [ist]. Tänzer*innen durchlaufen im Übertragungsakt eine Vielzahl von Interpretationsfiltern, mitunter körperliche Widerstände und Brüche.« (2020: 25) Und genau hier setzt sie einen Bruch an, den wir als einen Bruch mit tänzerischen Routinen verstehen. Gleichzeitig zeigt sie jedoch komplexe Wechselbeziehungen auf. Denn obwohl dieses Lesen, Übertragen und Neu-Zusammensetzen tänzerische Routinen bricht, sind diese doch wieder notwendig, um solche Vorgänge überhaupt zu ermöglichen. Denn »Routinen werden als Erkenntnispotential gebraucht. [Erst] sie ermöglichen das Entziffern der Zeichen.« (Breuss 2020: 25f.)

Das Verhältnis, das Rose Breuss zwischen tänzerischer Praxis, tänzerischen Routinen und Notationen setzt, ist also ein komplexes, das von vielschichtigen Wechselwirkungen geprägt ist. In ihm treffen Anwendung, Durchbrechung und Neu-Ausrichtung von Routinen aufeinander: »Notations- und Leseprozesse scheinen die routinierten, routinisierten, praxeologischen Gefüge von TänzerInnen zu verschieben, sie zu transformieren.« (Breuss 2020: 26) Diesen potenziellen Verschiebungen und Transformationen gehen wir in den folgenden drei Teilen *Routinen des Kreierens | Routinen des Schreibens, Befragungen von Sehroutinen durch Audiodeskription* sowie *Körperpolitische Verhandlungen von Raum-Routinen* aus unserer jeweiligen Autorinnenperspektive nach.

Bei Foteini Papadopoulou, über die Anja K. Arend schreibt, liegt das Augenmerk auf der Hinterfragung von Kurationsprozessen im Tanz durch tägliche tänzerische und notierende Routinen. Dabei rückt sie übliche Memorie-

rungsprozesse ebenso in den Blick wie Fragen nach der Dokumentation von Bewegung und dem kreativen Potenzial von Notationen.

Die Choreografinnen Ursina Tossi, Carolin Jüngst und Lisa Rykena durchbrechen, wie Anna Wieczorek beschreibt, Wahrnehmungsroutinen von Zuschauer*innen, indem sie den tanzenden Körpern Audiobeschreibungen hinzufügen und dadurch neue Synergien zwischen Sprache und Tanz und vice versa erschaffen, die neue Wahrnehmungsmodi evozieren und zugleich als Access Tool dienen, um die visuelle Kunstform Tanz auch für andere Sinne zu öffnen und dadurch multisensorisch erfahrbar zu machen. Außerdem dienen die Audiobeschreibungen in der Probenpraxis auch als Scores, wenn die Beschreibungen zu Aufforderungen und dadurch zu einem choreografischen Mittel werden.

Miriam Althammer befasst sich mit den räumlichen Scores und Notationen einer Ausstellung von Lena Grossmann und analysiert, wie Haltungen und Positionierungen der Besucher*innen über visuelle Zeichen und Handlungsanleitungen verändert werden. Durch die Übersetzung von Bewegungsmaterial aus Alltagsroutinen von Passant*innen in eine künstlerische Praxis werden dabei nicht nur die Ordnungen von Ausstellungs- und Aufführungsraum befragt, sondern auch die veränderte Wahrnehmung von Nähe-Distanz-Verhältnissen im Spiegel der Covid-19-Pandemie beleuchtet und Raum-Routinen verschoben. Auf vielfältige Weise zeigt sich hier, wie in, über und durch Scores Körperpolitiken sowie die Brüchigkeit von Gemeinschaft einer öffentlichen Körperlichkeit verhandelt und transformiert werden können.

Routinen des Kreierens | Routinen des Schreibens:
Movement Journals | Moving Journals (2020)
 von Foteini Papadopoulou
 Anja K. Arend

2020 – ein Jahr so herausfordernd wie selten und doch auch so gleichförmig wie kaum ein anderes. Aufstehen, den Alltag bewältigen, Arbeit, Kinderbetreuung, Freizeit, das Leben als Paar, alles muss laufen, muss funktionieren. Ein Tag im Lockdown. Wie neben diesen alltäglichen Herausforderungen noch Kunst machen, kreativ sein, tanzen? Doch ist dieser Alltag nicht bereits Kunst? Ist er nicht so herausgenommen aus dem Alltäglichen, dass er selbst unsere ganze Kreativität fordert, nur in Bewegung – im weitesten Sinne des Wortes – zu bewältigen ist?

Foteini Papadopoulou, Choreografin und vor allem Bewegungsforscherin, wie sie immer wieder betont, durchlebt dieses Jahr auf eine ganz besondere Art und Weise. Sie erspürt diese Verknüpfung von Alltag und Kunst in all ihrer Komplexität, Einfachheit, Herausforderung und Selbstverständlichkeit, lotet es aus, dieses Verhältnis von Leben, Kunst und Bewegung. Doch angefangen hatte alles schon viel früher, denn *Movement Journals | Moving Journals – ein Experiment in Prozessen der Transformation und Praktiken der Erinnerung von Bewegung* ist nicht eines der vielen im Zuge der Covid-19-Pandemie entstandenen Projekte, es wurde bereits vor der Pandemie erdacht, konzipiert und gefördert.

Movement Journals | Moving Journals macht das Jahr 2020, ein Schaltjahr mit 366 Tagen, zu einem Jahr voller Bewegung. Jeden einzelnen Tag kreiert Papadopoulou zwei Bewegungen – eine davon notiert sie in Kinetographie Laban, die zweite erinnert sie. Doch: Wie wird notiert? Was wird notiert? Wie wird erinnert? Was wird erinnert?

Für Foteini Papadopoulou, die sich nach einem Tanzstudium an der Folkwang Universität der Künste mit einem Master in Tanzkomposition, Studi-enrichtung Bewegungsnotation/-analyse spezialisiert hat, stellt der Umgang mit verschiedenen Formen des Notierens und Systematisierens einen zentralen Zugang zu Bewegung dar. Dabei werden Notationssysteme in ihrer ganzen Breite verwendet, modifiziert, umgedeutet und hinterfragt, um ihr kreatives Potenzial als Mittel der Bewegungsfindung, Bewegungsformung und Bewegungsgestaltung auszuloten. Notieren – im Sinne von Analysieren, Schreiben und Systematisieren – wird zum kreativen Tool, das nicht nur zeitgenössische choreografische Praktiken hinterfragt, sondern auch einen neuen Zugang zum Verständnis von Kreativität eröffnet. »Notating is for me first and foremost

composing; I compose by creating scores«, so Papadopoulou selbst zu der engen Verschränkung von Notation und Choreografie, die ihre Arbeiten prägen (Papadopoulou 2022: o.S.²).

Im Fokus von *Movement Journals | Moving Journals* steht die Frage nach Transformation. Wie transferiert sich Leben in Bewegung, wie die Bewegung in unterschiedliche Formen des Notierens und Erinnerns? Der Umgang mit Routinen war dabei kein spezieller Fokus, spiegelt sich in dem Projekt jedoch auf vielfältige Art und Weise.

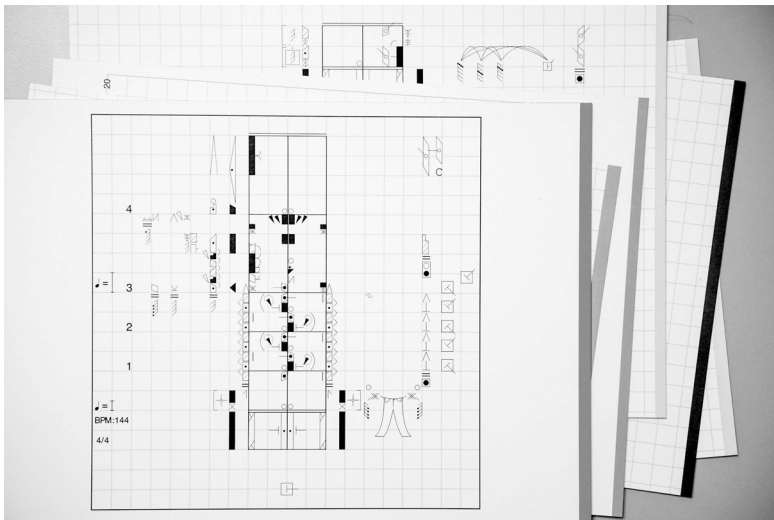


Abb. 1: Notate aus »Movement Journals | Moving Journals«, erstellt von Foteini Papadopoulou (Foto und Copyright: Foteini Papadopoulou)

Jeden Tag zwei Bewegungen zu entwickeln, ist eine Herausforderung. Papadopoulou legte keine Regeln fest, was die Bewegungen betraf. Es durfte

-
- 2 Dieses sowie die folgenden Zitate aus Papadopoulou 2022 entstammen der Präsentation von Foteini Papadopoulou zu ihrem Vortrag *MOVEMENT JOURNALS/MOVING JOURNALS: Looking Back at a Year of Journaling With Kinetography Laban*. Long Paper, vorgetragen am 20. Juli 2022, 32nd Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation, 17–23 Juli 2022, Hungarian Dance University, Budapest (Ungarn).

sich um eine alltägliche Geste handeln, genauso wie eine kurze tänzerische Phrase entstehen konnte. Grenzen wurden lediglich durch den grundlegenden Rahmen gesetzt: die Bewegungen mussten in dem einen Fall notiert und in dem anderen erinnert werden. Dieses Wissen sollte die Bewegungen zwar (auf konzeptioneller Ebene) nicht einschränken, es ist aber davon auszugehen, dass sich dies im praktischen Prozess nicht ganz umsetzen ließ. Konkret lassen sich diese Bewegungen heute nur im Fall der notierten nachvollziehen, können hierzu doch die vorhandenen Kinetogramme übersetzt werden. Die erinnerten Bewegungen bleiben in Papadopoulos Gedächtnis und finden eine für andere wahrnehmbare Dokumentation lediglich in im Nachhinein mit dem Fotografen Christian Clarke gemeinsam erstellten künstlerischen Fotografien. Da das Ziel des Projekts nicht darin bestand, etwa eine Tanzperformance zu entwickeln, bleibt das konkrete Bewegungsmaterial nur in seiner Dokumentation und Archivierung nachvollziehbar. War zu Beginn noch geplant, jede zu notierende Bewegung direkt aufzuschreiben, erwies sich dies im Laufe des gesamten Jahres als nicht umsetzbar. Jedoch musste am Tag der Bewegung eine erste Skizze entstehen, die dann die Basis einer ausführlichen Notation bildete. Sonst wäre die zu notierende Bewegung zu einer zu Erinnernden Bewegung geworden und die Prämisse des Projekts nicht eingehalten. Zur Notierung wurde die Kinetographie Laban verwendet und es sollten keine nachträglichen Korrekturen möglich sein. Fehler in der Partitur wurden als Teil des künstlerischen Prozesses gesehen, die einen ebenso hohen Aussagewert besitzen wie korrekte Notate. Papadopoulou bringt dies selbst auf den Punkt: »Notating is caring. What I choose to notate from the movement shows what I care for in the moment.« (Papadopoulou 2022: o.S.) Aus persönlichen Gründen entschied sie sich dafür, digital zu notieren.³ Es fällt auf, dass die Partituren in ihrer Ausführlichkeit und Genauigkeit sehr variieren. Hier gab es keine festen Regeln, die Partitur entstand basierend auf jeder einzelnen Bewegung und wurde selbstverständlich auch von der jeweili-

3 Die Entscheidung für ein digitales Notationsprogramm hat nicht nur Einfluss auf den Akt des Notierens, ist doch die körperliche Involviertheit eine andere im analogen handschriftlichen Schreiben oder in der Bedienung digitaler Tools, sondern auch auf die Form des Ergebnisses, der Notate. Auch diese Entscheidung bricht mit einer langen Tradition an Schreibroutinen im Tanz, orientiert sich dafür jedoch an zeitgenössischen Routinen des digitalen Arbeitens. In welcher Form dies die Nutzung der Notate als Scores in zukünftigen künstlerischen Prozessen beeinflussen wird, bleibt abzuwarten.

gen Alltagssituation beeinflusst – war Zeit zum Notieren, war Papadopoulou konzentriert oder etwa krank oder, oder, oder ...

Die zu erinnernde Bewegung wurde ausgeführt und musste dann immer wieder memoriert werden. Hier wurde eine klare Regel gesetzt, die besagte, dass alle in der Tanzpraxis üblichen Methoden des Erinnerns nicht genutzt werden sollten. Dies schloss etwa die Anfertigung von schriftlichen Bewegungsnotizen, Videoaufzeichnungen aber auch das weit verbreitete Markieren der Bewegung ein. Es war lediglich erlaubt, die Bewegung vollständig auszuführen oder aber Notizen zum Impuls, d.h. zur Inspiration der Bewegung, anzufertigen. Es geht hier also um eine Fokusverschiebung im Zusammenhang mit dem körperlichen Erinnern von Bewegung. Tanztechnische und tanzspezifische Erinnerungsmuster sollten ausgeschaltet werden, um neue Formen des körperlichen Erinnerns zu ermöglichen. Dies führt zu einer neuen Bewusstheit von tänzerischen Erinnerungsroutinen, da sich bekannte Routinen immer wieder einschleichen werden und bewusst gestoppt werden müssen. Sie können nicht als Allzu-Selbstverständliches Teil der Praxis bleiben. Inwieweit es mit diesem Vorgehen allerdings tatsächlich möglich ist, neue Erinnerungsroutinen zu etablieren, möchte ich noch als offene Frage stehen lassen. Papadopoulou verfügt als professionelle Tänzerin und Choreografin über ein über viele Jahre ausgebildetes motorisches Gedächtnis, das bestimmte Routinen des körperlichen Erinnerns tief verankert haben dürfte. Ob ein intellektuelles Ausschalten einzelner Erinnerungstechniken diese auch auf physischer Ebene nicht greifen lässt, erscheint mir keine notwendige Relation zu sein.

In beiden Fällen, für die zu notierenden sowie die zu erinnernden Bewegungen, befasste sich Papadopoulou ausgiebig mit der Frage, woher ihre Bewegungen stammen, also wie sich der kreative Prozess verhielt. Relativ bald kristallisierte sich heraus, dass ganz bestimmte Impulse aus ihrem Leben sie zu den Bewegungen inspirierten. Diese Inspirationen ließen sich, wie sich in der Nachbearbeitung zeigte, sechs Themenfeldern zuordnen, die Papadopoulou folgendermaßen benennt: »che idea!; thank you for the music; the movements of others; watching her grow; coordinate system; me, myself, and I« (Papadopoulou 2022: o.S.). Diese verschiedenen Inspirationsquellen sind in den fertigen Kinetogrammen über die Farbgebung der Blattränder dokumentiert.

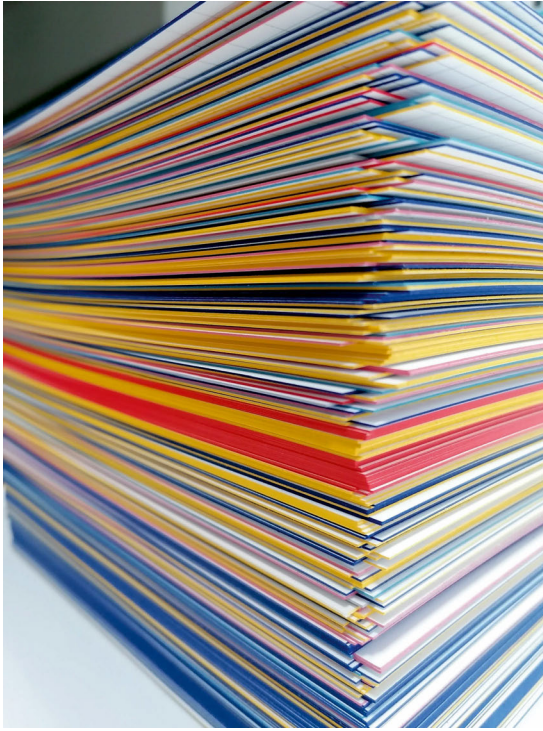


Abb. 2: Ansicht der 366 Kinetogramme mit farblicher Sortierung nach Inspirationen aus »Movement Journals | Moving Journals« (Foto und Copyright: Foteini Papadopoulos)

In *Movement Journals | Moving Journals* setzt sich Foteini Papadopoulos mit Routinen der Bewegungsfindung genauso auseinander wie mit Routinen des Alltags. Dies geschieht in einem ersten Schritt dadurch, dass sie bestimmte Routinen etabliert, indem sie sich Regeln für einen so langen Zeitraum auferlegt, dass deren Anwendung zu einer Routine wird. In der ständigen Wiederholung und der Reflexion über den Prozess der Bewegungsfindung legt sie diese Routinen offen. Indem Inspirationsquellen benannt und systematisiert werden, wird das als Routine etablierte Tun – das Erfinden von zwei Bewegungen – durch seine Bewusstmachung wieder aus der Routine herausgelöst. Das Er-Finden von Bewegung, das zum Bestandteil der meisten choreografischen Prozesse gehört, wird so von diesen gelöst und als eigenständiges künstlerische

sches Tun etabliert. Zum Teil parallel, zum Teil im Nachgang rückten Fragen der Dokumentation in den Fokus. Es existierten bereits die 366 Kinetogramme. Doch wie die erinnerten Bewegungen in ein neues Medium überführen? Zu versuchen, sie eins-zu-eins festzuhalten, würde der Grundidee des Projekts widersprechen. Daher entschied sich Papadopoulou mit dem Fotografen Christian Clarke, eine neue künstlerische Position in das Projekt zu integrieren. Papadopoulou und Clarke übertrugen die erinnerten Bewegungen in künstlerische Fotografien, die die Bewegungen damit erneut transformieren. Dieser erneute Transformierungsprozess fügte sich nahtlos in das Projekt ein, da es auch bei den Kinetogrammen – wie nun bei den Fotografien – nicht (in erster Linie) um eine Dokumentation ging, sondern um die Generierung von Material, das ein künstlerisches Weiterarbeiten erlaubt.⁴

Papadopoulou hinterfragt tänzerische und choreografische Routinen also, indem sie sie sichtbar macht. Dies geschieht in erster Linie dadurch, dass vorhandene Routinen immer wieder gebrochen werden, durch exzessive Wiederholung und/oder bewusste Ausschlussmechanismen. Besonders deutlich wird dabei, dass sich die Routinen erst im (aktiven) Tun manifestieren. Es braucht die Regelmäßigkeit eines für jeden Tag festgelegten Tuns sowie den langen Zeitraum eines ganzen Jahres, um die (neuen) Routinen zu etablieren, sie aus der Normalität herauszunehmen und ihre Transformationskraft auszuloten. Vorhandene Routinen werden nicht in allen Fällen durch neue ersetzt, und doch entfalten alle Routinen neues Potenzial. Versteht man den Prozess des Re-Routings als einen Transformationsprozess, d.h. als die Überführung eines Vorhandenen in ein zumindest teilweises Anderes, dann wäre genau dieser Vorgang von Beginn an ein essenzieller Bestandteil von *Movement Journals* | *Moving Journals* gewesen.

4 Selbstredend entstand im Laufe des Projekts eine Vielzahl an dokumentierenden Materialien. Nicht zuletzt, da eine Dokumentation von Seite der offiziellen Förderer verlangt wurde. In ihrem Umgang mit den entstandenen Materialien, die Papadopoulou immer wieder zwischen ihrer dokumentierenden und inspirierenden Funktion betrachtet und bearbeitet, sind Vorgänge des Dokumentierens und des Erstellens von Scores, im Sinne von Material, das als Ausgangspunkt neuer künstlerischer Auseinandersetzungen dient, ineinander verschränkt.



Abb. 3: »Movement Journals | Moving Journals« Foteini Papadopoulou (Foto und Copyright: Christian Clarke)

Das Projekt basiert ganz wesentlich auf dem Vorgang des Notierens und dem damit einhergehenden Erstellen von Partituren (mit Blick auf die Kinetogramme) oder Scores (mit Blick auf die Gesamtheit der entstandenen Materialien). Dies ist zum einen sicherlich ihren persönlichen künstlerischen Interessen an der kreativen Arbeit mit Notationssystemen geschuldet. Andererseits scheint die Auseinandersetzung mit Scores, und hier wären dann auch die farbliche Sortierung der Notate sowie die entstandenen Fotografien hinzuzurechnen, jedoch auch auf einer prinzipiellen Ebene prädestiniert zu sein, um Transformationsprozesse in Gang zu setzen. Ist das Er-Finden der täglichen Bewegungen ein aufs engste mit dem Körper der Künstlerin, ihrem momentanen physischen und psychischen Zustand verknüpfter Prozess, wird dieser Prozess durch den Vorgang des Notierens, der zwar mit aber zum größten Teil außerhalb des eigenen Körpers stattfindet, externalisiert.⁵ So entsteht ein Gegenüber, mit dem es sich immer wieder aufs Neue auseinanderzusetzen gilt. Ein Gegenüber, das Papadopoulou immer wieder auf die gesetzten Regeln zurückwirft und damit die etablierten und/oder zu etablierenden Routinen täg-

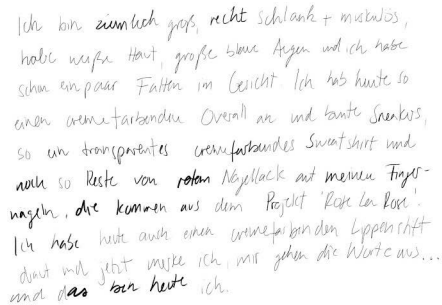
5 Diese Externalisierung wird durch die Nutzung digitaler Notationstools vermutlich noch verstärkt, da die analoge Körperarbeit nicht in einen analogen Schreibprozess überführt wird, sondern durch die Nutzung digitaler Schreibtechniken eine erneute Transformation im Sinne eines Medienwechsels erfährt.

lich aufs Neue aufzeigt und in ihren Herausforderungen ernst nimmt. In und durch diese Kommunikation wird ein Reflektieren über Routinen, seien sie bisher unbewusst oder bewusst gesetzt, möglich.

Ich möchte nun noch einmal zurückkommen auf Rose Breuss' Ausführungen zu Routinen des Tanzens und Notierens. Wenn sie mit Rückgriff auf Jean-Luc Nancy schreibt, dass »Striche, Linien und Zeichnungen Bewegungen auf einem formlosen Grund [generieren]. Gezeichnetes, Geschriebenes, Entworfenes (meist beiläufig entstanden, [...]) die spezifischen Berührungspunkte des Physisch-Sensorisch-Intelligiblen zum Vorschein [bringt]« (Breuss 2020: 24), so trifft dies auf die Arbeit von Papadopoulou nur zum Teil zu. Auch in ihren Scores treffen sich das physische, das sensorische und das intelligible Potenzial von Bewegung. *Movement Journals | Moving Journals* weicht aber auch entscheidend von dieser Praxis des Scorings ab, denn hier wird gerade nicht zufällig notiert. Notate und Scores werden mit größter Bewusstheit erstellt, reflektiert, neu eingeordnet. In diesem bewussten Umgang mit ihren Scores bricht Papadopoulou mit einer üblichen Praxis des Schreibens im Tanz. Das Notat, der Score ist nicht mehr (Neben-)Produkt des Tanzens oder Choreografierens, er wird zum essentiellen Bestandteil von Tanzen und Choreografieren selbst. Nutzen »TänzerInnen und ChoreografInnen (Auf)Zeichnungen auf produktive Weise, besonders in Bezug auf Methodenbildungen, als Stütze für Gedächtnisprozesse und in der Ausgestaltung von Bewegungsmaterial« (Breuss 2020: 24), so entstehen die Scores in *Movement Journals | Moving Journals* gerade nicht aus der Tanzpraxis heraus, sondern gestalten diese konstitutiv mit. Wenn Scott deLahunta in Scores einen »new knowledge space« (deLahunta 2014: 15) sieht, würde ich für die Scores von Papadopoulou proklamieren, dass sie einen neuen Raum für tänzerisches Arbeiten eröffnen. Routinen tänzerischer Praxis, die von jeher Dimensionen des Aufzeichnens, Dokumentierens und Schreibens beinhalten, werden hier neu-geschrieben (im Sinne eines »Re-Routing«). Die tänzerische Praxis beinhaltet nun konstitutiv den Score. Er befindet sich mitten im kreativen (tänzerischen) Prozess.

Befragungen von SehROUTinen durch Audiodeskription. Beispiele aus der choreografischen Praxis von Rykena/Jüngst und Ursina Tossi

Anna Wieczorek



Ich bin ziemlich groß, recht schlank + muskulös,
habe weiße Haut, große blaue Augen und ich habe
schon ein paar Falten im Gesicht. Ich hab heute so
einen cremefarbenen Overall an und bunte Sneakers,
so ein transparentes cremefarbenes Sweatshirt und
noch so Reste von rotem Nagellack auf meinen Finger-
nägeln, die kommen aus dem Projekt 'Rose la Rose'.
Ich habe heute auch einen cremefarbenen Lippenstift
drauf und jetzt merke ich, mir gehen die Worte aus...
und das bin heute ich.

Abb. 4: Die Abbildung zeigt einen handschriftlich verfassten Text mit den folgenden Worten: »Ich bin ziemlich groß, recht schlank und muskulös, habe weiße Haut, große blaue Augen und ich habe auch schon ein paar Falten im Gesicht. Ich hab heute so einen cremefarbenen Overall an und bunte Sneakers, so ein transparentes cremefarbenes Sweatshirt und noch so Reste von rotem Nagellack auf meinen Fingernägeln, die kommen aus dem Projekt ›Rose la Rose‹. Ich habe heute auch einen cremefarbenen Lippenstift drauf und jetzt merke ich, mir gehen die Worte aus ... und das bin heute ich.« (Foto von Anna Wieczorek)

Selbstbeschreibungen sind eine gängige Praxis, wenn es um das Thema Audiodeskription (AD) geht, die genutzt wird, um einem blinden Publikum und Zuschauer*innen mit Seheinschränkungen einen Zugang zur darstellenden Kunst zu ermöglichen. In Film und Fernsehen ist die Audiodeskription mittlerweile ein gängiges Access-Tool, inklusive fester Richtlinien und Regeln für das Verfassen dieser Beschreibungen (vgl. Benecke 2019). In der darstellenden Kunst und insbesondere im Tanz ist es noch ein recht neues Phänomen.⁶

6 In einigen Stadttheatern werden mittlerweile einzelne Aufführungen mit Audiodeskription angeboten, v.a. das Stadttheater Leipzig nimmt hierbei im deutschsprachigen Raum eine Vorreiterposition ein. Im Tanz wird diese Praxis eher von einzelnen Personen/Gruppen betrieben – zum Beispiel von Max Greyson und der Kölner mixed-abled Tanzkompanie Un-label: <https://un-label.eu/about/> [13.01.2023] oder Jess Cur-

Seit einigen Jahren, zeitgleich mit politischen Bestrebungen in der zeitgenössischen Tanz- und Theaterszene, die eine Forderung nach mehr Teilhabe – im Sinne eines inklusiveren Umgangs mit Tanz einfordern –, entwickelt sich unter dem Schlagwort »Aesthetic of Access«⁷ ein künstlerischer Umgang und ästhetischer Mehrwert, der mit dieser politischen Forderung einhergeht. Eine solche Entwicklung und Spielweise, die seit einiger Zeit immer mehr Aufmerksamkeit generiert, ist die »kreative AD« (Neises o.J.: Absatz 3) bzw. die »künstlerisch integrierte AD« (Lisa Rykena zit.n. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 17:31-17:35). Diese unterscheidet sich insofern von anderen Audiobeschreibungen, als dass sie nicht dem fertigen Produkt nachträglich hinzugefügt wird, sondern von Beginn im künstlerischen Prozess mitgedacht wird (vgl. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 17:23-18:39).

Die Chancen von Selbstbeschreibungen liegen, wie die drei Choreografinnen und Tänzerinnen Ursina Tossi, Carolin Jüngst und Lisa Rykena 2021 in dem bereits genannten Interview der Hamburger Radiosendung *Plateau* erklären, für sie darin, die Zuschreibungen, die die jeweiligen Körper auf der Bühne erfahren, zu kreuzen, man könnte sagen, zu queeren. Damit dienen die Beschreibungen einerseits als selbstermächtigendes Instrument und politisches Tool (also die eigene Entscheidung, welche Teile meines Körpers sollen wie beschrieben werden und ob ich bspw. die Hautfarbe thematisiere). Andererseits bieten sie aber immer auch die Möglichkeit, mit diesen Zuschreibungen zu spielen – so wie ich dies in Ansätzen ebenfalls getan habe, indem ich die drei Selbstbeschreibungen von Ursina Tossi, Carolin Jüngst und Lisa Rykena zitiert habe, ohne sie direkt zuzuordnen und damit vielleicht kurze

tis und seiner Kompanie Gravity: <https://www.jesscurtisgravity.org/> [13.01.2023]. Einzelne Akteur*innen wären neben Rykena/Jüngst und Ursina Tossi beispielsweise Sofia Neises, Xenia Taniko, Zwoisy Mears-Clarke und viele andere, die sich innerhalb eines wachsenden Netzwerkes engagieren und durch zahlreiche Workshops zu Multiplikator*innen in diesem Feld geworden sind. Da Tanz weniger handlungsorientiert ist, lassen sich die Richtlinien der Audiodeskription im Film nicht so leicht adaptieren und als »Service-Leistung« in die Institution integrieren, wie dies innerhalb der Institution Stadt- oder Staatstheater möglich ist. Diese Herausforderung bringt andererseits die Möglichkeit größerer Freiheiten in Bezug auf die künstlerische und autonome Erarbeitung einer Audiodeskription in diesem Kontext mit sich.

- 7 Der Begriff kommt aus der Theaterpraxis und wird seit den 1980er Jahren von der Londoner Kompanie Graeae Theatre genutzt (vgl. Sealey/Lynch 2012). Im deutschsprachigen Raum forscht Un-Label seit 2013 dezidiert an einer Aesthetic of Access, wobei die theoretische Reflexion des Konzeptes noch aussteht.

Überschneidungen/Verrückungen erzeugen konnte, indem die Leser*in nicht sicher sein kann, ob die Beschreibungen sich auf die Autorin, auf eine einzelne Tänzer*in oder auf mehrere Personen bezieht.⁸

Ich habe auch weiße Haut und hab auch noch so Reste von lilanem glänzenden Nagellack auf meinen Händen, auch von 'Rose la Rose' von letzter Woche in München. Ich trage so eine richtig ausgewaschene, ausgebeulte Jeans und so Laufschuhe, die auch richtig dreckig sind, aber richtig bequem. Ich trage schwarze Socken und ein samtenes, blaues Oberteil. Ich hab lange braune Haare, die so ein bisschen gelockt sind und trage so einen kleinen Dutt auf dem Kopf. Ich hab ziemlich buschige Augenbrauen, blaue Augen und einen eher schmalen Mund.

Ich bin 1,78 groß, hab lange Arme, lange Beine, hab ne schlanke, sportliche Statur, meine Hautfarbe ist weiß, ich hab Tattoos an Armen, Rücken und auch an den Unterbeinen. Ich hab ene Glatze, keine Augenbrauen, keine Wimpern – die sind rein geschminkt in mein Gesicht. Ich hab volle Lippen. Ich trage gerade schwarz: schwarze Trainingshose, schwarze Reeboks und so ein schwarze, ausgewaschene T-Shirt

Abb. 5: Die Abbildung zeigt einen handschriftlich verfassten Text mit den folgenden Worten:

»Ich habe auch weiße Haut und hab auch noch so Reste von lilanem glänzenden Nagellack auf meinen Händen, auch von «Rose la Rose» von letzter Woche in München. Ich trage so eine richtig ausgewaschene, ausgebeulte schwarze Jeans und so Laufschuhe, die auch richtig dreckig sind, aber richtig bequem. Ich trage schwarze Socken und ein samtenes blaues Oberteil. Ich hab lange braune Haare, die so ein bisschen gelockt sind und trage so einen kleinen Dutt auf dem Kopf. Ich hab ziemlich buschige Augenbrauen, blaue Augen und einen eher schmalen Mund.« (Foto von Anna Wiczorek)

Abb. 6: Die Abbildung zeigt einen handschriftlich verfassten Text mit den folgenden Worten:

»Ich bin 1,78 groß, hab lange Arme, lange Beine, hab ne schlanke, sportliche Statur, meine Hautfarbe ist weiß, ich hab Tattoos an Armen, Rücken und auch an den Unterbeinen. Ich hab ene Glatze, keine Augenbrauen, keine Wimpern – die sind rein geschminkt in mein Gesicht. Ich hab volle Lippen. Ich trage gerade schwarz: schwarze Trainingshose, schwarze Reeboks und so ein schwarzes ausgewaschene T-Shirt.« (Foto von Anna Wiczorek)

8 Alle drei Beschreibungen sind leicht angepasste Transkripte aus dem Interview mit Plateau. Das erste Zitat (Abb. 4) ist die Selbstbeschreibung von Ursina Tossi, das zweite (Abb. 5) die von Carolin Jüngst und das dritte (Abb. 6) zitiert die von Lisa Rykena (vgl. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 02:46-05:05).

Für unsere Ringvorlesung *SCORES* haben wir die drei Hamburger Choreografinnen und Tänzerinnen für einen Workshop eingeladen, bei dem sie Scores aus ihrer Probenpraxis geteilt und zusammen mit den Teilnehmer*innen ausprobiert haben. Wir haben sie zu dritt eingeladen, weil sie immer wieder in verschiedenen Kontexten miteinander arbeiten und das Thema der künstlerischen Audiodeskription sie gemeinsam beschäftigt, auch wenn Rykena/Jüngst als eigenständiges Choreografinnen-Duo, genauso wie Ursina Tossi, jeweils auch unabhängig voneinander arbeiten.⁹

Ursina Tossi hat mittlerweile bereits drei Stücke mit integrierter Audiodeskription herausgebracht und zwei Stücke mit einer zusätzlichen Audiodeskription ausgestattet.¹⁰ Sie hat außerdem eine Audiodeskription für das Stück *She Legend* eingesprochen, mit dem Rykena/Jüngst zur Tanzplattform 2021 eingeladen waren. Rykena/Jüngst arbeiten aktuell an der Produktion *Sense of Wonder*, für die Sophia Neises und Xenia Taniko eine integrierte AD erarbeiten. Gemeinsam standen die drei wiederum für *Rose la Rose* von Rykena/Jüngst auf der Bühne. Zusammen mit der blinden Performer*in Amelia Lander-Cavallo, die aufgrund der Covid-19-Pandemie nur über Video am Arbeitsprozess teilnehmen konnte, sowie dem Performer Tian Rotteveel feierte *Rose La Rose* während des Lockdowns eine Online-Premiere, die über die Seite von Kampnagel gestreamt werden konnte.¹¹

Tossi, Jüngst und Rykena haben gemeinsam außerdem das Rechercheprojekt *Spoken Dance* gestartet, bei dem es um die Etablierung von Audiodeskription als künstlerische Praxis geht, aber auch darum, die festen Strukturen und Institutionalisierungen dieser Praxis zu schaffen. Dafür haben sie neben Workshops, Diskussionen und öffentlichen Panels eine Webseite (www.spokendance.com) erstellt, die als Plattform dienen soll, Tanz und Audiodeskription sichtbar zu machen, aber auch zum Netzwerken einlädt, indem Stücke und Personen aufgelistet werden, die sich bereits mit dem Thema befassen.

9 Homepage von Ursina Tossi: <https://ursinatossi.hotglue.me/> [13.01.2023], von Rykena/Jüngst: <https://rykenajungst.com/works> [13.01.2023].

10 Künstlerisch integrierte Audiodeskription gibt es für *Swan Fate* (AD von René Reith, 2022), *Cosmic Body* (AD von Zwoisy Mears-Clarke, 2022) und *Fux* (AD von Carolin Jüngst 2021) – zusätzliche Audiodeskription gibt es für *Revenants* (2020) und *Witches* (2019).

11 *Rose La Rose*: <https://kampnagel.de/produktionen/carolin-juengst-lisa-rykena-rose-la-rose> [13.01.2023]. Es gab eine zusätzliche Wiederaufnahme/Erstaufführung in Präsenz in der Münchner Spielstätte HochX: <https://theater-hochx.de/veranstaltung/rose-la-rose/2021-07-26/> [13.01.2023].

In diesem Beitrag interessiert mich das Verhältnis von (Audio-)Beschreibung und Bewegung, insbesondere in Bezug auf Routinen, die dadurch gestört werden können. Diesem besonderen Verhältnis werde ich im Folgenden anhand der Arbeit von Tossi, Jüngst und Rykena nachgehen. Fragen, die ich mir dabei stelle, schließen zunächst an das bereits zu Beginn aufgeworfene Thema von Selbst- oder Fremdzuschreibungen an, also: wie beschreibt »man«? Wer ist dieses »man«? Welche Zuschreibungen werden produziert und wie können sich diese in eine kritische Perspektivierung wandeln?

Das Sujet der Ein- und Ausschlüsse von Beschreibung ist und war ohnehin immer schon relevant im analytischen Umgang mit Tanz und Bewegung – denn um Tanz analytisch greifbar zu machen, ist die Übersetzung in ein anderes Medium, das den Tanz als diskursives Wissen immer auch mit hervorbringt – notwendige Bedingung (vgl. Klein/Leopold/Wieczorek 2018). In der langen Geschichte von Tanz und Notation wird jedoch v.a. die Übersetzung von Tanz in Schrift und nicht in gesprochene Sprache und das Sprechen als orale Praxis fokussiert.¹² Besonders beim Verhältnis Tanz und Audiodeskription ist zunächst, dass die Beschreibung *zeitgleich* mit der Aufführung stattfindet, also nicht erst nachgelagert ist, wie es die gängige Praxis einer Analyse wäre – als Übertragung des Gegenstandes in ein Medium, um diesen Gegenstand über die Erinnerung zu versprachlichen, während die Aufführung selbst ja durch ihre eigene Zeitlichkeit ein präsentisches Erleben zu produzieren sucht. Damit stört die Audiodeskription die Wahrnehmung der Bewegung auf der Rezeptionsebene. *Stören* möchte ich dabei produktiv verstehen, denn das Interessante an dieser Störung ist ja, dass die Wahrnehmung nicht etwa reduziert, sondern im Gegenteil erweitert wird: Dem Primat von Tanz als visuellem Ereignis wird eine weitere Ebene hinzugefügt und dadurch Tanz als multisensorisches Erleben zugänglich gemacht (vgl. Bläsing 2022). Die beschreibende Ebene ist

12 Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet Katja Schneiders grundlegende Studie *Tanz und Text* (2016), die Semiosen zwischen Text und Körper-Bewegung aus wahrnehmungsästhetischer Perspektive beforscht und für die Beforschung von Audiobeschreibung spannende Impulse liefern kann. Zur Audiodeskription im Tanz gibt es aktuell nur sehr vereinzelt wissenschaftliche Aufsätze (Bläsing 2022), stattdessen gibt es v.a. kurze Statements, Artikel oder Interviews mit Akteur*innen aus der Szene (vgl. z.B. Neises o.a.).

Insgesamt lässt sich jedoch ein gesteigertes Interesse für erweiterte Sinneswahrnehmungen im Tanz feststellen (vgl. Bischof/Lampert 2022), bzw. das Interesse für die Analyse von Audio/Geräuschen im Tanz, v.a. an der Schnittstelle zur Musikwissenschaft (vgl. Karoß/Schroedter 2017 oder Arend 2014).

dabei, wie bereits erwähnt, bei der integrierten künstlerischen Audiodeskription nicht nachträglich dem Gesehenen hinzugefügt, sondern ein aktiver Teil der jeweiligen Aufführung. Oftmals spielt sie mit den Informationen, die gegeben werden, ebenso wie mit dem Rhythmus, den die zeitgleiche Beschreibung von Bewegungen produzieren kann. So entstehen, wie Rykena im Interview erzählt, und wie sie – während der Überarbeitung von *Rose la Rose* für die Wiederaufnahme gemeinsam mit der blinden Beraterin Nicole Meyer – herausgefunden hat, eigentlich zwei verschiedenen Dramaturgien, eine Hördramaturgie und eine visuelle Dramaturgie, wobei beide Dramaturgien zeitweise parallel laufen, sich dann aber immer wieder kreuzen und wieder verlieren können (vgl. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 22:10-23:55).

Für weitere Einblicke in den künstlerisch-praktischen Umgang mit Tanz und Audiodeskription werde ich mich im Folgenden auf Beobachtungen stützen, die ich als Dramaturgin bei Ursina Tossi Produktion *Swan Fate* machen konnte.¹³ Während der Proben war die Erarbeitung der künstlerischen Audiodeskription immer wieder mit einer Vielzahl von Entscheidungen und Fragen konfrontiert, von denen ich hier nur beispielhaft ein paar aufzähle: Mit welchem Fokus, welcher Haltung wird die jeweilige Szene beschrieben? Sollen die Bewegungen möglichst tanztechnisch beschrieben werden? Und was bedeutet »technisch« in Bezug auf das Vokabular? Werden Begriffe aus dem Ballett oder aus zeitgenössischen Tanzpraktiken verwendet? Sollte das Vokabular wechseln, je nachdem welche Bewegungen ausgeführt werden? Sollen Metaphern und Bilder gewählt, Interpretations-Angebote gemacht oder Freiräume gelassen werden? Welche Strategien lassen sich finden, damit die ästhetische Vieldeutigkeit von darstellenden Künsten – und insbesondere Tanz – erhalten und/oder vervielfältigt werden kann? Was ist »das Wichtige« einer Szene und wie selektiert man diese Auswahl, die man zwangsläufig treffen muss? Wie schafft man Orientierungen und Rahmungen, die für ein blindes oder seheingeschränktes Publikum ein grundlegendes Verständnis schaffen? Wie lassen sich Details hervorheben, ohne den Überblick zu verlieren?¹⁴

13 *Swan Fate* war sowohl über integrierte Audiodeskription als auch über Gebärdensprache zugänglich für verschiedene Publikumsgruppen zugänglich. Das Team bestand aus einer Vielzahl von Dramaturg*innen, Berater*innen und Dolmetscher*innen, die jeweils Expertisen zu den verschiedenen Perspektiven mitbrachten: <https://kampnagel.de/produktionen/ursina-tossi-swan-fate> [13.01.2023].

14 Lisa Rykena schlug im Interview z.B. die Methode des »Zooming in und Zooming out« vor – also einen Wechsel von kleinen, detailreichen Beschreibungen und welchen, die eher einen Überblick erschaffen (Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 16:15-16:40). Eine ande-

Die vielen Entscheidungen, die im Prozess der Audiobeschreibung getroffen werden mussten, waren einerseits interessant in Bezug auf die künstlerische Eigenständigkeit der Audiodeskription, da diese ja von einer weiteren Person, bei *Swan Fate* von der Hamburger Choreograf*in René Reith, erarbeitet, sodass verschiedene Perspektiven in einem spannungsreichen Verhältnis stehen und dabei immer auch Fragen nach Autor*innenschaft aufwerfen können. Andererseits, und hier möchte ich zu meinen Überlegungen zum Score-Begriff zurückführen, war ich während des Prozesses immer wieder erstaunt von der starken Relationalität zwischen Bewegung und Beschreibung. Diese tritt wechselseitig auf – die Beschreibung wird nicht nur durch die Bewegung hervorgebracht, sondern bedingt selbst die Bewegung, kann sie beeinflussen und verändern. Plötzlich kippen Momente in einen anderen Modus, Beschreibungen werden zu Aufforderungen, werden zu Scores, weil sie als Instruktionen in eine Richtung weisen, Handlungspotenziale aktivieren, einen auffordernden Charakter besitzen, der zur Veränderung der Situation (sowohl in der Wahrnehmung als auch in der tänzerischen Praxis) führen kann. Dieses transformative Potenzial ist es meiner Meinung nach, das Score und Audiodeskription miteinander verbindet und viele interessante Verknüpfungen entstehen lassen kann.

An dieser Stelle komme ich kurz auf die Choreografin und Philosophin Petra Sabisch zurück, die in ihren als Selbstgespräch inszenierten Thesen *A little inventory of scores* interessante Überlegungen zum Score liefert und den Score v.a. über die besondere Potentialität möglicher Artikulationen definiert:

A score is what tends to be exercised and thus waits latently for actualization, for realization. This latent tendency towards a practice is inscribed in the score itself, for it does not have to be realized in order to become a score. (Sabisch 2005: 97)

Diese Gleichzeitigkeit von Realisierung und andere Übersetzungen, nach denen der Score »drängt«, lässt sich meiner Meinung nach produktiv mit den Per-

re Strategie, die v.a. in *Rose La Rose* Anwendung findet, besteht darin, die eigene Verletzlichkeit und Subjektivität herauszustellen, damit deutlich wird, dass auch »Sprachlosigkeit« zur künstlerischen Audiobeschreibung gehört und es zudem immer eine subjektive Perspektive ist, die beschreibt. Eine weitere Strategie, die z.B. in *Fux* sehr präsent ist, ist die Nutzung verschiedener Zeitformen (denn wenn eine Situation auf der Bühne als etwas Vergangenes oder etwas Zukünftiges beschrieben wird, ist die Eindeutigkeit, zumindest in Bezug auf die zeitliche Einheit nicht gegeben) oder das Vorwegnehmen und/oder Nachstellen von Informationen.

spektivierungen verknüpfen, die auch der Einsatz von Audiobeschreibung im Tanz stetig kreiert. Denn auch die Audiodeskription

- 1) tritt als eine Mittlerin zwischen Zuschauer*innen und Performer*innen,
- 2) erschafft (u.a. zeitliche) Potenzialitäten, indem Beschreibungen das Geschehen auf der Bühne transformieren können und dabei immer auch nach anderen Übersetzungen drängt,
- 3) gibt etwas vor, hat zugleich aber das Potenzial, die Routinen des eigenen Beschreibens zu kommentieren und dadurch zu verändern.

Wenn die AD also als »Mittlerin« zwischen Zuschauer*innen und Performer*innen tritt, kann sie zeitgleich zu den Beschreibungen immer auch Befragungen dieser Beschreibung mitliefern. Also die bereits aufgeworfenen Fragen nach Vokabular, Auswahl der Begriffe, nach Schwerpunkten und Auslassungen etc. Man könnte also sagen, die Audiodeskription stört die Routine des Beschreibens, die sie zugleich selbst generiert.

Dabei bietet das Zusammendenken von Score und Audiodeskription ein gedankliches Potenzial, das in den von mir kurz skizzierten Thesen nur als Denkanstoß dienen soll. Weitergehende Überlegungen könnten die vielschichtigen Verflechtungen, die der Umgang mit Tanz und Sprache produziert, ausdifferenzieren: In welchem Verhältnis stehen Autorität und Freiraum, wenn die Audiodeskription zu einem Score wird? Welche Zeitlichkeiten produzieren beide Praktiken sowohl auf der Bühne als auch im Probenprozess? Wie kann das produktive wechselseitige Verhältnis von Tanz und Sprache neue Denkräume eröffnen?

Wie meine Ausführungen gezeigt haben, eröffnet die Beschäftigung mit AD im Tanz eine Vielzahl von Möglichkeiten und führt außerdem zu – und an dieser Stelle möchte ich mit meinen Gedanken vorerst zu einem Schluss kommen – einer radikalen Öffnung des Tanz-Begriffs, der, wie Bojana Kunst in ihrem Aufsatz *The Voice of the Dancing Body* von 2009 ausführt, mit der Entdeckung der Stimme im Zeitgenössischen Tanz beginnt:

Through the discovery of voice, the dancing body shatters in its foundations, reveals itself and ventures into the unknown. The voice gets emancipated and radically opens the medium of dance itself; dance as such no longer exists. (Kunst 2009: o.A.)

**Körperpolitische Verhandlungen von Raum-Routinen:
Lena Grossmanns partizipative Installation *MIMETIC BODIES* (2022)**
Miriam Althammer

Ich betrete einen scheinbar leeren Raum. »Synchronise breath«, »Looking back«, »Follow an instruction« lese ich auf dem Boden. Pfeile, Linien und allerlei Symbole weisen mir die Wege, fordern dazu auf, mich zu positionieren. Sonst sind die Räume der Münchner Lothringer¹³ Halle, in der ich mich befinde, leer. Die Wände sind weiß, wo sonst Bilder hängen oder Objekte im Ausstellungsraum platziert sind. Nur der Boden ist übersät mit Wörtern und Zeichen in verschiedenen Farben: gelbe Pfeile, weiße gestrichelte Linien, Kreise, langgezogene Bögen, immer wieder öffnen sich größere blaue Flächen, dazwischen finden sich filigrane Symbole in schwarz oder gelb sowie Begriffe, Instruktionen und Bewegungsanleitungen für Soli, Duos oder Gruppenaufgaben – etwa »Pretend to fly (solo)«, »Walk through the space together« oder »Find a waiting posture. Freeze it for a moment, release the posture and leave the spot, imitate your partner's posture by replacing it at the same spot (duo).«



Abb. 7: »MIMETIC BODIES« von Lena Grossmann, Performance und Ausstellungsansicht, Lothringer 13 Halle, 2022 (Foto: Linus Schuierer, © Lena Grossmann)

Dringt man weiter in den Ausstellungsraum der Lothringer¹³ Halle, der sich in kleinere und größere Räume verschachtelt, lassen sich verschiedene Themenfelder entdecken, die aus situativen Elementen eigene Räume, Narrative und Logiken entwickeln. Begriffe und Beschreibungen wie »Empathy«, »Imagine and embody the same thing« oder »Watch, being watched« verweisen als Modi und Wahrnehmungsweisen eines Körpers auf Beziehungsverhältnisse. Diese Modi und Wahrnehmungsweisen sind das, was die bildende Künstlerin und Choreografin Lena Grossmann interessiert: ein alltägliches Körpersprachvermögen, daraus resultierende Gesten und wie diese wahrgenommen und in Relation zueinander gesetzt werden. Daneben sind ein wiederkehrendes Thema in ihren Arbeiten Prinzipien der Wiederholung, Kopie und Nachahmung – wie der Titel der Ausstellung *MIMETIC BODIES* aufzeigt –, demnach routinierte Abläufe und deren Formen von Aneignung.

Mimesis wird hier aber nicht als simple Reproduktion verstanden, sondern als eine Suche nach Korrelationen in einem interpersonellen Beziehungsgeflecht, die sich aus vielschichtigen Qualitäten des Beobachtens ergeben und in intimen gemeinsamen Bewegungen praktiziert werden. Diese Qualitäten des Beobachtens von Beziehungen und gemeinsamen Bewegungen fasst Lena Grossmann mittels Scores und diffizilen Zeichensystemen. In der als partizipativen Installation titulierten Ausstellung gibt sie erstmals einen umfassenden Einblick in ihre künstlerische Praxis.

Einem Netzwerk ähnlich eröffnen sich in der eingangs beschriebenen Bodengrafik zwei wesentliche Aspekte: Zum einen visuell als Ansammlung von abstrahierten Symbolen und Formen der Dokumentation und Vermittlung, so dass sich beim Durchschreiten Bodenwege, Instruktionen und Bewegungszonen ergeben, die als Referenz zum Körper mal auf eine Bewegung, mal auf eine Situation oder Blickbeziehung verweisen. Zum anderen eröffnet sich auch eine historische Ebene. Denn die Symbole, Begriffe und Instruktionen geben nicht nur Lena Grossmanns Arbeit wieder, sondern reflektieren ihren Kontext der Tradierung und rekurrieren auf ihre Inspirationsquellen – wie etwa *Accumulation* (1971) von Trisha Brown, *Admiring la Argentina* (1977) von Kazuo Ohno oder *Sleep Walkers (aka Zoo mantras)* (1968) von Simone Forti. Diese Verknüpfung von historischen Verweisen und von meinen eigenen Erinnerungen während des Lesens und Imaginierens dieser Beispiele im Ausstellungsraum produziert eine Verflechtung verschiedener Zeitebenen tanz- und performance-geschichtlicher Momente, aber auch in den sich überlagernden Ereignissen des Ausstellungsraums, so dass sich die Scores einem unendlichen Kontinuum der Ausführung, des Praktizierens und Wie-

derholens sowie des Kreierens immer neuer Situationen öffnen. Dabei ist der Ausstellungsraum ein mit mir kommunizierender Raum, den ich zugleich erst durch meine Anwesenheit selbst kommunikativ erschaffe. Als Besucherin beginne ich durch den Eintritt in die performative Raumstruktur mit dem Entziffern von Zeichen und Reagieren auf Signale, begebe mich demnach in ein Netzwerk möglicher Handlungen, das als Score erst »durch die Konfrontation mit dem Körper artikuliert, bestätigt und verändert« (Siegmund 2012: 118) wird. Erst hierdurch wird Lena Grossmanns künstlerischer Ansatz erfahrbar und damit auch die zwei Modi, die in *MIMETIC BODIES* miteinander verschränkt werden: die Ausstellung in Form einer Bodengrafik sowie die Performance, also Szenen und Sequenzen aus den situativen Elementen, die neben den Besucher*innen an manchen Öffnungstagen auch von Performer*innen aktiviert werden.¹⁵

Basis des Bewegungsmaterials war eine Recherche im Münchner Stadt-raum (etwa in der U-Bahn-Station Münchner Freiheit), die im Frühjahr 2022 als Teil einer Forschungsresidenz bei *What is the city?* an den Münchner Kammerspielen stattfand. Hierbei beobachteten Lena Grossmann und ihre Performer*innen – im Sinne eines Betrachtens und Betrachtet-Werdens¹⁶ – Bewegungen von Passant*innen, imitierten alltägliche Bewegungen und Gesten und abstrahierten diese zu subtilen Bewegungsrepertoires. Bei dieser Untersuchung öffentlicher Körperlichkeit beschäftigte sich Grossmann vor allem mit dem Kontext des Social Distancing und wie sich dieser auf die Ordnung und Organisation im Raum auswirkte und Bedürfnisse nach Nähe und Distanz – individuell und kollektiv – evozierte:

Wie strukturieren wir mittels kollektivem Körpersprachvermögen unsere zwischenkörperlichen, sozialen, öffentlichen, aber auch privaten Räume?

15 Hierzu erhalten die Ausstellungsbesucher*innen einen Flyer zur Ausstellung, der sich zu einem größeren Plakat, das die Bodengrafik abbildet und die verschiedenen Symbole erklärt, auffalten lässt. Oder begegnet eben in einem bestimmten Zeitfenster vier Performer*innen an der Eingangstür, die dazu einladen, ihnen zu folgen und im gemeinsamen Teilen des Raums verschiedene Scores auszuprobieren.

16 Dieser Ansatz wird 2023 in der Recherche *BETRACHTEN – BETRACHTET WERDEN* weiterentwickelt. Das Verständnis der körperlichen Kommunikation will Lena Grossmann hinsichtlich der aktiven und passiven Aspekte von Wahrnehmung vertiefen und – im Dialog mit Tanzschaffenden und Theoretiker*innen – anhand der Fragestellung »Wie werden Strategien und Machtstrukturen in der Wahrnehmung in Tanz- und Performanceformaten eingesetzt?« – erörtern.

Welcher Verhaltensweisen und Codes bedienen wir uns ganz selbstverständlich? Auf welche Weise nehmen wir die Bewegungen in unsere Umgebung auf und ahmen sie nach? Welche körperlichen Reaktionen produziert das Nachgeahmt-Werden? Wird mimetisches Verhalten erst dann sichtbar, wenn dieses nicht exakt identisch, sondern vielmehr als ›Idee der Bewegung‹ nachvollzogen wird? (Programmheft *MIMETIC BODIES* 2022)

Das sind die Fragen, die Lena Grossmanns Beschäftigung mit interpersonellen, mimetischen Prozessen, Formung von Gruppen und ihren Verortungen im Raum vorausgingen – und sich während ihrer Arbeit zu *MIMETIC BODIES* zu einem Interesse an Strategien und Machtstrukturen in der Wahrnehmung von Körpern im Kontext von Aufführungen und Ausstellungen erweiterten.

Während der Performances fallen die kleinen, fast unmerklichen Gesten und Bewegungen der Performer*innen manchmal kaum auf: Eine Hand, die sich minimal verschiebt, Atemholen, ein Oberkörper, der sich leicht zur Seite neigt, eine Fußspitze, die tippelt ... Im Raum entsteht so ein filigranes Netz aus Blickperspektiven, Bewegungsaktionen und abstrahierten Alltagskörpern, die sich zwischen Mimesis, Übersprungshandlungen und Verhaltensadaptation bewegen. In und zwischen den Instruktionen und Symbolen der Bodengrafik scheint Bewegungsmaterial als assoziatives und imaginiertes Material auf, das sich aus dem eigenen Vor-Wissen entwickelt und in der Konfrontation mit den Körpern der Performer*innen ausgehandelt wird. Dies ist kein einfaches Umsetzen eines Zeichens oder einer Instruktion in den eigenen Körper, sondern unterliegt im Spannungsfeld des Betrachtens und Betrachtet-Werdens einem komplexen Akt der Verkörperung. Mit diesen Mikrobewegungen geht eine spezifische Phrasierung von Bewegungssequenzen und Situationen im Raum einher, die einerseits Routinen im Sinn von Bewegungsgewohnheiten sichtbar machen und andererseits gleichsam die Wahrnehmung der Besucher*innen – also ihre Routinen der Rezeption – irritieren.

Dabei wird ein Prozess des Positionierens im Raum, des Lesens und Interpretierens, des Übertragens, Aneignens, Verweigerns und Annehmens durchlaufen, der geprägt ist von »eine[r] Vielzahl von Interpretationsfiltern, mitunter körperliche Widerstände und Brüche« (Breuss 2020: 25) und den ich als Besucherin erfahre. Denn beim Durchqueren der mit der Bodengrafik strukturierten Räume wird das einfache Gehen und Schlendern zu einer Herausforderung. Meine Rezeptionsgewohnheiten als Ausstellungsbesucherin werden durchbrochen und immer wieder verwoben mit den Blickperspektiven des theatralen Raums – markiert durch die blauen Flächen. Ich befinde mich al-

so immer wieder in einer klassischen Zuschauer*innenposition, die fixiert ist und mich aus einer bestimmten, oftmals aus einer an ein Kollektiv gebundenen Perspektive betrachten lässt. Und dass, obwohl ich mich in einem Ausstellungsraum befinde, der, wie auch der theatrale Raum, einem Ritual unterliegt, in dem »eine Ordnung von Werten und Vorstellungen« eingeführt wird: in Bezug auf das »spezifische Verhältnis [...] zwischen Individualität und materiellen Objekt«, und damit auf einen seit den 1950er Jahren entwickelten »Erfahrungsraum«, in dem es zunehmend um den »Modus der Wahl« sowie »um die Erfahrung eines Verhältnisses zu sich selbst und zu anderen geht.« (Hantelmann/Meister 2010: 8–10) Zugleich werde ich immer wieder dazu aufgefordert, mich zu bewegen, andere Körper wahrzunehmen und mit ihnen in Kontakt zu treten – mir also eine teilhabende Perspektive zu eigen zu machen, wie es im Programmtext heißt. Hierdurch nehme ich verschiedene Haltungen ein. Meine Routinen, wie ich den Raum der Kunsthalle betrete, andere Körper wahrnehme und ihnen begegne, werden in andere Bezüge zueinander gesetzt, indem die Scores und Zeichensysteme, die den Raum durchwirken, Instruktionen erteilen, Bewegungssequenzen imaginieren und die Körper – seien es jene der Besucher*innen oder jene der Performer*innen – im Raum (an)ordnen (vgl. Butte/Maar et al. 2014: 19–30) und die Zeit des Aufenthalts durch verschiedene Situationen, Szenen und Sequenzen strukturieren. Dabei erscheint die Funktion von Partizipation und die damit einhergehende Aktivierung des Publikums auf eine ambivalente Weise: Denn die Scores dienen Lena Grossmann vielmehr als Access Tool, das nur scheinbar demokratisch funktioniert und die das gemeinsame, oftmals symbiotisch bzw. kollektiv verstandene Partizipieren der 1960er Jahre nicht zuletzt durch die seit der Covid-19-Pandemie stark veränderten Nähe- und Distanzbedürfnisse unterläuft: Das Handlungspotenzial, das sich aus der performativen Raumstruktur der Scores und Körper ergibt, unterliegt demnach einer Ambivalenz, die sich zwischen Aktivierung und Beschränkung, Engagement und Innehalten, kontinuierlichem Adaptieren und Verschieben von Verhaltenskonventionen bewegt und komplexe Handlungsqualitäten zwischen Einladung und Kontrolle hervorbringt.



Abb. 8: »MIMETIC BODIES« von Lena Grossmann, Performance und Ausstellungsansicht, Lothringer 13 Halle, 2022 (Foto: Linus Schuierer, © Lena Grossmann)

Als Besucherin trete ich in der Auseinandersetzung mit der Bodengrafik damit zugleich in ein machtvoll System ein, das sich meinen Körper zu eigen macht, Regelverstöße klar markiert und durch seine gleichsam einladende Geste, eine Sicherheit im Tun gibt. Denn ich kann nach wie vor selbst selektieren, auf welche Teile des Raums und damit des Scores ich mich fokussiere, wie ich mich mit Aktivität einbringe und in welchen Bezug ich mich zu den anderen Körpern setze – dies jedoch stets im eng gesteckten Rahmen der Bodengrafik, die klare Blickperspektiven vorgibt. So werden (scheinbar) demokratische Prozesse, die kennzeichnend waren für die Praktiken des Postmodern Dance, von Fluxus und Happening in den 1960er Jahren (vgl. Baner 1993), durch das klare Zeichensystem, das zum Ausprobieren und Aushandeln auffordert, gleichermaßen in eine autoritäre Geste verkehrt – oder um es mit der Denkfigur der Vor-Schriften André Eiermanns zu beschreiben: Lena Grossmann arbeitet in diesem Raum des Erprobens und Vor-Schreibens an der »Reflexion von Bedingtheit der Bewegung«. Denn Bewegung unterliegt »immer schon – aufgrund kultureller Vor-Schriften [also hier etwa den Verhaltensregeln eines Ausstellungsbesuchs sowie der veränderten Wahrnehmung von Begegnungen durch die Pandemie], Einschreibungen, Prägungen [also hier etwa einem be-

stimmten Vorwissen bzw. Verhaltensveränderungen durch die Pandemie] und Prä-Positionen« (Eiermann 2012: 177). Die Ideen, Skizzen und Instruktionen der Bodengrafik können demnach nur durch die Bedingtheit der Bewegung die Erfahrung der Ausstellung/Aufführung kreieren und die Rezeption dieser in dem Maße, in dem es die Bedingtheit ihrer Bewegung und ihres Körpers vermittelt, verschieben. Lena Grossmanns Score wird so *auch* zu einer Vor-Schrift, die erst durch das Notieren der beobachteten Bewegungen im Stadtraum auf potenziell Mögliches verweisen kann, und wiederum durch die Instruktionen und Symbole der abstrahierten Bewegungsrepertoires erfahren wird. Die Körper, die diese Vor-Schriften hervorgebracht haben, sind jedoch nicht mehr anwesend. Die Scores referieren lediglich auf die vergangenen Körper der Pasant*innen im Stadtraum, deren Verhaltensroutinen beobachtet, aufgenommen und in Bewegungsrepertoires abstrahiert wurden. Die Scores referieren demnach auf eine »immaterielle Form der Bewegung eines bestimmten Körpers« (Breuss 2020: 26) und transformieren den Ausstellungsraum hierüber in ein soziales Feld (vgl. Fraser 2005), in dem man nicht künstlerische Objekte rezipiert, sondern die Scores der Bodengrafik die Besucher*innen in eine Situation einweben. Zwischen Einladung und Kontrolle werden die Besucher*innen in einen Modus versetzt, in dem die Blickperspektiven und Bewegungsrepertoires mitverhandelt werden, in dem Routinen der Rezeption gestört, aufgehoben oder verschoben werden und man zugleich in die Routinen einer künstlerischen Praxis mit eingebunden wird. Hierdurch verändert sich auf eklatante Weise die Wahrnehmung des verwendeten Materials – sei es die Bodengrafik als Impulsgeber und Regelsystem, oder die Körper im sozialen Feld der Kunsthalle, die eben nicht nur Performer*innen und Besucher*innen sind, sondern in jener situativen Anordnung Regeln von Nähe und Distanz aushandeln, eine durch die Pandemie ausgelöste Verunsicherung einer Gesellschaft erfahren und damit zusammenhängende, neu zu erlernende Routinen erproben.



Abb. 9: »MIMETIC BODIES« von Lena Grossmann, Performance und Ausstellungsansicht, Lothringer 13 Halle, 2022 (Foto: Linus Schuierer, © Lena Grossmann)

So wendet sich Lena Grossmanns künstlerisches Handeln in diesem erweiterten Verständnis von körperlichen Wechselverhältnissen immer auch einer sozialen Realität und damit einer körperpolitischen Dimension zu, welche sie beobachtet und seziert, um das erforschte Material wiederum in eine abstrahierte Form zu übertragen und eine Situation für die beobachtete Realität herzustellen. Die Bodengrafik, changierend zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation, ist dabei ein System für Lena Grossmanns Denkbewegungen und Entwurf für mögliche Begegnungsprozesse im Ausstellungsraum. Über die Bodengrafik wird der Raum erfasst und in ihm die Beziehungen zwischen den Besucher*innen selbst, den Besucher*innen mit dem Score sowie den Besucher*innen mit den Performer*innen nachempfunden und in ein Handeln gebracht. Dabei geht es nicht darum, ein temporäres *Wir* in einer Versammlungssituation zu schaffen, sondern im Kontakt über textuelle und symbolische Anweisungen eben jene Flüchtigkeit und Kontrolliertheit, die den stummen Bewegungen im System des Scores der Bodengrafik inhärent sind, zu explorieren.

Die Bodengrafik wird so zum sozialen Skript, ist nicht mehr nur Erfahrungsraum, sondern wird auch Handlungsanleitung, kommunizierender

Raum, ein Dialogpartner und damit Ersatz für die Abwesenheit der Pasant*innen-Körper. Als Referenz auf eine veränderte Öffentlichkeit und neue soziale Realität im Stadtraum, die im Laufe der Pandemie entstanden ist, umfasst der Raum also nicht nur verschiedene Umräume des Körpers im Ausstellungskontext, sondern die Brüchigkeit von Partizipation und von Gemeinschaft einer öffentlichen Körperlichkeit.

Dahingehend wird nicht zuletzt das paradoxe Verhältnis von der Sehnsucht nach einem In-Kontakt-Treten und dem Bedürfnis nach einer gleichmaßen kontrollierten Distanz und hierdurch das damit einhergehende Gefühl der Entfremdung offengelegt. Die daraus entstandenen und im Score der Bodengrafik festgehaltenen Routinen vermitteln und transformieren so (neue) situative Ordnungen, die sowohl die performativen Räume künstlerischer Praktiken zwischen bildender Kunst und Choreografie als auch die durch die Pandemie erschütterten routinisierten Verhaltenskonventionen in künstlerischen wie auch sozialen Räumen reflektieren und in Relation zueinander setzen.

Fazit

Alle drei von uns besprochenen Beispiele haben, so unterschiedlich sie auch in ihrer Ausgestaltung sind, gemeinsam, dass Scores und Notationen als Mittel dienen, auf vielfältige Weise Routinen zu befragen. Dabei ist ihre Nutzung eng an eine körperliche Praxis gebunden, wodurch tänzerische und choreografische Schreibpraktiken neu gedacht und verwendet werden: »(Auf)Zeichnungs-Praxeologien«, wie Breuss (2020: 24) sie bezeichnet, werden von allen drei Choreografinnen »besonders in Bezug auf Methodenbildungen, als Stütze für Gedächtnisprozesse und in der Ausgestaltung von Bewegungsmaterial« genutzt (2020: 24). Changierend zwischen der Anwendung tanzpraktischer Routinen und deren Durchkreuzung geht es hierbei weniger um Ergebnisse (also Notate und entstandene materielle Dokumente), sondern um den Nachvollzug komplexer körperlicher Prozesse in der künstlerischen Praxis und einem Re-Routing des sich bewegenden Körpers. Damit werden Scores zu einem festen Bestandteil tänzerischer und choreografischer Routinen. Sie schaffen und konstituieren tänzerisches Wissen, beinhalten bei einer kritischen Reflexion aber auch das Potenzial Vorgänge der »Wissensproduktion von Tanz [und damit] routinisierte Abläufe in den Blick zu rücken« (Breuss 2020: 25). Das Verhältnis zwischen tänzerischer Praxis, körperlichen Routinen und Scores bzw.

Notationen ist also ein komplexes, das von vielschichtigen Wechselwirkungen geprägt ist. In ihm treffen Anwendung, Durchbrechung und Neu-Ausrichtung von Routinen aufeinander und machen so Vorgänge des Beschreibens und Dokumentierens, Relationen von Körpern im Raum, Gewohnheiten des Wahrnehmens, Sehens und Hörens sichtbar, demonstrieren aber auch die Grenzen von Zugänglichkeit und machen damit die hierdurch entstehenden Gesetzen von Autorität, Ein- und Ausschlüssen und vielgestaltigen Transformationen erfahrbar.

Literatur

- Althammer, Miriam/Arend, Anja K./Wieczorek, Anna (Hg.) (2023): *SCORES – Zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation*, München: epodium.
- Arend, Anja K. (2014): Steppen, Schleifen, Schlagen. Eine tanzwissenschaftliche Sicht auf das Geräusch, in: Camille Hongler/Christoph Haffter/Silvan Moosmüller (Hg.), *Geräusch – das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*, Bielefeld: transcript, S. 139–150. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839428689.33>
- Banes, Sally (1993): *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*, Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822396567>
- Benecke, Bernd (2019): Audiodeskription – Methoden und Techniken der Filmbeschreibung, in: Christiane Maaß/Isabel Rink (Hg.), *Handbuch Barrierefreie Kommunikation* (Kommunikation – Partizipation – Inklusion, Bd. 3), Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 455–470. <https://10.26530/20.500.12657/43216>
- Bischof, Margrit/Lampert, Friederike (Hg.) (2022): *Sinn und Sinne im Tanz*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839453407-002>
- Bläsing, Bettina (2022): Braucht der Tanz das sehende Auge? Wie ein nicht-sehendes Publikum Tanz erlebt und was der Tanz dadurch gewinnt, in: Margrit Bischof/Friederike Lampert (Hg.), *Sinn und Sinne im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 93–102. <https://doi.org/10.14361/9783839453407-002>
- Bruss, Rose (2020): Phatic Etudes, in: Susanna Zapke (Hg.), *Notation. Imagination und Übersetzung*, Wien: Hollitzer, S. 21–37. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18msmmc.5>
- Burrows, Jonathan (2010): *A Choreographer's Handbook*, London/New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203852163>

- Butte, Maren/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona/Rafael, Marie-France/Schaffaf, Jörn (Hg.) (2014): *Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, London: Sternberg Press.
- deLahunta, Scott (2014): Publishing Choreographic Ideas. A Discourse From Practice, in: *Tanz & Archiv: Mobile Notate. ForschungsReisen*, H. 5, München: epodium, S. 14–21.
- Eiermann, André (2012): Vor-Schriften: Skizzen, Skripte und Scores im Tanz und in der bildenden Kunst, in: Isa Wortelkamp (Hg.), *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*, Berlin: Revolver Publishing, S. 156–179.
- Fraser, Andrea (2005): From the Critiques of Institutions to an Institution of Critiques, *Artforum* 44, #7 [online] www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf [03.11.2022]
- Hantelmann, von Dorothea/Meister, Carolin (2010): Einleitung, in: Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Berlin: diaphanes, S. 7–18.
- Jüngst, Rykena, Tossi (2021): Carolin Jüngst, Lisa Rykena und Ursina Tossi im Gespräch mit Heike Bröckerhoff, Radiointerview, veröffentlicht bei PLATEAU – ein monatlicher Vorgeschmack auf die freien darstellenden Künste in Hamburg mit Heike Bröckerhoff und Juliana Oliveira, Sendung #44 _G wie gesprächig vom 19.8.2021 [online] <https://soundcloud.com/plateau-hamburg/44-august> [21.01.2023]
- Karoß, Sabine/Schroedter, Stephanie (Hg.) (2019): *Klänge in Bewegung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839439913-018>
- Klein, Gabriele/Leopold, Elisabeth/Wieczorek, Anna (2018): Tanz – Film – Schrift, in: Christine Moritz/Michael Corsten (Hg.), *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Wiesbaden: Springer VS: Wiesbaden, S. 235–258. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15894-1_14
- Kleinschmidt, Katharina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge: Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Kunst, Bojana (2009): The Voice of the Dancing Body [online] <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> [21.01.2023]
- Lothringer13 Halle (2022): *MIMETIC BODIES* — Ein Performance- und Ausstellungsprojekt von Lena Grossmann, 28.7.–21.8.2022, München: Lothringer13 Halle [online] <https://www.lothringer13.com/programm/ar/mimetic-bodies/> [03.11.2022]

- Loyer, Anaïs (2017): La notation chorégraphique: une forme de survivance du passé, in: *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Création/Re-création, Le sixième numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le: 08/12/2017 [online] <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1815> [13.01.2023]
- Neises o.a.: Kreative Audiodeskription. Kunst schaffen mit Barrierefreiheit als Haltung. Eine Rede von Sophia Neises [online] https://theaterbremen.de/de_DE/kreative-audiodeskription [13.01.2023]
- Papadopoulou, Foteini. *MOVEMENT JOURNALS/MOVING JOURNALS: Looking Back at a Year of Journaling With Kinetography Laban*. Long Paper, vorgetragen am 20. Juli 2022, 32nd Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation, 17–23 Juli 2022, Hungarian Dance University, Budapest (Ungarn).
- Sabisch, Petra (2005): A Little Inventory of Scores, in (o.A.): *everybody self interviews* [online] <https://archive.org/details/EverybodysSelfInterviews/EverybodysSelfInterviews/page/n95/mode/2up> [13.01.2023]
- Schneider, Katja (2016): *Tanz und Text: Zu Figurationen von Bewegung und Schrift*, München: K. Kieser.
- Seale, Jenny/Lynch, Carissa Hope (2012): Graeae: An Aesthetic of Access – (De)Cluttering the Clutter, in: Susan Broadhurst/Josephine Machon (Hg.), *Identity, Performance, and Technology. Practices of Empowerment and Technicity*, London: Palgrave Macmillan, S. 60–73. <https://doi.org/10.1057/9781137284440>
- Siegmund, Gerald (2012): Das Andere des Tanzes: Choreographische Verfahren als Verfahren des Schreibens, in: Isa Wortelkamp (Hg.), *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*, Berlin: Revolver Publishing, S. 114–128.
- Wortelkamp, Isa (2006): *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Baden Baden: Rombach Wissenschaft.

Hinführendes Schreiben

Zu Schrift-Routinen im choreografischen Prozess¹

Franz Anton Cramer

Einführung

Schon etymologisch ist Schreiben die grundlegende Praxis des Choreo-Grafischen. Bewegung des Körpers, Bewegung im Raum werden demnach geschrieben. Doch zielt ein solches Bewegungsschreiben meist auf den Referenten ab, nämlich die ausgeführte oder auszuführende Bewegung – als vor-schreiben oder nach-schreiben eines kinetischen Vorgangs.

Die Schreibhandlungen selbst sind dabei methodisch und empirisch oft vernachlässigt. Sie gelten als bloßes Instrument in der Entstehung und Dokumentierung von Tanzwerken.² Doch lenkt diese Referenzialität, welche den »eigentlichen Gegenstand« des Schriftstücks bildet, ab von den tatsächlichen Praxen, der handwerklichen Verfasstheit, den materiellen Bedingungen und der formalen Vielfalt ihrer Entstehung. Schreiben im künstlerischen Prozess wird in seiner konkreten Erscheinung oft wenig beachtet. Zwar gibt es in jüngerer Zeit vermehrt Untersuchungen der Funktionen von Schreiben im kreativen Prozess (vgl. Wortelkamp 2012; Kelter/Skrandies 2016; Ciupke et al. 2019; Wortelkamp 2021). Und Claudia Jeschke hat wiederholt in historisch-systematischer Perspektive die Notate und Konzeptschriften Vaslav Nijinskys analy-

1 Die Forschung für diesen Beitrag wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2176 »Understanding Written Artefacts: Material, Interaction and Transmission in Manuscript Cultures«, Projektnr. 390893796. Die Forschung fand am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg statt.

2 Berühmt ist Rudolf von Labans Diktum: »Unter die Menschen gelangt [...] diese Kunst durch *Tanzwerke*, die nach schriftlicher Aufzeichnung reproduzierbar sind. Heute sehen noch wenige das unpersönliche *Tanzwerk*, die meisten sehen nur den Tänzer und seine persönlichen Besonderheiten.« (Laban 1929: 13, Hervorhebung im Original)

siert und dessen Prozeduren der Repräsentation eines Bewegungsdenkens in der »künstlichen Flachheit« (Krämer im Erscheinen) des Papiers mit Gewinn stark gemacht (vgl. Jeschke 2023).

Materialität(en) des Schreibens

Im Forschungskontext des *Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC)* der Universität Hamburg steht eine andere Perspektive im Vordergrund der Untersuchung von Schriftzeugnissen: die materiale Verfasstheit des Schreibens, die Techniken, Strukturen, Hilfsmittel und auch die physischen Handlungen. Mit diesen Aspekten befasst sich der vorliegende Beitrag.

Schreiben ist nicht nur Notieren und Verschriften von Bewegung und von Tanzfiguren (gleich wie weit oder eng wir den Begriff fassen wollen). Schreiben ist auch Medium für viele andere Teilbereiche oder Abschnitte im schöpferisch-performativen Prozess: Es ist Medium des Entwerfens und Vorbereitens; Medium des Merkens und Erinnerns; Medium des Komplementären und Ergänzenden; Medium des Präzisierens und Erklärens; Medium der Selbstverständigung und Fixierung; Medium des Dialogs und noch vieles mehr. »Kinetographie [...] impliziert [...] jene in weitestem Sinne performativen Effekte, die aus der Beschreibung der Bewegung eine Bewegung der Beschreibung machen« (Arns et al. 2004: 10), wie es die Autor*innen des Bandes *Kinetographien* (2004) in ihrem Vorwort formulieren. Der Schrift und dem Schreiben inhärent sind Bewegungseffekte, aber auch mediale Verschiebungen. Sie bleiben oft unbemerkt, prägen aber die mit der Schreibpraxis verbundenen Routinen, ja lenken sie bisweilen um:

Schrift notiert Bewegung. Schrift bewegt sich. Schrift ist ein Effekt von Bewegung, und Schrift bewirkt Bewegung. Eine Medientheorie der Schrift wird [...] gerade eine Kinesis der Schrift thematisieren. Einem solchen Anspruch verdankt sich ein erweiterter Begriff der Kinetographie. (Arns et al. 2004: 9)

Denn es geht eben nicht nur um die geschriebenen Inhalte, die Verweisfunktion schriftsprachlicher Gebilde. Vielmehr ist Schreiben immer auch – und zuallererst – materiell konstituiert:

Eine Theorie der Bewegungsschriften hat sowohl deren Modi (Geschwindigkeiten, Richtungen), und Materialisierungsformen (Flüssigkeiten, Festigkei-

ten) als auch die Effekte ihrer Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit (das Schärfen und Schwinden der Sinne) zu berücksichtigen. (Arns et al. 2004: 9)

Dieser tatsächliche Gebrauch des Schreibens im künstlerischen Prozess durch die Künstler*innen selbst ist quasi als handwerkliche Tätigkeit in den Blick zu nehmen. Ähnlich der Praxis in den europäischen Schreibstuben des Mittelalters und der Renaissance, gibt sie bestimmten Textgattungen und gedanklichen Inhalten spezifische Formen, Erscheinungen, Materialisierungen und Manifestationen, bedingt durch Gewohnheiten, eigene Vorlieben, motorische Geläufigkeit und nicht zuletzt die konkrete Situation im schöpferischen Prozess. Mit dieser Fragestellung befasst sich auch das Projekt »Choreographies of Archiving«³: das Konkrete des Geschriebenen, die Akte und Praktiken des Schreibens in seiner Materialität und materiellen Bedingtheit als Teil der künstlerischen Arbeit.

Zwar wird in allen Phasen des tanzkünstlerischen Arbeitens geschrieben; ein besonderer Nexus liegt aber in der Entwicklungsphase vor – als dem Zeitraum, in dem ein choreografisches Werk entworfen und in dem es konzipiert wird. Dieser Moment unterscheidet sich, materiell gesehen, von den Konzeptionierungen, wie sie die theaterwissenschaftliche Probenforschung untersucht (vgl. exemplarisch Matzke 2012; Roselt/Hinz 2011; Kleinschmidt 2018, 2020). Denn die Manifestationen von Schreiben und Schriftlichkeit sind im Choreografischen besonders eng verwoben mit den kreativen Dynamiken einerseits, dem beständigen Bedürfnis nach Selbstverständigung und Fixierung von Material andererseits.⁴

3 Das Projekt begann im April 2020 und heißt im vollen Titel »Choreographies of Archiving. A Cross-Cultural Study of Archiving Practices in Contemporary Dance«. Es wird unter der Leitung von Gabriele Klein im Rahmen des Exzellenzclusters *Understanding Written Artefacts* an der Universität Hamburg, Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) durchgeführt. Der Autor ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter in dem Projekt.

4 Schriftlichkeit ist natürlich auch etwa in der Musikwissenschaft oder der Literaturforschung ein zentraler Aspekt. Jedoch steht in vorliegendem Beitrag weniger die soziologische oder interaktionsanalytische Perspektive im Vordergrund, auch nicht die philologische Werkgenese in ihren unterschiedlichen Fassungen und Vorstufen des Werks, sondern das materiale Schreiben selbst. Zum Tanz vgl. auch die Beiträge von Kleinschmidt, Arend, Wieczorek und Althammer in diesem Band.

Hinführendes Schreiben

Im Gegensatz zur standardisierten Notation oder der archivischen Repräsentation des abgeschlossenen choreographischen Werks (bzw. des körperlichen Bewegungsereignisses [=Tanz] in der Aufführung und als Aufführung) ist ein solchermaßen bald ausuferndes, bald reduziertes, aber immer beiläufiges und informelles Schreiben in zweifacher Hinsicht konzeptionell determiniert – zugleich über- und unterdeterminiert, könnte man sagen. Zum einen nämlich ist das Schreiben eine wiederkehrende Form der Beglaubigung und Rückversicherung des eigenen Entwurfshandelns. Die Autor*innen schreiben an sich selbst und für sich selbst.

Zum anderen ist Schreiben einübende und vor allem eingeübte Tätigkeit, eine Art mechanisierter Vorgang, der in einem kulturellen Umfeld von selbstverständlicher Literalität oftmals ohne jede Problematisierung oder Vorbereitung, Planung oder Konzeptionierung stattfindet. Schreibmaterialien sind jederzeit in großer Fülle verfügbar. Das hier in Frage stehende »hinführende Schreiben« erfolgt rasch, zufällig, mehr oder weniger normiert, manchmal ritualisiert – jedenfalls aber in hohem Maße idiosynkratisch. Im Gegensatz zur »lange[n] und bedeutsame[n] Geschichte des Notierens als gelehrter Technik der Wissenserstellung«, so konstatiert Karin Krauthausen, wird »die Formalisierung des Notierens [...] niederschwelliger, die Praxis ist zunehmend durch den Schreibenden bzw. eine spezielle Schreibsituation bedingt« (Krauthausen 2010a: 16). Jedoch dient es, durchaus verwandt den anderen schöpferischen Feldern – darunter die Experimentalwissenschaft – dazu, »das Beispiellose hervorbringen und stabilisieren zu können« (Krauthausen 2010a: 11; vgl. auch Schubbach 2008). Die gedanklichen Vorformen der Choreografie werden in Schreibakten entwickelt und festgehalten, welche in vielerlei Hinsicht routinisiert erfolgen. Und sie beziehen sich stets auf ganz konkrete materielle Rahmenbedingungen (Probendauer; Finanzierung; Räumlichkeiten; Anzahl der Mitwirkenden etc.). So hat etwa Lou Forster am Beispiel der frühen Arbeiten von Lucinda Childs aufgezeigt, wie sehr die Partiturentwicklung von den materialen Bedingungen und Gegebenheiten – von der Größe ihres Studios bis zur Leistungsfähigkeit damaliger Kopiergeräte – geprägt war und das Erscheinungsbild der Choreografien maßgeblich beeinflusst hat (vgl. Forster 2021). Und als historisches Beispiel von technologisch-materiell informierter Notationspraxis kann auf das »Choreologische Labor« (1923–1929) der Akademie der Künste der jungen Sowjetunion verwiesen werden, wo Moti-

on-Capturing, grafische Darstellungen und diskursive Bewegungsanalysen zentrales Thema waren (vgl. Misler 2005; Plokhova/Portyannikova 2020).

Schreiben zwischen Materialität und Immaterialität

Aus der Untersuchung von Archivmaterialien unterschiedlicher Provenienz ergibt sich die zentrale Bedeutung von Schreiben im Prozess der Stückentwicklung.⁵ Doch wird dieses Schreiben immer wieder als ein vorläufiges gewertet, ein Schreiben, das hinführt auf etwas Kommendes. Die Routine des Schreibens wie auch die Innovationen des Gestaltens⁶ heben sich wechselseitig auf in der Hervorbringung eines Dritten – des choreografischen Werks nämlich oder des (aufgeführten) Tanzes.

Wir können dieses hinführende Schreiben ein instrumentelles nennen, das in der Regel nicht reflektiert oder problematisiert wird – weder aufseiten der Künstler*innen noch der Forschung. Gerade diese Instrumentalität aber prägt das Schreiben als Teil choreografischer und tanzkünstlerischer Prozesse als ein über sich selbst hinausweisendes Tun, ein Tun, das sich nur für das interessiert, was im Anschluss kommt, nur für das, was entsteht. Es ist ein transitives, ein hinführendes, ein im verkörperten Ergebnis sich auflösendes Schreiben. Die so entstehende, funktionelle wie phänotypische Fülle schriftlicher Aufzeichnungen und ihrer flüchtigen Routinen wird oft gar nicht als integraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit angesehen. Sondern sie gilt allenfalls als sekundäres Substrat, als Nährboden vielleicht für das künstlerische Wachstum oder bisweilen als mnemonisches Hilfsmittel für die Repertoirebildung.

So sehen wir eine eher zwiespältige Haltung zum Primat des Schreibens. Es wird praktiziert als Routine und Gedächtnishilfe (z. B. Protokolle, Mitschriften, Namens- und Themenlisten, Hinweise zur Besetzung). Es dient aber auch (und vielleicht vor allem) als Medium der Selbstverständigung. Und in dieser solipsistischen Funktion überdeckt der Selbstbezug vielleicht die konstitutive

5 Diese Überlegungen waren Gegenstand des Vortrags »Choreographic Writing. Material Practices of Artistic Production« von Gabriele Klein und Franz Anton Cramer, gehalten am 3. Februar 2023 im Rahmen der Konferenz »Material Goods« auf Kampnagel (Hamburg).

6 Zum Zusammenhang von Routine und Innovation siehe den Beitrag von Gabriele Klein im vorliegenden Band.

Rolle solcher Schreib-Routinen. Denn wir haben es hier zu tun mit Akten des Schreibens in Bezug auf einen noch gar nicht vorhandenen Gegenstand bzw. einen Gegenstand, der erst im Entstehen begriffen ist. Erst durch das Schreiben selbst erhält er seine formalen, d.h. seine choreografischen, dramaturgischen, narrativen, physischen, kinetischen etc. Konturen. Es ist die Doppelaspektivität von schriftlicher Materialität und prospektiver Immaterialität.

Beispiele

An drei Schriftartefakten lässt sich diese Funktionalität in der gebotenen Kürze beispielhaft andeuten.

a/Andy De Groat: verstörtes Schreiben

Der französisch-amerikanische Choreograf Andy De Groat (1947–2019) bietet ein (medizinisches) Beispiel der gestörten Routine, denn sein unbändiger Schreibdrang (sein Nachlass im französischen Centre national de la danse ist enorm und bislang nur kursorisch erschlossen⁷) wurde durch einen Schlaganfall zuerst unterbrochen und blieb dann beeinträchtigt. Zwar war er weiterhin künstlerisch tätig, doch sind die entstandenen Schriftzeugnisse doppelt gezeichnet: von der instrumentellen Flüchtigkeit ihrer Inhalte und von der motorischen Hemmung durch die Krankheit (s. Abb. 1).

b/Lucinda Childs: diagrammatisches Schreiben

Das Dokument mit der Signatur 12 CHIL 113/83 bezieht sich auf das Stück *Congeries on Edges for 20 Obliques* (1975) und besteht aus einem überlangen Bogen Papier, mittig gefaltet, dann wieder mittig etc., um auf diese Weise Streifen gleicher Höhe auf dem Papier selbst markiert zu erhalten. Darauf sind mit Schreibmaschine in immergleichen Abständen symmetrische Felder getippt aus je fünf Buchstaben »o«. Dieses Blatt dient als Kopiervorlage (s. Abb. 2); die Kopien werden dann weiterbearbeitet, indem die Punkte mit farbigen Strichen unterschiedlicher Art verbunden werden und so ein räumliches Partitur-

7 Jedoch gab es 2022 eine Ausstellung mit Katalog zu seinem Nachlass; vgl. Sebillotte 2022.

Konstrukt darstellen. Hier ist besonders deutlich, wie die Verfertigung eines Schriftartefaktes als rein materieller Vorgang erfolgt, nicht als semantischer.

c/François Raffinot: serielles Schreiben

Für das Video-Installationsprojekt 365 verwendete François Raffinot einen Taschenkalender für das Jahr 2001 als Entwurfs- und Ordnungsvorlage. Für jeden Tag gibt es einen Eintrag mit offenbar fortlaufender Zeitmessung. Die Schrift ist sehr regelmäßig, verwendet aber unterschiedliche Stifte, diese allerdings über Wochen hinweg. Die Tageszählung (bezogen auf den Projekttitel 365) endet mit dem 15. September und passt ab da nicht mehr zu der des Kalenders (s. Abb. 3). Schreiben ist hier mnemonisch, aber auch grafisch und taxonomisch. Dennoch entgleitet die Ordnung dem Schreibenden – als ebenfalls gestörte Routine (s. Abb. 3).

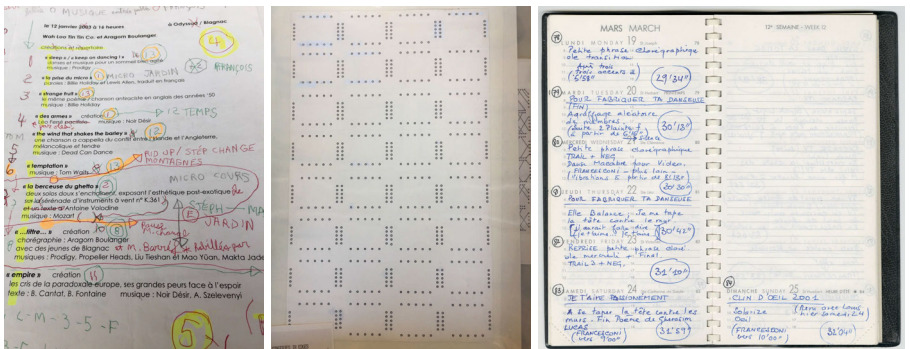


Abb. 1: Andy De Groat, Notizblatt zu einem Programm der Jugend-Company Wah Loo Tin Tin, 2003 (Médiathèque du Centre national de la danse – Fonds Andy De Groat, Frankreich, ohne Signatur)
 Abb. 2: Raster für »Congeries in Edges for 20 Obliques« (1975) von Lucinda Childs (Médiathèque du Centre national de la danse – Fonds Lucinda Childs, Frankreich, Signatur 12 CHIL 113/83)
 Abb. 3: François Raffinot: Notizkalender zur Produktion »365« (2001) (Médiathèque du Centre national de la danse – Fonds François Raffinot, Frankreich, Signatur RAF 926)

Schriftartefakte im Tanz: Versuch einer Typologie

Wie Karin Krauthausen bemerkt, ist das Notieren heute eine entgrenzte Praxis geworden (vgl. Krauthausen 2010a: 16). Dementsprechend gibt es nur wenige prozedurale Übereinstimmungen in den Notier-Verfahren der Künstler*innen. Andererseits erlaubt die Frage nach den Funktionen des Schreibens den Versuch einer typologischen Bestimmung, wie die solchermaßen hinführenden Schriftartefakte betrachtet werden können. Sechs Kategorien lassen sich identifizieren, je nachdem, zu welchem Zweck Schreiben eingesetzt wird und welche Arten von Schriftstücken dabei entstehen:

1/*notational* vs. *narrativ*: Notation wird oft ins Verhältnis gesetzt mit musikalischer Notenschrift. Im choreografischen Schreiben aber kontrastiert es mit narrativen Verfahren wie Beschreibung, Konzeptualisierung, Kontextbildung und Rahmung mit ihren jeweiligen Formen und Techniken.

2/*grafisch* vs. *skriptural*: Ein bedeutender Anteil am choreografischen Schreiben basiert auf gezeichneten Verfahren (Strichmännchen; rhythmische Muster; räumliche Darlegungen). Schriftlichkeit im engeren Sinne kommt vor in Anmerkungen, Annotationen, Kommentar, Erläuterung, Ordnungen und Abfolgen, Nummerierungen etc.

3/*Skriptur* und *Notiz* sind komplementäre Verfahren des Schreibens: Sie ergänzen sich durch ihren Bezug auf unterschiedliche kreative Phasen und skripturale Gesten. Im Gegensatz zu narrativem Schreiben und den dort zu beobachtenden längeren Textpassagen mit ihren Ausführungen, die entweder didaktisch⁸ oder erklärend sein können, sind flüchtig und fragmenthaft hingeworfene Notizen transitiv und bleiben oft im Ungefähren, bloß Angedeuteten (vgl. Driesen et al. 2012); sie sind spontan und weniger durchformuliert. Sie verweisen auf andere Erscheinungen und Formen und machen dadurch ihre eigene Materialität gleichsam vergessen.

8 Siehe hierzu etwa das Forschungsprojekt »The Didascalical Imagination. Refigurations of the *Regiebuch* in contemporary postdramatic theatre«, Universität Antwerpen (2013–2017); <http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/about.html>, [04.02.2023].

4/Hinsichtlich der Anordnung von Notizen auf der Schreiboberfläche lassen sich *diagrammatische und semantische Verfahren* beobachten: Das Diagrammatische und die Schriftbildlichkeit (vgl. Krämer 2016; Jeschke 2010)⁹ verbinden kartografische und synoptische Verfahren im Gegensatz zu linguistisch-linearer, deskriptiver oder erklärender Anordnung. Allerdings bleiben Zweidimensionalität und Linearität als die zwei Hauptmerkmale von Schriftlichkeit erhalten.

5/Schriftartefakte werden entweder *dokumentarisch* oder *initial* verwendet, d.h., sie führen hin zur Aufführung, indem sie dabei helfen, choreografische Artefakte zu entwickeln und zu gestalten. Zugleich können sie als Gedächtnishilfe zur Erinnerung, Bewahrung und Weitergabe bereits erzeugter Bewegungsartefakte dienen. Beide Funktionen der Gedächtnisbildung gehen in aller Regel im Archivischen ineinander über.

6/Schriftartefakte, die in den unterschiedlichen Kontexten von Tanz und Choreografie entstehen, sind in der Regel entweder *privat* oder *öffentlich*. Für gewöhnlich sind sie nicht publiziert und werden in privaten Kontexten verwahrt. Oder sie werden zwar von Institutionen gesammelt, unterliegen dann aber rechtlichen und konservatorischen Zugangsbeschränkungen. Nur in seltenen Fällen werden choreografische Schriftdokumente durch Dritte herausgegeben und veröffentlicht (siehe etwa Mary Wigmans choreografische Skizzenbücher [Steinbeck 1987], Rudolf Labans Kinetographie [Knust 1957]; Deborah Hays Scores auf *Motion Bank*¹⁰ oder der Nachlass von Andy De Groat [Sebillotte 2022]).

Schlussbemerkung

Schreiben im Feld von Tanz und Choreografie ist ein Entwurfshandeln, das ein spezifisches Verhältnis zum intendierten Gegenstand und den immateriellen Prozessen wie Nachdenken, Vorstellen, Imaginieren, Bewerten herstellt und ermöglicht. Nicht das Verhältnis des Schreibens zum Be-Schriebenen oder

9 Siehe aber auch die Arbeiten von Gerhard Diermoser, etwa im Medienarchiv der Zürcher Hochschule der Künste: <https://medienarchiv.zhdk.ch/people/5121cf0f-2081-42c6-98e3-9fee2b5185c7>, [08.02.2023].

10 Motion Bank <http://scores.motionbank.org/dh/#/set/sets>, [08.02.2023].

Auf-Geschriebenen, sondern das Verhältnis des Schreibens zu sich selbst und zum ästhetischen Kontext kann Aufschluss geben über das Netzwerk aus Routinen, in das sich dieses Schreiben einschmiegt.

Dabei determiniert das Schriftartefakt das Bewegungsartefakt, wie umgekehrt auch das Bewegungsartefakt womöglich eine spezifische Form des Schreibens einfordert. Dieses Verhältnis ist lose und vorläufig. Zudem ist es verkörpert und situativ.¹¹ Doch so unordentlich und beiläufig die Schreibakte erfolgen und so unbeachtet die Hervorbringungen auch sein mögen, sie bleiben unabdingbar für die Ein-Schreibung von Tanz in kulturelle Systeme der Rezeption, Distribution, Iteration und Innovation.

Literatur

- Arns, Inke/Goller, Mirjam/Strädling, Susanne/Witte, Georg (Hg.) (2004): *Kinetographien*, Bielefeld: Aisthesis.
- Brandstetter, Gabriele/Hofmann, Franck/Maar, Kirsten (Hg.) (2010): *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg: Rombach.
- Ciupke, Christina/Hahn, Daniela/Laitzsch, Juliane/New, Sophia/Wortelkamp, Isa (Hg.) (2019): *Expanded Writing. Inscriptions of Movement between Art and Science/Expanded Writing. Bewegung (ein)schreiben zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Revolver Publishing.
- Driesen, Christina/Köppel, Rea/Meyer-Krahmer, Benjamin/Wittrock, Eike (Hg.) (2012): *Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen*, Zürich: diaphanes.
- Forster, Lou (2021): Towards an Embodied Abstraction: An Historical Perspective on Lucinda Childs' *Calico Mingling* (1973), in: *Arts*, Jg. 10 Nr. 7, S. 1–17. <https://doi.org/10.3390/arts10010007>.
- Hoffmann, Christoph (2008): Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung, in: Christoph Hoffmann (Hg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs* (Wissen im Entwurf, Bd. 1), Zürich: diaphanes 2008, S. 7–20.
- Jeschke, Claudia (2010): Tanz-Notate: Bilder. Texte. Wissen, in: Gabriele Brandstetter/Franck Hofmann/Kirsten Maar (Hg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg: Rombach, S. 47–65.

11 Zu generativen Routinen des Schreibens in choreographischen Prozessen vgl. auch Kleinschmidt in diesem Band.

- Jeschke, Claudia (2023): Gedächtnistransfers, Spurensuchen – und Nijinsky, in: *Tanz&Archiv, ForschungsReisen*, Heft 10, *Tanz schreiben: Artefakte, Hypertexte – und Nijinsky*, München: epodium 2023.
- Kelter, Katharina/Skrandies, Timo (Hg.) (2016): *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript.
- Kleinschmidt, Katarina (2020): Proben zwischen materiellen, körpertechnischen und institutionellen Logiken. Eine Probenpraxeologie im zeitgenössischen Tanz, in: Kathrin Dreckmann/Maren Butte/Elfi Vomberg (Hg.), *Technologien des Performativen*, Bielefeld: transcript, S. 255–264.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Knust, Albrecht (1957): *Abriss der Kinetographie Laban*, Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister.
- Krämer, Sibylle (2016): *Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille (im Erscheinen): Notational Iconicity, Spatiality, Time, in: Gabriele Klein/Franz Anton Cramer (Hg.), *Material Goods. Dance, Performance and their Materialities*, Bielefeld: transcript.
- Krauthausen, Karin/Nasim, Omar W. (Hg.) (2010): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs* (Wissen im Entwurf, Bd. 3), Zürich: diaphanes.
- Krauthausen, Karin (2010a): Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs, in: Karin Krauthausen/Omar W. Nasim (Hg.), *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs* (Wissen im Entwurf, Bd. 3), Zürich: diaphanes, S. 7–27.
- Laban, Rudolf von (1929): Das Choreographische Institut Laban, in: Liesel Freund (Hg.), *Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und tänzerische Körperbildung*. Band 1: Berlin, Charlottenburg [Berlin] 1929, S. 11–14.
- Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld: transcript.
- Misler, Nicoletta (2005): Taylorismus, Biomechanik, Jazz. Moskau um 1925, in: Inge Baxmann/Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: K. Kieser, S. 95–115.
- Plokhova, Daria/Portyannikova, Alexandra (2020): *Rukovodstvo po prakticheskomu primeneniyu tanceval'nogo arhiva »Opyty horeologii«, ili Kuda nas zavel »Sovetskij zhest«* [Manual for the Practical Use of a Dance Archive: Experiments in Choreology, or Where the Soviet Gesture Has Led Us], Moskva: Garage Museum of Contemporary Art.

- Rieger, Rita (Hg.) (2021): *Bewegungsszenarien der Moderne. Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung*, Heidelberg: Winter.
- Roselt, Jens/Hinz, Melanie (Hg.) (2011): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin: Alexander Verlag.
- Schubbach, Arno (2008): Die Form der Zettel. Ernst Cassirers Vorarbeiten zur *Philosophie des Symbolischen*, in: Christoph Hoffmann (Hg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs* (Wissen im Entwurf, Bd. 1), Zürich: diaphanes 2008, S. 103–127.
- Sebillotte, Laurent (2022): *Andy De Groat, inspirations et libertés*, Pantin: Centre national de la danse.
- Steinbeck, Dietrich (Hg.) (1987): *Mary Wigmans choreographisches Skizzenbuch*, Berlin: Hentrich.
- Wortelkamp, Isa (Hg.) (2012): *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*, Berlin: Re-
volver.
- Wortelkamp, Isa (2015): Performative Writing – Schreiben als Kunst der Aufzeichnung, in: MAP #6 *Aufzeichnen. Verzeichnen* [online] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-75015> [01.12.2022]
- Wortelkamp, Isa (2021): Notieren im Tanz. Zu einer choreographischen Schreibpraxis als Instrument der Reflexion, in: Rita Rieger (Hg.), *Bewegungsszenarien der Moderne. Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung*, Heidelberg: Winter, S. 111–125.

Vermitteln/Wahrnehmen

Routinen des Aufwärmens, Reinkommens, Einstimmens

Methodische und wissenstheoretische Überlegungen zur Erforschung von Vermittlungspraktiken

Yvonne Hardt

Aufwärmen soll langsam sein und den Körper erwärmen.

Aufwärmen soll die Wahrnehmung sensibilisieren und den Körper durchlässig für andere Bewegende, Atmosphären oder Umgebungen machen.

Aufwärmen soll das richtige ›Mind-Set‹ für das Training, Proben oder Aufführungen hervorbringen.

Aufwärmen soll qualitativ auf die choreographische Arbeit vorbereiten oder hinführen.

Aufwärmen soll dazu fungieren, eine Gruppe/Gemeinschaft zu bilden, stärken oder zu erhalten.

Aufwärmen soll neugierig machen.

Aufwärmen soll immer gleich sein.

Aufwärmen soll abwechslungsreich sein.

Aufwärmen soll nach trainingsanalytischen Grundsätzen erfolgen.

Aufwärmen soll kreatives Forschen und Improvisieren beinhalten und zugleich dazu befähigen.

Aufwärmen soll logischen Prinzipien folgen und regelgeleitet sein.

Aufwärmen soll in Übereinstimmung mit der weiteren Trainings-/Probenpraxis entwickelt/entworfen werden.

Aufwärmen soll sich den körperlichen und psychischen Zuständen der Teilnehmenden anpassen bzw. danach richten.

Aufwärmen soll Spaß machen.

Aufwärmen soll ohne Denken funktionieren.

Keine andere Praxis tänzerischen Trainings scheint mehr mit Routinen verbunden zu sein als das Aufwärmen. Die täglichen *Pliés*, das spürende Liegen

auf dem Boden, das sogenannte »Öffnen der *Joints*« oder das gedankliche Einstimmen auf die anstehenden Proben gehören zum festen Alltag tänzerischer Praxis. Tänzer*innen und Tanzvermittelnde entwickeln nicht nur für ihr Training, sondern auch im Kontext von Probenprozessen »Routinen des Aufwärmens«, die bestimmte qualitative Aspekte von Bewegungen oder die Responsivität zueinander oder für die anstehenden »Tasks« fördern sollen. Auch wenn sich Aufwärmpraktiken voneinander unterscheiden und somatisch basierte Praktiken beispielsweise ältere Vorstellungen von Aufwärmen verändert haben, so ist die Überzeugung von der Notwendigkeit des Aufwärmens bestehen geblieben. Dabei wird ein ausgeprägtes und auch widersprüchliches Anforderungsprofil an das Aufwärmen gestellt, das sich meist nicht auf alle Teile des Trainings oder der Vermittlung im gleichen Maße zu beziehen scheint. Erwartungshaltungen oder Glaubenssätze, wie sie aus Beobachtungen, Diskussion und Erfahrungen meines tänzerischen Vermittlungsformats *Thinking Body Technique*¹ idealtypisch in der anfänglichen Liste zusammengefasst wurden, verdeutlichen die Bandbreite von Vorstellungen des Aufwärmens und zugleich die Herausforderungen, die dies für seine Erforschung bedeutet. So wundert es auch nicht, dass trotz der Omnipräsenz des Aufwärmens im tänzerischen Feld, die wissenschaftliche Erforschung abseits sport- und trainingswissenschaftlicher Zusammenhänge bisher eher randständig erfolgt. Trainingswissenschaftliche Studien beziehen dabei selten die komplexen künstlerischen oder sozialen Ziele mit ein, auf die das Aufwärmen in tänzerischen Praktiken mithin gerichtet ist, sondern tangieren eher Fragen der Effizienz oder gesundheitliche Aspekte. Und selbst wenn Ideale einer physischen Unversehrtheit und Effizienz in die tänzerische Praxis mit einbezogen werden, bleibt immer noch zu klären, was der Referenzrahmen für die Ermittlung von Effizienz im Kontext künstlerischer Prozesse ist?

1 Thinking Body Technique (TBT) verbindet die Vermittlung und Reflexion unterschiedlicher Tanztechniken und Vermittlungsverfahren (u.a. Release, Laban-Bartenieff-Bewegungsstudien, Kontakt-Improvisation, Yoga, improvisatorische Scores) mit Fragen danach, was Technik heute bedeutet: Welche Körperverständnisse sind mit deinen einzelnen Techniken verbunden? Welche analytischen Kategorien werden im Tun vermittelt bzw. verändern die Aneignungspraxis oder Qualitäten? Welche Formen des Aneignens, des Arbeitens mit unterschiedlichen Sinnen haben welche Effekte? Diese Fragen werden im physischen Tun, im Arbeiten mit Differenz und Wiederholung, mit unterschiedlichen Aneignungsverfahren sowohl praktisch als auch in Gesprächen bearbeitet. Form und Inhalte können sich je nach Kontext verändern oder Schwerpunktsetzungen erfolgen.

Ob möglichst »effizient« eine weiche Bewegungsausführung, ein verausgabter Körperzustand für eine choreografisches Verfahren oder lediglich eine warme Muskulatur avisiert werden, macht einen entscheidenden Unterschied für die Aufwärmungspraxis. Es wird deutlich, dass es keine allgemeingültige trainingswissenschaftliche Form geben kann, die ein »effizientes« oder zielführendes Aufwärmen konstituiert. Auch Fragen nach den gruppenspezifischen Dimensionen oder die Gestaltung von Atmosphären durch bestimmte Aufwärmpraktiken, wie die anfängliche Liste sie aufwirft, machen ersichtlich, dass es sich um ein komplexes Szenario handelt. Anhand einer Diskussion des Aufwärmens lassen sich daher nicht nur Routinen kritisch reflektieren, sondern können idealtypisch die Problematiken und Herausforderungen zur Erforschung von Vermittlungspraktiken und der Genese von Wissen im Tanz aufgeschlüsselt werden. Dieser wollen wir uns im Forschungsprojekt *Modi und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften: empirisch-qualitative und wissenstheoretische Untersuchungen zu analogen und digitalen Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz*² widmen. Im Folgenden werde ich die mit dem Forschungsprojekt verbundenen theoretischen und methodischen Implikationen

-
- 2 Das unter der Fördernummer 507726012 von der DFG geförderte Forschungsprojekt erforscht auf der Grundlage eines empirisch basierten Vergleichs analoger und digitaler Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz die Genese und multimodalen Konstellationen körperlichen und tänzerischen Wissens. Die im Zuge der Coronapandemie sprunghaft entwickelten und zunehmend populären digitalen Vermittlungsformate eröffnen im Vergleich mit präsenzbasierten Praktiken das Potential, Entstehungsprozesse, Modi, Repertoires und Hierarchien von Wissens- und Vermittlungskulturen im Tanz zu untersuchen. Dies ist im Projekt mit zwei empirischen Schwerpunkten angelegt. Zum Einen werden zeitgenössische (semi)-professionelle Trainings- und Ausbildungskontexte fokussiert, in denen ein breites Spektrum von Tanztechniken und unterschiedlichen Formaten der Tanzvermittlung ausgewiesen wird (siehe Beitrag von Anna Chwialkowska). Zum Anderen rücken digitale Formate der Tanzvermittlung in den Mittelpunkt, die einerseits als Online-Unterricht konzipiert wurden bzw. andererseits als informelle Formen der Vermittlung wie sie in TikTok oder auf Instagram geteilt, ausführlich kommentiert und weiter bearbeitet werden (siehe Beitrag von Marisa Berg in diesem Band).

Dabei versteht sich die Aufteilung in zwei empirische Bereiche entlang primär analoger und digitaler Vermittlungsformate als eine heuristische Trennung, gilt es doch übergreifend dichotome Konstrukte u.a. von analog/digital zu befragen und Tanzvermittlungsgeschehen in ihren unterschiedlichen multimodalen und -medialen Konstellationen differenziert und wechselseitig reflexiv zu erfassen, um so Diskurse zur leiblichen Präsenz neu zu figurieren und die Genese von Wissenskonstellationen zu analysieren.

kurz umreißen und diese in Verschränkung mit Beispielen aus meiner eigenen Vermittlungspraxis diskutieren, um das komplexe Verhältnis von Routinen, Tanzvermittlung und Wissen in ersten Ansätzen zu skizzieren.

Wie gestalten und zeigen sich also Routinen in Konstellationen des Aufwärmens, Reinkommens oder Einstimmens (die begrifflich den Term Aufwärmen wahlweise auch ersetzen)? Routinen scheinen im Kontext des Aufwärmens eine andere Rolle zu spielen als in anderen Bereichen zeitgenössischer Tanzpraktiken. Insbesondere in zeitgenössischen tänzerischen Praktiken, die als innovativ gelten oder sich als solche verstehen, sind Routinen oft negativ konnotiert. Es kreist sogar ein Großteil zeitgenössischen Trainings oder deren begleitende Diskurse darum, Routinen aufzubrechen – wie Katarina Kleinschmidt in *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im Zeitgenössischen Tanz* (2018) deutlich aufgezeigt hat. Dies trifft nicht im gleichen Maße auf das Aufwärmen zu. Viele Tanzende, ob in der Ausbildung oder bereits im professionellen Feld, entwickeln über die Zeit ihre eigene tägliche Routine des Aufwärmens. Und sie artikulieren häufig, wenn danach gefragt, ein Unwohlsein, wenn diese Routine gestört wird. Das trifft unabhängig von der Art der Routine zu und betrifft das gewohnte Dehnen ebenso wie eine Abfolge von Atem- oder Konzentrationsübungen. Selbst wenn ursprüngliche Routinen über die Jahre in Frage gestellt werden – wenn beispielsweise von einem eher auf klassische Virtuosität zielenden Training, neue somatisch basierte Bewegungsformen hinzukommen – so betonen einzelne Teilnehmer*innen, dass dann eine neue Routine gefunden werden muss und der Prozess dahin mit Unwohlsein verbunden sein kann. Zudem scheint unhinterfragt, dass ein Zusammentreffen für eine Tanzeinheit, ob Klasse, Training, Probe und Aufführung, eines irgendwie gearteten Aufwärmens bedarf, eines, das sich von der Praxis des Tanzes selbst unterscheidet. Falls das nicht der Fall ist, wird dies zumeist als Spezifikum der Praktik herausgestellt und bleibt mithin in der Strukturierung der Einheit erkennbar. Dass diese zentrale Bedeutung des Aufwärmens ein spezifischer Aspekt vor allem des Bühnen- oder Sporttanzes ist, lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass weder die Teilnehmer*innen eines Tanzees noch jene, die eine Disco besuchen, ein reguläres Aufwärmen praktizieren, das sie als solches bezeichnen. Wann und wie aufgewärmt wird, hängt nicht nur von unterschiedlichen Tanzformen ab, sondern auch von sozialen und kulturellen Kontexten, in denen Tanz in seiner Diversität vermittelt und angeeignet wird. Nun könnte geschlussfolgert werden, dass dies vor allem an den anderen Leistungsanforderungen für professionelle Tänzer*innen liegen könnte. Spannender wird es jedoch, wenn wir das Aufwärmen als einen pro-

totypischen Bereich des Tanzvermittels begreifen, der es erlaubt zu untersuchen, wie im tänzerischen Training Wissen kollektiv entstehen kann und wie dieses mit Routinen verwoben ist. Wie werden also Glaubenssätze, Überzeugungen und ästhetische Subjekte in den jeweiligen Praktiken im Aufwärmen hervorgebracht? Wie wird im Training Wissen generiert und zugleich mit Normen, Setzungen und Ein- und Ausschlüssen verbunden? Wie werden diese im Aufwärmen routinisiert und zugleich legitimiert? Solche Fragen zu stellen erfordert, tänzerische Vermittlungspraktiken nicht aus der Perspektive von Konzepten, Lehrenden oder Teilnehmenden allein, sondern sie in ihren komplexen Vollzugswirklichkeiten zu untersuchen.

Praxeologische Perspektiven auf Aufwärmen und Routinen

Dies plant unser oben genanntes Forschungsprojekt, indem es unter anderem Praktiken des Aufwärmens aus einer praxeologischen Perspektive auf solche Prozesse der kollektiven und körperlich fundierten Hervorbringung analysiert. Eine praxeologischen Herangehensweise wie sie durch einen »Turn to Practice« bzw. eines sozialwissenschaftlichen Turns in der Tanz- und Theaterwissenschaft in den letzten Jahren entwickelt und für den Tanz ausdifferenziert wurde (vgl. Klein 2015; Kleinschmidt 2018; Hardt 2019; Wihstutz/Hoesch 2020) rückt konkret Tanzvermittlungskonstellationen in ihrer Vollzugswirklichkeit und Vielschichtigkeit der Partizipanden (Körper, Sprache, Räume, Musik u.a.) in den Blick und versucht sie in ihrer körperlichen Situiertheit zu erfassen (vgl. Reckwitz 2003; Hillebrandt 2014; Hardt et al. 2020). Es geht hier also nicht primär um Theorien, Methoden, Didaktiken des Aufwärmens – auch wenn diese durchaus als Teil dieser Konstellationen beachtet werden können –, sondern vielmehr gilt es zu fragen, wie werden Aufgaben (z.B. des Aufwärmens) im Einzelnen von wem, wann verwendet, wie rezipiert, verkörpert, abgelehnt, umgearbeitet. Um das beobachten zu können, bedarf es meistens einer teilnehmenden Beobachtung. Es gilt Kategorien und Themen daraus zu generieren und wiederum mit den theoretischen Prämissen zu verbinden und gegenzulesen.

Praxeologie als wissenschaftliche Perspektive ist daher nicht mit Artistic Research oder Research as Practice gleichzusetzen (vgl. Hardt 2016). Auch ist ein solches Verfahren nicht mit ethnografischen Verfahren in Anlehnung an die *Grounded Theorie* zu vergleichen, insofern diese primär die Sicht der Teilnehmenden ins Zentrum stellen und Theorie ablehnend gegenüber eingestellt

sind.³ Auch eine qualitativ-empirische Arbeit ist von theoretischen Grundannahmen geleitet, ob diese nun transparent sind oder nicht. Beispielsweise ist eine der theoretischen Grundannahmen, die dieses Projekt leiten, dass Wissen nicht eine individuelle Kompetenz ist, sondern im Sinne einer »distributed agency« (Alkemeyer/Buschmann 2017: 8) als kollektiv im jeweiligen Vollzug der Praxis Hervorgebrachtes zu verstehen ist.

Daraus folgt, dass interdependente Geflechte und wechselseitige Einflüsse von Bewegungen, Sprache, Sinnen und Wissenssystemen zu untersuchen sind und Tanzvermittlung nicht allein von den Intentionen der Lehrenden oder den Erfahrungen der Schüler*innen aus perspektiviert oder erfasst werden kann. Solch ein Vorgehen entspricht auch der Praxis des Feldes, die unter dem Begriff der Tanzvermittlung Vorstellungen von Prozessen des Lehrens, Vermittelns, Lernens, Zugängeschaffens erweitert hat und über klassische und formale Lehr- und Lernsituationen hinausgeht. Damit geraten konkrete Praktiken der Aneignung, Übung und Repetition sowie Formen der Ansprache, Reflexion, Interaktion, der Vor- und Nachbereitung in den Blick (Hardt et al. 2020) ebenso wie die Räume, Kontexte und Arrangements. Aus dieser Perspektive lassen sich Fragen für die Erforschung von Aufwärmen spezifizieren: Wie bereiten sich Tänzer*innen und Vermittler*innen in den jeweiligen Konstellationen genau auf ihre Praxis vor? Wie wird dies in Reflexions- und Begründungspraktiken eingebettet? Wo, von wem und wieso werden dabei Grenzen zwischen Aufwärmen und Praktizieren gezogen? Was beeinflusst im Einzelnen oder kollektiv Vorstellungen von Aufwärmen, wie verändert die eigene Arbeit die Aufwärmpraxis? Welche Begriffe und sprachlichen Dimensionen durchdringen dabei die Praxis als auch das Verständnis von Aufwärmen? Diese Fragen lassen sich dann an übergeordnete Fragen anschließen, die wir in unserem Forschungsprojekt behandeln möchten: Wie werden in tänzerischen (Vermittlungs-)Praktiken spezifische Repertoire-⁴ und Wissensgemeinschaften herausgebildet? Welche Rolle spielen diese in Ein- und Ausschlusspraktiken (die z.B. mitbestimmen, was als Aufwärmen

3 Für eine differenzierte Diskussion zur Grounded Theory siehe Hardt i.E. 2023; Miethe 2012).

4 Wir verwenden den »Repertoire«-Begriff hier als einen übergreifenden und interdisziplinären Suchbegriff, im Sinne Mieke Bals als ein »travelling concept« (Bal 2002) in einem Spannungsfeld von einerseits auf den konservativen, weitervermittelnden, kanonisierenden Akt tänzerischer Produktionen verweist, andererseits sich auch als Begriff etabliert, um alternative, gemeinschaftliche Formen (körperlichen) Archivierens und Kommunizierens zu perspektivieren (vgl. Taylor 2003; Rymes 2014).

anerkannt wird) und der Konstruktion eines situativen körperlichen Wissens (das manche Praktiken, dann als gesundheitsschädlich oder unkünstlerisch ablehnt)?

Praktiken des Aufwärmens zur Reflexion stellen

Um das nun etwas auszuführen und zu verdeutlichen, greife ich in diesem Beitrag auf Beobachtungen zurück, die ich in meiner eigenen tänzerischen Vermittlungspraxis, allen voran in dem Format *Thinking Body Technique* (TBT), gemacht habe. Diese Beobachtungen verstehen sich einerseits im Sinne von auto-ethnografischen Beobachtungen, wie sie mittlerweile in einer Forschung, die die eigenen Lehr- und Lernpraktiken als Ausgangspunkt und Inhalt der eigenen Forschung nehmen, zum Repertoire praxeologischer Vorgehensweisen gehört (vgl. Waquant 2009; Müller 2016). Gleichzeitig unterscheiden sich diese Beobachtungen auch von solch einer Methodik, denn sie basieren nicht auf langfristigen Prozessen der Aneignung der Praxis. Vielmehr stellt *Thinking Body Technique* eine Intervention dar, die Praktiken zur Reflexion stellen möchte und damit verändert. TBT ist zum einen in meinem Interesse begründet, Formate zu entwickeln, die aus der eigenen Praxis heraus Theoretisierung befördern, und ist gleichzeitig eine thematische Intervention, die die Praxis bereits versucht auf spezifische Interessen hin zu perspektivieren. Das Folgende ist also nicht als klassische Feldbeschreibung zu verstehen, wie sie in einer Vielzahl von Tanzeinheiten zum Aufwärmen beobachtet und ausgewertet wird.⁵ Mit meinen Beobachtungen möchte ich vielmehr Fragen aufwerfen, die die Erforschung von Vermittlungspraktiken und den damit generierten Wissensbeständen befördern können. Das Ansetzen bei Irritationen eignet sich hier besonders, verdeutlicht es doch, wo Praktiken nicht routinisiert sind, wo mögliche differente Positionen sichtbar sind und so die eigenen Praktiken als erlernt und möglicherweise variierbar begreifbar werden.

In der Praxis von *Thinking Body Technique* stelle ich beispielsweise unterschiedliche Aufwärmpraktiken vor und möchte dazu anregen, dass alle Teilnehmenden beobachten, was sich über die Zeit oder durch unterschiedliche Kontextualisierungen an den Übungen in der Wahrnehmung und Ausführung

5 ... und wie sie in den empirischen Teilprojekten des Forschungsvorhabens unternommen wird, siehe in diesem Band die Beiträge von Marisa Berg und Anna Chwialkowska).

verändert. Welche Aufwärmpraktiken ich dafür heranziehe, variiert nach dem Kontext des Unterrichtens. Denn ich versuche jeweils Qualitäten und Elemente aufzugreifen, die in der für die Teilnehmenden gängigen Bewegungspraxis nicht dominant angesprochen werden, um Irritation zu provozieren oder mit Erwartungshaltungen zu spielen. Oder es werden bewusst bekannte Praktiken aufgegriffen und diese »anders« ausgeführt, z.B. in Bezug auf Länge, Intensität, Zusammenarbeit, Positionierung im Raum und zueinander. Was passiert beispielsweise, wenn 15 Teilnehmende ihnen bekannte Aufwärmübungen alle zusammen auf einer Fläche von 2 x 3 Meter begrenzt ausführen? Im Kontext des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz der HfMT Köln, an dem ich in den letzten Jahren primär unterrichte, ist der deutliche Einfluss somatisch basierter Praktiken auffällig, die mithin dazu führen, dass ein weicher, spürender, offener, durchlässiger Bewegungsgestus avisiert und präferiert wird. Spannungsgeladene Bewegungen oder das Halten dieser stellen eher randständige Momente dar. Daher greife ich unter anderem in der Aufwärmpraxis gerne auf von Yoga inspirierte Übungen zurück, die genau letzteres beinhalten und bewusst diesen Aspekt herausarbeiten. Nach Phasen des Haltens und Wiederholens einer Reihe von Positionen werden die Erfahrungen in der Gruppe geteilt. Diese variieren sowohl innerhalb der Gruppe als auch in der Zeit, sie verändern, sich, vor allem wenn Übungen beginnen zu routinisieren. In Bezug auf die yogabasierten Übungen artikulierten Studierende beispielsweise so unterschiedliche Wahrnehmungen wie, dass sie nicht warm genug seien, um solch lang gehaltenen Positionen auszuführen, oder sie sehnten sich nach einer kleinteiligeren Bewegungsarbeit. Während einige sagten, dass es ihren Körper steif machen würde und nicht mit einem sinnvollen Aufbau von Bewegungen zu vereinbaren sei, kommentierten andere, dass sie danach so richtig warm waren und dass sie froh seien, endlich etwas mit Kraft machen zu dürfen. Diejenigen, die bereits länger Yoga machten, hätten es gerne länger gehabt. Wiederum anderen war es nicht so bedeutsam erschienen und sie sahen es eher als Anlass, sich selbst zu evaluieren, wie wenig Kraft sie doch besäßen und nur kurz die Positionen (z.B. einen Ausstellschritt mit erhobenen Armen) halten konnten. Es wird deutlich, dass an einer so kleinen Übungssequenz, die ggf. die Erwartungshaltungen unterläuft, bestätigt oder verändert, die Verstrickung von Routinen, Subjektivierung und Glaubenssätzen deutlich wird bzw. deutlich gemacht werden kann, wenn sie denn zur Reflexion gestellt wird.

Ziel der Praxis ist es dabei, Fragen zu generieren, die einen in die weitere Praxis, ob nun Forschung oder Tanzen, begleiten. So ist es wichtig zu fragen:

Für was wärmen wir (uns) auf? Wie entwickeln wir unser Verständnis des Aufwärmens und jene Glaubenssysteme, die uns später vielleicht denken lassen, ich benötige jetzt erst einmal etwas, was meine Hüfte öffnet oder mich in die richtige Stimmung bringt? Wie sind Ziel und Begründungsdiskurs mit welchen Praktiken verschränkt? Und welche Funktion hat das Problematisieren von Aufwärmen – sowohl für Teilnehmende als auch für die Reflexion von Aufwärmen, Routinen und dem darin gemeinschaftlich hervorgebrachten Verständnis und Wissen vom Tanzen? Diese Fragen machen deutlich, in welchen Bezügen Aufwärmen gedacht und erforscht werden kann.

Auch wenn das Aufwärmen individualisiert wird, wenn es gar als eigenständige Praxis entworfen ist, ist es Teil von normativen Diskursen, die durch die Praxis selbst mit hervorgebracht werden und im Zusammenhang mit anderen sozialen Praktiken und Diskursen stehen. Eine praxeologische Perspektive kann anhand von Praktiken des Aufwärmens Subjektivierung im Spannungsverhältnis von Ermächtigung, Disposition und strukturell-sozialen Vorgaben thematisieren, also fragen: Wie werden beispielsweise in welchen Konstellationen des Aufwärmens welche ästhetischen Subjekte hervorgebracht, die dann bestimmte Erwartungen und Normen ihrer Praktik einverleibt haben? Solche Fragen zu stellen bedeutet nicht, Praktiken zu kritisieren, sondern vielmehr – wie es Martin Saar im Entwurf einer Analytik von Subjektivierungsprozessen vorschlägt – genau zu schauen, wie und zu welchem Preis Freiheiten und Unfreiheiten zustande gekommen sind (vgl. Saar 2013). Oder in den Worten von Andreas Gelhard: »Nichts garantiert, dass eine Technik, die auf die Erweiterung von Handlungsräumen ausgerichtet ist, nicht auch in ihr Gegenteil verkehrt werden kann.« (2013: 107)

Der vehemente Für- als auch Gegensatz zu Praktiken (wie jenen des Aufwärmens), ist somit keinesfalls nur in persönlichen Vorlieben begründet, sondern als Teil eines Wissenssystems zu verstehen, das Routinen bedarf für seine Hervorbringung, Legitimation und Vermittlung. Solche Punkte sind in einer kritischen Wissenstheorie, wie Katrin Knorr-Cetina, aber auch Bruno Latour im Kontext von Laborstudien oder ethnografischer Feldarbeit herausgestellt haben, gut etabliert (vgl. Knorr-Cetina 1984; Latour 2000). Sie auch für die Analyse von Vermittlungsformaten sowohl im Feld der Tanzvermittlung wie auch der sie erforschenden Wissenschaft fruchtbar zu machen, erlaubt es, die Liste vom Anfang noch einmal fortzuführen, diesmal unter der Prämisse der Potenziale, die uns das Aufwärmen im Feld und in der Forschung eröffnet:

Aufwärmen generiert tänzerisches Wissen in kollektiver Form.

Aufwärmen kann ein Ort des Experimentierens sein.

Aufwärmen ist abhängig von den (ästhetischen, physischen, sozialen etc.) Referenzrahmen.

Aufwärmen kann eine (Selbst)-Reflexionspraktik sein oder dazu animieren (die eigene) tänzerische Praktiken zu reflektieren.

Aufwärmen ist herausfordernd, befriedigend, widersprüchlich, routiniert und variierbar.

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*, New York/London: Routledge, S. 8–23.

Bal, Mieke (2002): *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*, Toronto: University of Toronto Press.

deLahunta, Scott/Hoerster, Eva-Maria (2007): Rethinking Tools: based on interviews collected during MODE05, in: Ulrike Melzig/Marten Spangberg/Nina Thielicke (Hg.), *Reverse Engineering Education: in dance, choreography and the performing arts*, Berlin: b-books, S. 88–95.

Gelhard, Andreas (2013): Dispositive und Subjektivierung. Eine terminologische Notiz, in: Andreas Gelhard/Thomas Alkemeyer/Norbert Ricken (Hg.), *Techniken der Subjektivierung*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 107–129.

Hardt, Yvonne (2016): Praxis begreifen. Eine praxeologische Perspektive auf Praktiken und Episteme des Wissens und Forschens im Kontext tänzerischer Vermittlung, in: Susanne Quinten/Stephanie Schroedter (Hg.), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis* (gtf Jahrbuch, Bd. 26), Bielefeld: transcript, S. 155–170.

Hardt, Yvonne (2019): Resourcing Dance Technique and Education. Developing a Praxeological Methodology, in: Helen Thomas/Stacey Prickett (Hg.), *Routledge Companion to Dance Studies*, New York/London: Routledge, S. 44–55.

Hardt, Yvonne (i. E. 2023): *Tanz und kulturelle Bildung erforschen!*, Bielefeld: transcript.

Hardt, Yvonne/Stern, Martin/Neuber, Nils/Steinberg, Claudia/Spahn, Lea/Laysner, Miriam/Pürgstaller, Esther/Rudi, Helena (2020): Körperlich-sinnliche Weltbezüge erforschen: methodische Reflexionen und analyti-

- sches Modell am Beispiel Kultureller Bildung im Tanz, in: Sebastian Konietzko (Hg.), *Kulturelle Bildungsforschung – Methoden, Befunde und Perspektiven*, Wiesbaden: Springer, S. 73–90.
- Hillebrandt, Frank (2014): *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*, Wiesbaden, Springer.
- Klein, Gabriele (2015): Die Logik der Praxis. Methodologische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel *Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch, in: Gabriele Klein/Gabriele Brandstetter (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«*, 2. Aufl., Bielefeld: transcript, S. 123–142.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im Zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2000): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Miethe, Ingrid (2012): Grounded Theory und Bildungstheorie. Möglichkeiten und Grenzen der Verbindung zweier unterschiedlicher Forschungskonzeptionen, in: Ingrid Miethe/Hans-Rüdiger Müller (Hg.), *Qualitative Bildungsforschung und Bildungstheorie*, Opladen: Verlag Barbara Budrich, S. 149–172.
- Müller, Sophie Merit (2016): *Körperliche Un-Fertigkeiten. Ballett als unendliche Perfektion*, Weilerswist: Velbrück.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 32, Nr. 4, S. 282–301.
- Rymes, Betsy (2014): Marking communicative repertoire through metacommentary, in: Adrian Blackledge/Angela Creese (Hg.), *Heteroglossia as practice and pedagogy, Educational Linguistics* (Vol. 20), Dordrecht: Springer Netherlands, S. 301–316.
- Saar, Martin (2013): Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms, in: Andreas Gelhard/Thomas Alkemeyer/Norbert Ricken (Hg.), *Techniken der Subjektivierung*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 15–27.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press.
- Waquant, Loïc (2009): *Leben für den Ring. Boxen im amerikanischen Ghetto*, München: UVK

Wihstutz, Benjamin/Hoesch, Benjamin (2020): Für einen Methodenpluralismus in der Theaterwissenschaft, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 7–24.

»Why does every class start with walking?«

Beobachtungen sprachlicher Routinen in einer Tanzausbildung in Berlin

Anna Chwialkowska

Einführung

In den letzten Jahren hat die Debatte um das Konzept von »Tanzwissen« an Relevanz zugenommen. Dieses Tanzwissen wird oft als nonverbal generiertes und vermitteltes, sinnlich agierendes »Körperwissen« (embodied knowledge) beschrieben (vgl. Brandstetter 2016; Quinten 2016: 37–38), was auf der Idee eines impliziten Wissens (tacit knowledge) fußt.

Teils ungewollt macht diese Begriffsvorstellung eine Dichotomie zum diskursiven und »rational«, also verbal vermitteltem begriffenen Wissen auf (vgl. Klein 2007; Kleinschmidt 2018: 29). Gerade im Rahmen zeitgenössischer Tanzausbildungen und -vermittlungsformate ist eine Vielzahl an verbalisierten Interaktionen beobachtbar (vgl. Hardt 2020). Diese Dichotomie in unterschiedlichen Formaten wie Workshops, Intensiv- sowie regelmäßigen Tanzkursen zu erkennen, zu hinterfragen und Alternativen vorzuschlagen, ist mein ambitioniertes Forschungsvorhaben, in dessen Rahmen dieser Beitrag entsteht. Zunächst will ich mich hier dem noch wenig erforschten Aspekt verbalsprachlicher Praxen in zeitgenössischen Tanzvermittlungsformaten widmen.

Verbalsprachliche Praxen sind in zeitgenössischen Tanzunterrichtseinheiten relativ routiniert strukturiert. Dazu gehören beispielsweise Erklärungen von Aufgaben am Anfang der Stunde, das Fragenstellen seitens der Teilnehmer*innen währenddessen und abschließende Gruppendiskussionen mit längeren Wortbeiträgen. Anhand einiger Beispiele werde ich hier aufzeigen, auf welche Weisen diese sprachlichen Routinen einen Beitrag zur Generierung eines Tanzwissens leisten. Anknüpfend an aktuelle praxeologische Forschungen in der Tanzwissenschaft (vgl. Kleinschmidt 2018; Hardt 2016, 2020a) frage ich

hier: Welche sprachlichen Routinen werden in tanzvermittelnden Formaten im zeitgenössischen Tanz erkennbar? Wie werden diese verkörpert? Wie entsteht dadurch Kollektivität? Wie greifen im Routinisieren Sprachlichkeit und Körperlichkeit ineinander?

Material und Methoden

Die Beispiele, die ich im Folgenden analysieren werde, generiere ich aus meiner zehnmonatigen Feldforschung eines Tanzkurses an einer Tanzschule in Berlin, den ich autoethnographisch anhand teilnehmender Beobachtung untersuchte. Der Intensivkurs ist nicht staatlich zertifiziert und setzt ein zweistufiges Bewerbungsverfahren voraus, das Curriculum bestand größtenteils aus zeitgenössischen Tanzstilen, mit Fokus auf Floorwork und Movement Research. Der obligatorische Unterricht lief täglich von 12 bis 15 Uhr; darüber hinaus konnten alle offenen Klassen der Tanzschule besucht werden.

Die Wahl meiner Forschungsmethode fiel in Übereinstimmung mit gegenwärtigen praxeologischen Studien, die eine neue methodologische Perspektivierung in der Tanzwissenschaft vorschlagen, insbesondere in der Tanzvermittlung und Wissensproduktion in künstlerischen Prozessen (vgl. Müller 2016; Barthel 2017; Kleinschmidt 2018; Hardt 2020a, 2020b). Diese praxeologischen Studien sprechen sich dafür aus, Tanztechnik als Praxis unter dem Aspekt aller beteiligten materiellen und sozialen Komponenten, in die sie eingebettet ist, zu betrachten: »It is a bundle of social interactions that structures how people become and act as »competent players« within the (dance) field.« (Hardt 2020a: 50) Die Sozialstruktur der Teilnehmenden einer Praxis ist ausschlaggebend, um zu verstehen, wie Wissen produziert wird, aber auch, was als »Wissen« in einem bestimmten Kontext gilt: »This includes all the participants and the things they say and do.« (2020a: 50)

Die Methode meiner Feldforschung lässt sich als »beobachtende Teilnahme« (*observant participation*, Wacquant 2013: 27) beschreiben: Als vollwertige Teilnehmerin des Kurses formte ich gleichzeitig das Feld, was ich erforschte. Das in dieser Zeit gesammelte Material ist sehr divers: Es besteht aus Feldberichten, handschriftlichen Notizen, Nachrichten aus dem Signal-Chat der Gruppe, E-Mails (einige davon habe ich nie abgeschickt), (private) Fotos und Videos, ein paar Audioaufnahmen und Interviews. Auf der Suche nach sprachlichen Ausdrucksformen in einer Tanzausbildung, merkte ich schnell – und das bildet auch das heterogene Material ab –, dass sich eine eindeu-

tige Eingrenzung des Felds problematisch darstellt. Sprachlicher Austausch, der mit dem Tanzunterricht zusammenhängt, erstreckt sich natürlich auch über das Studio hinaus: bei Zigarettenpausen, informellen Treffen, Partys und in unterschiedlichen virtuellen Kommunikationsräumen. Diese sprachlich-körperlichen Prozesse waren nicht loszulösen vom Geschehen während der drei täglichen obligatorischen Stunden des Kurses. Auch sie formten ein Repertoire von gemeinsamen kommunikativen Strategien (vgl. Rymes 2014: 6–10) und damit unser kollektives Wissen. Laut Betsy Rymes ist unser kommunikatives Repertoire nicht abhängig von einer gemeinsamen Sprache wie Deutsch oder Englisch, sondern vielmehr von einem »common ground« (2014: 6). Rymes' Repertoirebegriff umfasst auch Formen der gemeinsamen Begrüßung, Witze, Gesten sowie der Kleidung, durch die sich ein Sinn von Zugehörigkeit entwickelt.

Darüber hinaus ist meine Forschungshaltung im Feld durch die Perspektive eines »vulnerable observers« (Behar 1996) zu beschreiben, da es unumgänglich war, eigene Emotionen vom Material zu lösen. Schnell fühlte ich mich von meinem »Forschungsobjekt verführt« – und hier referiere ich erneut auf Loïc Wacquants Erfahrungen (vgl. 2003: 9–10). Nach nur sechs Monaten im Feld konnte ich nachempfinden, wie sich Wacquant nach drei Jahren Feldforschung im Boxtraining fühlte, als er ernsthaft darüber nachdachte, seine akademische Karriere als Soziologe an den Nagel zu hängen und als Berufsboxer durchzustarten. Glücklicherweise muss ich nicht das eine für das andere opfern. Aber meine ethnographischen Notizen litten an meinem zunehmenden Eifer, mehr zu tanzen, besser zu performen und auch eigene Stücke zu kreieren.

In meinem Vorgehen sollte es nun darum gehen, anhand der Beleuchtung spezifischer Aspekte, wie hier Routinen des Sprechens, mein Material zu perspektivieren. Bevor dieser Beitrag also in Feldanekdoten abtaucht, soll eine Theorie des Sprechens verhelfen, ritualisierte Sprechsituationen zu erkennen und zu analysieren.

Was heißt eigentlich Sprechen?

Die oben bereits erwähnten praxeologischen Studien waren ausschlaggebend, um die Relevanz verbalsprachlicher Äußerungen in Tanzklassen herauszustellen. Verbalsprachliche Äußerungen sind omnipräsent, nicht nur für die Strukturierung der Tanzstunde im Sinne von Aufgabenerklärungen oder im Laufe von Feedback- und Diskussionsrunden, sie werden auch als kreatives Hand-

werk genutzt, um bestimmte Bewegungsmöglichkeiten zu erkunden – womit sie durchaus ästhetische Vorstellungen transportieren (vgl. Hardt 2020a: 53): Beispielsweise bedienen sich Trainer*innen während des Intensivkurses immer wieder an der Figur des Oktopus (*move like an octopus*), um eine andere Fortbewegungsmöglichkeit in unseren Körpern anzuregen, die besonders weiche Arme, Beine und Wirbelsäule erfordert.

Im Einklang mit diesen Studien, die zum großen Teil auf dem von Bourdieu in *Outline for a Theory of Practice* (1977) entwickelten Ansatz fußen, ist eine Auseinandersetzung mit Bourdieus Theorie des Sprechens naheliegend. Das Werk *Was heißt sprechen?* (2012)¹ skizziert Distinktionsunterschiede von Sprecher*innen und verbindet Konzepte symbolischer Macht mit einem bestimmten sprachlichen Habitus. Darin beschreibt Bourdieu

den alltäglichen sprachlichen Austausch als situierte Begegnungen zwischen Akteuren mit bestimmten sozial strukturierten Voraussetzungen und Kompetenzen, die bewirken, dass jede sprachliche Interaktion, wie persönlich und unbedeutend sie auch scheinen mag, die Spuren der sozialen Struktur trägt, die sie zum Ausdruck bringt und zugleich reproduzieren hilft (2012: 3, Einführung von John B. Thompson 1991).

Die in dem Werk zu findenden Thesen helfen in meinen Beispielen, Routinisierung und Kontextualität von Sprachsituationen in ihrer Verwobenheit mit individuellen Aussagen zu analysieren sowie Machtstrukturen zu identifizieren. Sprachliche Situationen sind institutionalisiert, sie setzen Rituale, in denen Sinn überhaupt erst hergestellt wird, unabhängig davon, ob Sätze grammatikalisch richtig sind oder nicht. Sprache ist nie abstrakt, es gibt keine »Idealsprache«. Die spezifische Situation zeigt in jedem Moment, wer befugt ist zu sprechen (2012: 47–49). Darüber hinaus operiert Bourdieu in seiner Ausarbeitung mit einem wirtschaftlich orientierten Vokabular, er setzt den Begriff des »sprachlichen Marktes«, in denen Aussagen der Sprecher*innen – je nach ihrem spezifischen Hintergrund – im sprachlichen Austausch einen Wert mitbringen, aushandeln und bekommen. Auch in Tanzkursen lassen sich bestimmte institutionalisierte Situationen identifizieren, die durch ritualisierte Praxen legitime Sprecher*innen produzieren. Diese routinisierten Situationen werden, so möchte ich hier aufzeigen, manchmal erst in ihrer Unterbrechung sichtbar.

1 Das Werk ist eine Sammlung unterschiedlicher Essays, die zwischen 1980 und 1990 geschrieben wurden.

Sprecher*innen in der Vorstellungsrunde

Die Arbeitssprache des intensiven Tanzkurses war Englisch. Die Sprecher*innen, inklusive Trainer*in, waren Personen im Alter zwischen 18 und 34 Jahren, unterschiedlicher Herkunft und sprachlichem Hintergrund; die meisten Teilnehmer*innen wiesen jedoch andere Erst- und Bildungssprachen als Englisch auf. Die Levels an Tanz- und Bewegungserfahrungen waren höchst divers; einige haben bereits kürzere oder längere intensive Tanzprogramme absolviert, andere haben erst wenige Tanzkurse besucht, viele kamen aus anderen künstlerischen Disziplinen wie Musik, Theater oder bildender Kunst. Die folgenden Situationen beziehen sich größtenteils auf den Unterricht mit Laura², die uns von der dritten bis fünften Woche des Programms (also relativ am Anfang) unterrichtet hatte.

*Die erste Stunde mit Laura beginnt in einem Kreis, der nicht einberufen wird – Laura setzt sich mit der Anwesenheitsliste an einen Rand des Raumes und wir setzen uns langsam um sie herum. Wie immer kommen einige Teilnehmer*innen (viel) zu spät. Laura wirkt freundlich und annehmend; ihre Körperhaltung würde ich als »einladend« beschreiben; sie betrachtet uns neugierig und lächelt, während sie darauf wartet, dass alle eintrudeln. Wir fangen mit einer Vorstellungsrunde an, reihum sollen wir unsere Namen nennen. Laura beginnt mit der Vorstellung, sie nennt ihren Namen und ein, zwei Eckdaten zu ihrem Hintergrund. Als nächstes ist Julia dran, sie nennt ihren Namen und anschließend ihre Pronomen (»My name is Julia – she/her«). Laura unterbricht die Vorstellungsrunde sofort und sagt, wie wichtig es sei, die Pronomen zu nennen und wie sehr sich die Situation verändert habe, da diese Debatte [um Gender] vor zwei, drei Jahren noch kein Thema war.*

*Ich mache eine innere Notiz zu diesem plötzlichen Einschub – es ist nicht das erste Mal, dass die Frage nach und Nutzung der Pronomen im Kurs thematisiert wird. Zu dem Zeitpunkt haben wir bereits drei Vorstellungsrunden mit anderen Trainer*innen gemacht. Jedes Mal wurden wir aufgefordert, unsere Pronomen zu nennen.*

In diesem Zusammenhang wirkt Julias sprachlicher Akt als das Aufgreifen einer Routine. Andererseits wirkte dieser Moment, als ob Julia mit diesem Sprechakt eine subtile Kritik an der fehlenden Sensibilität der Trainerin geäußert hat, die uns nicht nach unseren Pronomen gefragt hat – woraufhin die anschließende Aussage der Trainerin fast als Rechtfertigung zu lesen ist.

2 Alle Namen sind pseudonymisiert.

Fragen/Unterbrechungen

Eine weitere »Unterbrechung« beobachtete ich wenige Tage später.

Wir beginnen unsere Unterrichtsstunde mit einem Gang durch den Raum. Laura leitet uns durch das Gehen, sie sagt, wir sollen unsere Aufmerksamkeit zunächst auf den eigenen Körper lenken, dann auf den Raum und anschließend auf die Menschen im Raum (»Look at your friends.«). Anschließend sollen wir diese Aufmerksamkeit in kürzeren Abständen zwischen diesen Entitäten abwechseln. Alle gehen stillschweigend durch den Raum und folgen Lauras Anweisungen. Es tönt leise langsame RnB-Musik. Die Atmosphäre wirkt ruhig, gelassen und konzentriert. Plötzlich ruft Rhett durch den Raum: »Why does every class start with walking?« Die Frage erntet vereinzelte Gelächter – auch ich lache. Nicht nur über diese unerwartete Unterbrechung, aber auch über ihre Courage, mit einer Frage heraufzuplatzen, wenn sie ihr auf der Seele brennt – etwas, was wir noch einige Male im Laufe des Kurses erleben dürfen. Laura unterbricht die Aufwärmung nicht, sie klärt kurz, dass es darum geht, bei sich anzukommen, aber auch, den Körper an seine Umwelt zu gewöhnen. Sie fragt nach, ob Rhett es denn nicht möge, sich zu Beginn gehend durch den Raum zu bewegen.

Erst die Unterbrechung der Routine zeigt die Routine, die ich nicht infrage gestellt habe: das Leiten der Trainerin durch die Übung – ihre sprachlichen Anweisungen, die die Tanzenden während des Gehens zu befolgen haben. Dass ich und einige andere überrascht reagieren und lachen, zeigt, dass Rhetts Frage für die meisten selbsterklärend ist und deutet auf Rhetts Erfahrungshorizont mit zeitgenössischen Aufwärmungspraxen.

An beiden Beispielen lassen sich deutliche Strukturierungen sprachlicher Routinen ablesen: In der Vorstellungsrunde verlangt die Routine, dass alle Teilnehmenden hintereinander ihre Namen nennen. Die Aufwärmroutine, bei der alle Teilnehmenden durch den Raum gehen, verlangt nach einer Leiterin, die alle Teilnehmenden durch die Übung führt, während alle anderen schweigen. Die Routine verweist in dieser Situation auf die Setzung der »legitimen Sprecher*innen« (Bourdieu 2012: 46) und der Institutionalisierung der Situation. Stillschweigend akzeptieren alle Teilnehmer*innen diese sprachlichen Setzungen. An beiden Beispielen sehen wir aber auch, wie prekär diese Institutionalisierung (noch) ist. Falls Julias Aussage eine subtile Kritik mitträgt, so sehen wir, dass sie die Machtdynamik in dieser Situation kurz ausgehebelt hat – und die Trainerin zum erneuten Sprechen bringt, obwohl dies den Verlauf der Vorstellungsrunde unterbricht. Insbesondere machen sich »sprachliche

Zensuren« (Bourdieu 2012: 41) in diesen Situationen bemerkbar, in denen die Routine eigentlich darauf verweist, zu schweigen. Das Aufwärmen ist nicht der Moment, um Fragen zu stellen.

»Eyes are more structure than quality«

Weitere machtbedingte Strukturen sprachlicher Situationen lassen sich in der Diskussionsrunde beobachten, die am zweiten Tag in der Mitte des Unterrichts stattfindet.

*Laura ruft uns in einer Seite des Raumes zusammen und erklärt uns ihre Arbeitsweise und ihr »Vokabular«. Insbesondere interessieren bestimmte »textures«. Wir sollen wiederholen, welche »textures« wir in den letzten zwei Tagen bereits gelernt haben. Die Teilnehmer*innen werfen Begriffe ein, zu denen wir uns in Bewegung setzen sollten: »water bottle«, »pendulum«, »reaching«, »electricity« ... Dann kommen vereinzelt Fragen zum Begriff »textures«.*

Mila meint, dass sie zwar Texturen wie »water« usw. verstehe, aber »reaching« sei ein Verb, eine Handlung und keine »texture«. Laura stimmt zu und versucht es zu erklären, switcht dabei kurz ins Französische, da sie es in diesem Moment nicht auf Englisch ausdrücken kann. Woran sie interessiert ist, sei der Inhalt, nicht die Form.

Julia fragt, ob die Nutzung von Augen nicht auch eine Art »texture« sei: »I was wondering whether using my eyes is also a texture. Because it invokes a very specific movement.« Laura antwortet daraufhin: »Eyes are more structure than a quality«.

Die Eröffnung einer Diskussionsrunde oder eines Forums impliziert eine demokratische Beteiligung aller Teilnehmenden in einem gemeinsamen Austausch, was in zeitgenössischen Movement Research-Klassen nicht nur als ein routinisiertes Angebot, sondern durchaus als Aufforderung zu verstehen ist: »there is space as well as the requirement for individual adjustment, reflections, resistance, and the decontextualization or reworking of one's own and shared enablement.« (Hardt 2020a: 50, Herv. AC) Anhand des Beispiels wird die Verwendung von Metaphern in Movement Research-Kursen sichtbar, was bereits Susan Leigh Foster in Zusammenhang mit anderen Tanztechniken thematisiert. Die Nutzung dieser Metaphern kreiert, so Foster, unterschiedliche »bodies-of-ideas« (Foster 1997: 236). In diesem Fall hat Laura ein bestimmtes Vokabular etabliert, das in Milas Fall Resonanzprobleme erzeugt. Die Anwendung spezifischer sprachlicher Metaphern erfordert hier eine weitere sprachliche Aushandlung im tänzerischen Unterricht, damit eine

bestimmte körperliche Resonanz überhaupt erst erzeugt werden kann. Im Beispiel wird ersichtlich, dass es eine legitimierte Sprecherin gibt, die die begriffliche Deutungshoheit innehat. Darüber hinaus konnte ich beobachten, dass die Teilnahme an dieser Diskussion teilweise sehr verhalten war und einige Personen mehr sprechen als andere.

In meinem Verständnis birgt dieser Raum, der für einige Teilnehmer*innen als »safe(r)« wahrgenommen wird, Einschüchterungspotenzial für andere. Im Laufe des Kurses habe ich vernommen, dass die Akteur*innen im Feld aus unterschiedlichen Gründen zum Sprechen »befugt« werden. Zum einen lag dies an Erwartungen einer bestimmten Kompetenz im Englischen, also an der Verteilung »sprachlichen Kapitals«, was unter Umständen nicht immer an ökonomische Ressourcen gebunden ist. Eine der Teilnehmer*innen, eine französische Akademikerin, beteiligte sich aufgrund unzureichender Englischkenntnisse weniger an den Diskussionsrunden. Eine andere Teilnehmerin aus Belarus ist sogar mehrmals im Laufe des Kurses in Tränen ausgebrochen, weil sie schlicht an fehlenden Worten verzweifelte.

Repertoire

Ich möchte noch ein humorvolles, aber in bestimmter Hinsicht wichtiges Beispiel erwähnen, welches das Entwickeln einer weiteren sprachlichen Routine im »institutionalisierten« Raum des Tanzunterrichts aufzeigt und sich wie ein sprachliches »Nebenprodukt« über die Gruppendynamik entwickelte.

*Nach zwei Wochen Unterricht unternehme ich zum ersten Mal etwas mit einer Person außerhalb des Kurses. Jan studierte visuelle Kunst in Amsterdam und wir scheinen relativ schnell einen guten Draht zu haben. Nachdem wir in einer Kneipe über unsere ersten Erfahrungen im Kurs reflektieren, sagt Jan: »I have never heard the word pelvis as much in my life as in the last two weeks«. Darüber hinaus wundert er sich, dass sein Becken »juicy« zu sein hat. Die Forderung der Trainer*innen nach einem »juicy pelvis« findet er ziemlich amüsant.*

Dieser Begriff hat uns beide an diesem Abend so sehr beschäftigt, dass Jan am nächsten Tag den Witz auf einer Party, zu der fast alle aus dem Kurs kommen, wieder aufnimmt. Alle steigen darauf ein und der Witz schaukelt sich hoch, bis wir auf dem im WG-Zimmer improvisierten Dancefloor gegenseitig unsere »juicy pelvis« herausfordern.

Ein paar Tage später teilt Jan ein passendes Meme über den Signal Chat der Gruppe (Abb.). Fortan war »juicy pelvis« ein ständiger Begleiter unseres Kurses – und jedes Mal,

wenn Trainer*innen das Wort »pelvis« in den Mund nehmen, werfen sich die Teilnehmer*innen des Kurses verschwörerische Blicke zu.



Abb: Meme des Instagram-Accounts »somatic_based_content_only«

In dieser institutionalisierten Sprachsituation findet also eine Ermächtigung statt, die sich stillschweigend vollzieht – ein möglicher Widerspruch zu Bourdieus Theorie. Der Wert des von der/dem legitimen Sprecher*in eingeführten Begriffes »juicy pelvis« wird in der spezifischen Situation neu besetzt.

Anhand des Phänomens des *juicy pelvis* kann ein Ineinandergreifen unterschiedlicher sozialer, diskursiver, geschichtlicher sowie körperlicher Aspekte gelesen werden. Dass Jan sich über die häufige Verwendung des Begriffes im Unterricht wundert, sagt u.U. über ihn aus, dass er wenig bis keine Erfahrungen mit zeitgenössischen Tanzpraxen hat, in denen das Becken seit den 1930er Jahren mit Einflüssen der modernen Graham- und Dunham-Techni-

ken eine zentrale Rolle eingenommen hat (vgl. Aschebrenner 2002: 109; Bannerman 2010).

Die sozialen Dynamiken der sprachlichen Verwendung des *juicy pelvis* könnten deswegen als ein materiell-semiotisches Phänomen (vgl. Haraway 1988: 595) beschrieben werden. *Pelvis* in diesem rekurrierenden Witz erscheint wie eine »Art Bündelung von materiellen Räumlichkeiten, Praxen und Körpern des zeitgenössischen Tanzes, durch die sich theoretische Bezüge, Körperwissen, politische Entscheidungen sowie unterschiedliche Bedeutungen – sogar über die Tanzpraxis hinaus – materialisieren« (Chwialkowska 2020: 116).

Darüber hinaus wird aber auch deutlich, wie *pelvis* erst durch das Ergießen in unterschiedliche Kommunikationsmedien seine Wirkungskraft entfaltet und plötzlich zum Agenten einer körperlich-sprachlichen Ermächtigung wird sowie einen Kollektivitätsprozess in Gang setzt: Hier tritt eine Komponente eines spezifischen kommunikativen Repertoires hervor, was sowohl die Zugehörigkeit der Gruppe (über die Ermächtigung des Begriffs) als auch ihr kollektives Wissen (über die Nutzung des Beckens im Tanz) prägt.

Einige Schlussfolgerungen

In *Dancing Bodies* zeigt Foster (1997) wie Sprache, insbesondere in Form von Metaphern, das Verständnis von einer bestimmten Tanzpraxis und Körper formt. Die Integration dieser Metaphern in das Bewegungssystem der Tanzenden resultiert in einer spezifischen Konzeptualisierung des Körpers und dem Erkennen von »guten« oder »schlechten« Gewohnheiten (1997: 239–240). In den o.g. Beispielen wird ersichtlich, wie dieses Verständnis in zeitgenössischen Movement Research-Praxen verhandelt wird und wie sich Hierarchien anhand von Deutungshoheiten über eben diese sprachlich vermittelten Metaphern zeigen. Ein *juicy pelvis* zielt darauf hinaus eine möglichst weiche Bewegungsqualität des Beckens zu erzeugen, das sich möglichst isoliert von den restlichen Körperteilen bewegt. Implizit sind darin Körperbilder einer Technik enthalten, die betont ein frei bewegliches Becken in den Vordergrund stellt. In diesem Falle trägt das sprachliche Bild eines Körperteils gleichzeitig dazu bei, einen bestimmten Körper zu kreieren und liefert auch Informationen darüber, welche Diskurse diesem Bild eingeschrieben sind. In dieser Hinsicht wird das Wissen in der Beckenbewegung – über die Gefühle, die es beispielsweise auslöst, die gesellschaftlich schambehaftete Beckenzone selbst zu bewegen – implizit

und explizit durch die Wirkung der sprachlichen Metapher und ihrer häufigen Wiederholung kreiert.

Dabei können wir auch sehen, wie über sprachliche Unterbrechungen von tänzerischen Routinen (körperliche) Routinen erst sichtbar werden. Unterbrechungen durch verbalsprachliche Äußerungen sind Momente, in denen Körperlichkeit allein nicht ausreicht, um eine Reflexion anzustoßen.

In einer Auseinandersetzung mit Bourdieu wird kenntlich, dass in tänzerischen Praxen verbalsprachliche Äußerungen in einem Spannungsfeld zwischen Schweigen und Sprechen, machtbedingten Situationen und Ermächtigung gleichzeitig auftreten können.

Somit wird kollektives Wissen in diesen Sprachsituationen tänzerischer Vermittlungskonstellationen über ein bestimmtes kommunikatives Repertoire erzeugt, welches über materiell-semiotische Phänomene erkennbar wird, in denen Machtdynamiken, Materialität sowie gesellschaftliche Diskurse verdichtet sind.

Schließlich weist meine erste Materialsichtung auf eine multimedial vermittelte Wissensgemeinschaft hin, die sich über mehrere Kommunikationskanäle erstreckt und die fließend durch unterschiedlich konstituierte Räume bewegt, virtuell und AFK³.

Literatur

- Aschenbrenner, Joyce (2002): *Katherine Dunham: Dancing a Life*, Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Bannerman, Henrietta (2010): Martha Graham's House of the Pelvic Truth: The Figuration of Sexual Identities and Female Empowerment, in: *Dance Research Journal*, Jg. 42 Nr. 1, S. 30–45.
- Barthel, Gitta (2017): *Choreographische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und kultureller Bildung*, Bielefeld: transcript.
- Behar, Ruth (1996): *The Vulnerable Observer. Anthropology that Breaks your Heart*, Boston: Beacon Press.
- Brandstetter, Gabriele (2016): Körperwissen im Tanz – Bewegung und Übertragung, in: *Paragrana*, Jg. 25 Nr. 1, S. 327–332.
- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

3 »away from the keyboard« (Russell 2016/17: Absatz 2)

- Bourdieu, Pierre (2012): *Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, 2. Aufl., Wien: New Academic Press. [Originatitel 1982: *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*].
- Chwialkowska, Anna (2020): Situiertes Wissen und Berührung. Eine (Au-)Ethnographie im zeitgenössischen Tanz, in: Margrit Bischof/Friederike Lampert (Hg.), *Sinn und Sinne im Tanz. Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 103–112.
- Farnell, Brenda (1999): It Goes Without Saying – But Not Always, in: Theresa Buckland (Hg.), *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, New York: MacMillan Press, S. 145–160.
- Foster, Susan Leigh (1997): Dancing Bodies, in: Jane C. Desmond (Hg.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham/London: Duke University Press, S. 235–257.
- Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies*, Jg. 14 Nr. 3 (Autumn 1988), S. 575–599.
- Hardt, Yvonne (2016): Praxis begreifen: Reflektionen zu Praktiken und Epistemien des Wissens und Forschens im Kontext tänzerischer Vermittlung, in: Stephanie Schroedter/Susanne Quinten (Hg.), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration*, Bielefeld: transcript, S. 155–169.
- Hardt, Yvonne (2020a): Researching/Searching Dance Technique and Education. Developing a Praxeological Methodology, in: Helen Thomas/Stacey Prickett (Hg.), *The Routledge Companion to Dance Studies*, Abingdon/New York: Routledge, S. 44–55.
- Hardt, Yvonne (2020b): How Do We Learn to (Make) Sense in Dance (Classes)? Kritische und methodische Überlegungen zu Umfang und Erforschung von Sinnlichkeit in tanzvermittelnden Praktiken, in: Margrit Bischof/Friederike Lampert (Hg.), *Sinn und Sinne im Tanz. Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 191–200.
- Klein, Gabriele (2007): Tanz in der Wissensgesellschaft, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 25–36.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge: Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Müller, Sophie Merit (2016): *Körperliche Un-Fertigkeiten*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

- Quinten, Susanne/Schroedter, Stephanie (2016): Vorwort, in: Stephanie Schroedter/Susanne Quinten (Hg.), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration*, Bielefeld: transcript, S. 9–16.
- Russell, Legacy (2016/2017): On #GLITCHFEMINISM and The Glitch Feminism Manifesto [online] <http://beingres.org/2017/10/17/legacy-russell/> [22.01.2023]
- Rymes, Betsy (2014): *Communicating Beyond Language. Everyday Encounters with Diversity*. New York/London: Routledge.
- Wacquant, Loïc (2003): *Leben für den Ring. Boxen im amerikanischen Ghetto*, Konstanz: UVK Verl.-Ges.
- Wacquant, Loïc (2013): Habitus as a Topic and a Tool: Reflections on Becoming a Prizefighter, in: Raúl Sánchez García/Dale C. Spencer (Hg.), *Fighting Scholars. Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Scholars*, London: Anthem Press, S. 19–31.
- Williamson, Amanda (2018): Falling in Love with Language, in: Sondra Fraleigh (Hg.), *Back to the Dance Itself. Phenomenologies of the Body in Performance*, Urbana: University of Illinois Press, S. 78–98.

»Was möchten Zuschauer*innen im Voraus wissen?«

Routinen bei der Perzeption und kritischen Reflexion
der tschechischen Tanzperformance am Beispiel
von Markéta Vacovská *Odloučení*¹

Jitka Pavlišová

Kontextueller Hintergrund

Der Tod der eigenen Kinder ist eine schmerzhafteste Lebenserfahrung weit jenseits der kulturellen, nationalen oder sozialen Identität menschlicher Existenz. Es ist ein ontologischer Ausnahmezustand, der bereits auf der gedanklichen Ebene ein Trauma für uns alle bedeutet und der auf vielen körperlich und mental erfahrenen Ebenen nicht übertragbar und mitteilbar ist. Markéta Vacovská, eine der bedeutendsten Künstler*innen der zeitgenössischen tschechischen Tanzszene, legt in ihrem Solo *Odloučení* (*Separated*², 2020) dennoch ihre eigene subjektive Erfahrung des Verlusts ihrer kleinen Zwillinge offen, die aufgrund einer genetischen Störung schon im Alter von sieben und fünfzehn Monaten starben, und teilt sie mit dem Publikum (vgl. Hráská 2020: Abs. 4–6; Strýčková 2022: Abs. 1). So wurde das Solo für Vacovská zu einem Prozess der endgültigen Akzeptanz des Todes ihrer Kinder; sie thematisierte hier aber auch eine Lebensphase, während der sie jeden Tag in der unmittelbaren Nähe des möglichen Todes lebte. Damit eröffnete sie explizit die Diskussion über die Problematik der Palliativversorgung, was ein virulentes

1 Die Studie ist ein Bestandteil des tanzwissenschaftlichen Projektes *Transkulturelle Körperidentitäten in zeitgenössischem Tanz und Performance*, das durch das Alexander von Humboldt-Forschungsstipendium für erfahrene Wissenschaftler*innen unterstützt und finanziert wird.

2 Weiter in der Studie werde ich die englische Variante dieses Solos benutzen.

Thema an sich ist, besonders in der auf Produktion und Leistungsfähigkeit orientierten westlichen Gesellschaft, für die eine allmähliche Verdrängung von Sterben und Tod de facto symptomatisch ist.

Einleitend werde ich mich daher kurz auf das Solo selbst konzentrieren, um zu zeigen, mit Hilfe welcher choreografisch-performativen Strategien Vacovská ihre gelebte liminale Lebenserfahrung darstellt. Mich interessierten an diesem – meines Erachtens präzise erfassten – Solo aber besonders die Reaktionen des (Fach)Publikums, die äußerst ambivalent, stark kritisch oder sogar zerstörerisch waren: Einige verzichteten gar auf den Besuch des Solos, da das angekündigte Thema für sie einfach zu qualvoll war. Zwei Rezensent*innen lehnten zusätzlich ab, den zugesagten Text zu verfassen, da sie zu diesem emotional für sie zu intensiven Erlebnis nicht mehr zurückkehren wollten. Viele fühlten sich von Vacovská wortwörtlich »betrogen«, wenn sie in der emotional besonders angespannten Situation direkte Interaktion mit Zuschauer*innen abverlangte. Wie ich am Beispiel einiger Rezensionen demonstrieren werde, waren es nicht nur starke Emotionen, die mit der Reflexion dieses Solos verbunden waren, sondern auch der allgemeine Eindruck, dass die Rezensent*innen mehrere bzw. andere Informationen im Voraus wissen sollten/wollten. Sie empfanden das Unterlaufen ihrer Erwartungen an eine Tanzperformance als (ver)störenden Einbruch in ihre Routinen: Routinen, die sich sowohl auf ihre Rezeption von Kunst als auch ihre professionellen Gewohnheiten bezogen.

Choreografisch-performative Strategien von *Separated*

Vacovskás choreografisches Konzept wird minimalistisch umgesetzt. Als Informationsträger dient ihr vor allem die Stimme. Das Geschehen auf der Bühne wird zunächst von Audioaufnahmen der Kinderansagen zum Thema Tod eingeleitet, die durch ihre Einfachheit und Unschuld entwaffnen. Sie kontrastieren mit dem regungslosen Kind, das in den Armen einer verdunkelten Person (Vacovská selbst) liegt, die langsam ins Licht kommt. Sie legt sich mit ihm auf den Boden, beide verharren kurz in gegenseitiger Umarmung, worauf das Kind von der Bühne geht und seine Mutter so symbolisch verlässt. Es ist ihr ältester Sohn, der zur Zeit des Sterbens seiner Geschwister ungefähr drei Jahre alt war.

Die verbalisierten Passagen werden noch in zwei anderen Szenen betont: zuerst, wenn Vacovská einsam auf der Szene bleibt. Sie kommentiert ihren Gemütszustand und spuckt eine Flut unaufgeforderter Ratschläge aus, die Hin-

terbliebene von den anderen erhalten, um sich von einem Verlust zu erholen. Einen Höhepunkt des verbalen Narrativs bildet allerdings eine Sequenz mitten in der Performance, in der Vacovská durch den verdunkelten Raum eine Polyphonie der Fragmente von Aussagen anderer Menschen ertönen und resonieren lässt, die ein ähnliches Schicksal erlitten.

Es ist aber vor allem der Körper selbst, in dem, an dem und mit dem alle Spuren dieser Erfahrung bezeugt werden. Seine Bewegungen spiegeln nicht nur Emotionen wider, sondern sie zeigen das Vergehen der Zeit auf, eine gewisse Undurchlässigkeit und Ausweglosigkeit. Diese choreografiert Vacovská durch die minimalistischen Gesten ihrer Arme, die sie bis zur Erschöpfung wiederholt. Ihre Qualität und Energie ändern sich aber ständig. Die Intensität der körperlichen Präsenz Vacovskás, ein Körper von spezifischem Wissen und Gedächtnis, ist am stärksten greif- und fühlbar in jenem Moment, in dem sie ins Publikum tritt und die einzelnen zufällig ausgewählten Zuschauer*innen körperlich direkt kontaktiert bzw. sie mit der Inschrift (*Berühre die Wunden!*) auf ihren Unterarmen, die auch als eine unverwischbare Narbe zu lesen ist, auffordert, ihrerseits körperlich in Kontakt zu treten. Es sind gerade die unmittelbare Nähe, Blicke auf Augenhöhe und die gewollten Berührungen, die für das Publikum zu einem unerwarteten emotionalen Katalysator werden. Nach dieser Sequenz gibt Vacovská ihr eigenes Zeugnis des erlebten Traumas. Erst dann, ganz am Ende der Performance, hüllt sie sich in ein aufblasbares Dinosaurierkostüm³, das ihr einen Raum gewährt, um ihren Schmerz über den Tod ihrer Kinder herausschreien zu können (vgl. Machová 2020: Abs. 2).

Eine ausführlichere Betrachtung der Fachkritik soll nachfolgend auf problematische Aspekte hinweisen, die am meisten bei der Perzeption von *Separated* erwähnt wurden, und Aufschluss über die angelegten Kriterien geben. Abschließend werde ich dann in meiner Studie andeuten, wie diese Reaktionen mit einigen Routinen der Zuschauerrezeption in Bezug auf die zeitgenössische tschechische Tanz- und Performanceszene zusammenhängen können. Sie verweisen aber auch auf die gebrochenen Verbindungen mit der westeuropäischen Kunstszene, deren Entwicklung und Transformationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Absenz – was das direkte Erfahren und folgende Kontextualisierungen betrifft – bei den Überlegungen zu Tanz und Performance immer zu bemerken ist.

3 Das Motiv des Dinosauriers stellt hier ein Beginn und Ende verbindendes Element dar, da eine der ersten Kinderansagen die Frage eines kleinen Jungen ist, ob die Menschen nach ihrem Tod zu einem Dinosaurier werden.

Beispiel I: Begrifflichkeit

So beeindruckend *Separated* auch ist, ist es ethisch sehr problematisch. Es präsentiert sich als Kunstwerk, stellt aber im Kern eher eine Familientherapie dar, in der der kleine dritte Sohn der Autorin mitwirkt. Ich denke, dass dieser Umstand im Voraus betont werden sollte. Tatsächlich sollte jede*r Zuschauer*in das Recht haben, für sich selbst zu entscheiden, ob sie*er an einer solchen »Therapie« teilnehmen möchte, die ein sehr angespanntes Teilen von Emotionen beinhaltet und die Interaktion der Zuschauer*innen abverlangt. Andernfalls könnte sie*er sich verletzt und ausgenutzt fühlen. Wenn ihr*ihm nämlich die Intensität und Dringlichkeit der Interaktion unangenehm sind, hat sie*er das Gefühl, dass sie*er nicht weggehen kann. Da es sich um eine persönliche Geschichte der Performerin handelt, wird die ästhetische Ablehnung (was am häufigsten das Verlassen laufender Vorstellung bedeutet) in einem solchen Moment zu einem ethischen Statement – einer unerwünschten, verletzenden Geste.⁴ (Raiterová 2020: Abs. 10)

Die zitierte Passage spiegelt zwei wesentliche Topoi wider, mit denen die Rezensentin ihre gesamte Argumentation führt: *Tanztherapie* und *Ethik*. Einerseits hat für die Rezensentin die ethische Ebene der Performance eine hegemoniale Position gegenüber der ästhetischen. Andererseits ordnet sie den tanztherapeutischen Aktivitäten keine Validität des Ästhetischen zu und definiert diese als ein stark emotional geprägtes menschliches Handeln. Das sei für ein potenzielles Publikum nur dann zugänglich, wenn dieses a priori über ein bestimmtes Vorwissen verfüge, nämlich, dass es an einem Ereignis teilnehmen werde, welches als therapeutisch definiert werden könnte. Auf der einen Seite übergeht die Rezensentin damit die Tatsache, dass die tanztherapeutische Praxis in ihren Anfängen und einigen Ausprägungen eng

4 Im Original: »Jakkoli působivé, je *Odloučení* eticky velmi problematické. Prezentuje se totiž jako umělecké dílo, ale ve své podstatě představuje spíše rodinnou terapii, ve které účinkuje autorčin malý třetí syn. Domnívám se, že by tato okolnost měla být před uváděním zdůrazněna. Každý divák by měl mít totiž právo rozhodnout se, zda se chce takové ‚terapii‘, zahrnující velmi vypjaté sdílení emocí a vyžadující od diváka interakci, zúčastnit. V opačném případě se může cítit zraněný a zneužitý. Pokud je mu totiž interakce svou intenzitou a naléhavostí nepříjemná, má pocit, že nemůže odejít. Vzhledem k tomu, že jde o osobní příběh performerky, estetické odmítnutí (jakým je obvykle odchod z představení v jeho průběhu) se v takovou chvíli stává etickým statementem – nežádoucím zraňujícím gestem.«

mit der Tanzmoderne (Ausdruckstanz) verbunden ist, die unter anderem die Subjektivität und körperliche Äußerung der inneren Prozesse des menschlichen Ichs akzentuierte, und dass sie in sich daher von Anfang an auch eine bestimmte ästhetische Mitteilung umfasst. Auf der anderen Seite negiert die Rezensentin hier eines der signifikanten Spezifika der performativen Künste überhaupt, und zwar, dass der performative Akt zugleich auch als ein Ritual, eine Zeremonie mit seiner kathartischen Wirkung zu betrachten ist. Zudem sind Aspekte der Performance Art, in deren Tradition Bereiche des zeitgenössischen Tanzes und auch diese Arbeit gesehen werden können, in ihrer Spezifik mit den Akteur*innen selbst und ihrer Körperlichkeit untrennbar verbunden. Es geht um die Körper, die Träger eines bestimmten Wissens und bestimmter Erkenntnisse sind, um die Körper als Archiv, die ihre Geschichte, ihre Substanz, ihr In-der-Welt-Sein vermitteln, teilen, kommentieren und definieren. Wenn wir die Argumentation der Rezensentin unkritisch akzeptieren würden, dann würden wir damit auch die meisten Produktionen des zeitgenössischen Tanzes und der Performance hinterfragen müssen. Zum Beispiel die, die das erlebte Trauma auf der individuellen oder kollektiven Ebene bearbeiten. Die westliche Gesellschaft wäre dann auf diese Art und Weise nie mit den Zeugnissen konfrontiert, die uns – manchmal kompromisslos – die Künstler*innen mit postkolonialen oder -sozialistischen Hintergrund vorlegen. Wir würden die Spuren des erlebten Traumas infolge der Genozide, Kriege, aber auch der Menschen mit unterschiedlichen sozialen, ethnischen oder genderspezifischen Hintergründen nicht erfahren. Dies hält uns jedoch in kritischer Wachsamkeit und berührt uns mit ihrer physischen Präsenz und ihrer direkten persönlichen Erfahrung weitaus – nicht nur emotional – wirksamer als die Erkenntnis, die durch jedes andere Medium vermittelt wird, inklusive das auf die Theaterrepräsentation gegründete Medium.

Das Verhältnis zwischen Ethik und performativen Künsten ist seit der Antike Gegenstand philosophischer Disputationen. Beiden ist der Begriff *Handeln* gemein, im Sinne einer Intention, einer Aktivität mit bestimmter Absicht. Gleichfalls sind die beiden als dynamisch und oszillierend zu betrachten. Und gerade den Moment, in dem die Rezensentin in einen statischen Zustand geriet, beschreibt sie darauffolgend als den kontroversesten Teil der ganzen Performance. Wie sie erwähnt, befand sie sich an einem gewissen Punkt des ethischen Dilemmas, in dem sie nicht nach ethischen Maßstäben handeln konnte, im Sinne dessen, was sie tun sollte/möchte und in dem jede ihrer Handlungen »nur« eine verletzende Geste wäre. Durch das Prisma der Ethik, die auf dem ständigen Oszillieren des Menschen zwischen Gut und Böse (vgl. Ricken 2003:

84) verankert ist, würde diese Geste bedeuten, sich im gegebenen Moment zu letzterem zu neigen, was aber die moralische Haltung der Rezensentin natürlich nicht zuließ. Sie blieb in der Raumzeit der Aufführung und folgte den Anweisungen der Performerin, de facto aber wahllos und gegen ihren Willen, was ja zwei Prinzipien sind, die Ethik *per se* mitbestimmen.

Diese Dialektik erwähnt nicht nur Eliška Raiterová, sondern sie erscheint auch in anderen Rezensionen, aus denen ich – diesmal aus einer anderen Perspektive – weitere ausgewählt habe.

Beispiel II und III: alptRAUM

Das Gefühl der Hilflosigkeit überträgt sich [...] auf das Publikum. Dies manifestiert sich beispielsweise in der Interaktion mit ihm, wenn die Performerin den Zuschauerraum betritt und durch das Zeichen auf ihrer Hand den physischen Kontakt zu den Zuschauer*innen sucht. Mich persönlich brachte es in Verlegenheit, obwohl ich selbst an der Interaktion nicht direkt beteiligt war, denn plötzlich richtete sich die Aufmerksamkeit anderer Zuschauer*innen auf einige einzelne im Saal anwesende Personen, und ich war mir nicht sicher, wie ich auf eine solche Interaktion reagieren sollte.⁵ (Macourková 2022: Abs. 4)

Die Zuschauer*innen werden [...] ermutigt, sich durch Berührung in das Leiden der Performerin hineinzusetzen. Und das kann sie emotional sehr fordern. Man weiß nicht, wie man sich in diesen Momenten verhalten soll, vielleicht weiß man nicht einmal, auf welcher Ebene Mitleid und Freundlichkeit relevant sind. Gegenüber der Performerin, die sich im Detail mit dem Thema auskennt, bietet die Position des Publikums einen gewissen Nachteil. Es wird gewissermaßen zur Interaktion »gezwungen«, obwohl es

5 Im Original: »Tento pocit bezmoci je [...] přenášen i na diváky. To se projevuje například v interakci s nimi, když performerka vejde do prostoru hlediště a skrze nápis na ruce vyhledává fyzický kontakt s divákem. Mě osobně, a to nepřišla přímo za mnou, to dostalo do rozpaků, jelikož se najednou pozornost ostatních diváků přenesla i na jednotlivé přítomné v sále, a sama jsem nevěděla, jak na tuto interakci reagovat.«

seine eigenen Gefühle vielleicht noch kaum wahrnehmen kann.⁶ (Klepáčová 2022: Abs. 4)

Beide Auszüge skizzieren noch deutlicher die problematische Akzeptanz der Tatsache, dass Vacovskás Solo auf Strategien der delegierten Performance beruhte. Der Titel der zweiten Rezension, *Man kann sich nirgendwo verstecken!*, verweist darüber hinaus explizit auf den hier und jetzt geteilten Aufführungsraum, ein weiteres Attribut, das in den Reaktionen auf *Separated* als höchst problematisch erscheint. Vacovská gastierte mit ihrem Solo auf verschiedenen Festivals, wobei die Aufführung immer in einer kleineren Black Box oder in einem Raum stattfand, in dem die Zuschauer*innen im Kreis um die Performerin saßen. Jene unmittelbare physische und psychische Nähe, die eine der signifikanten Voraussetzungen der Performancekunst schlechthin ist, wurde hier in den genannten Momenten der Rezensionen jedoch zu einer starken Irritation, da man sich dem Geschehen in keiner Weise entziehen konnte. Aneta Klepáčová deutet auf einen Vorsprung hin, den Vacovská gegenüber dem Publikum hat. Implizit äußerte sie so eine Bitte, die bei den Diskussionen über *Separated* wiederholt wurde, nämlich dass das Publikum vorab über diese Strategie informiert und zumindest gedanklich besser darauf vorbereitet werden könnte.

Selbstverständlich ist es – auch aus gesundheitlicher Sicht – unbedingt erforderlich, in den Begleittexten zu Aufführungen explizit zu erwähnen, dass auf der Bühne ein Stroboskop-Licht verwendet oder während der Vorstellung geraucht wird. Ich habe volles Verständnis, wenn ein*e potenzielle*r Zuschauer*in vorab darauf hingewiesen wird, dass die Performance explizit nackte Körper oder Passagen enthält, in denen Gewalt und Leid demonstriert werden. Ich frage mich jedoch, ob die Information, dass die Performance Teile enthält, die eine direkte Interaktion des Publikums einfordern, nicht gerade die Grundsätze der Performancekunst unterlaufen würde. Ein Spezifikum, das das ontologische Wesen der Performance und ihre immanenten und immer wieder thematisierten Vektoren der Koexistenz und -präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen sowie der Zeitlichkeit und Räumlichkeit mitbestimmt.

6 Im Orig.: »Divák je [...] pobízen se skrze dotek vcítit do utrpení performerky. A to pro něj může být velmi emočně náročné. Neví, jak se v těchto chvílích zachovat, možná ani neví, jaká míra projevení lítosti a laskavosti je relevantní. Oproti performerce, která téma podrobně zná, skýtá divákova pozice jistou nevýhodu. Je svým způsobem ,nucen' interagovat, přestože možná stále stěží vstřebává své vlastní pocity.«

Beispiel IV: Kritischer Fehlschlag durch fehlende Kontexte

Aber dann beginnt Vacovská zu sprechen – die Gefühle einer solchen Person zu verbalisieren und nach einem Bewegungsausdruck für sie zu suchen [...] – und es wirkt sehr ahnungslos, leer und flach [...]. Ich fürchte, sie hat es nicht geschafft, den Schlüssel zu finden, um dieses fragile Thema, das unter dem Ansturm der kleinsten Unangemessenheit »durchbricht«, künstlerisch zu erfassen. [...] Natürlich ist es für einen »unbeteiligten« Kritiker in Bezug auf diese Tatsachen nicht einfach, dies zu schreiben, aber um seinem eigenen kritischen Gewissen gerecht zu werden, muss er es schreiben: Es ist ein künstlerischer Fehlschlag.⁷ (Švejda 2020: Abs. 4)

Wie aus dem Auszug ersichtlich ist, betrachtet der Rezensent die verbalen und körperlichen Manifestationen eins zu eins, d.h., er erwartet, dass das Gesagte sofort *buchstäblich* in eine nonverbale Handlung umgesetzt wird. Er operiert in seinen Überlegungen keineswegs mit der Möglichkeit, dass das Gesagte auf der Bühne einerseits und das körperlich Dargestellte andererseits unterschiedlichen Gestaltungsstrategien unterliegen könnten – dass das Wort hier nicht in einer imaginären Hierarchie der Ausdrucksmittel an der Spitze steht und sich alles andere dem Wort unterordnet, wie es im Bereich des tschechischen Sprechtheaters noch oft der Fall ist. Er sieht nicht, dass Sprache und Bewegung gleichwertige Elemente sind, die *Separated* mitkonstituieren, ebenso wie der Körper Vacovskás selbst, der aufblasbare Dinosaurier oder die stimungsvolle Musik von Sára Vondrášková, die während der gesamten Performance auf der Bühne präsent ist und atmosphärisch ihre Wahrnehmung mitgarantiert.

Gleichzeitig ist an dieser Stelle anzumerken, dass keine der tschechischen Rezensent*innen berücksichtigte, dass Vacovská in ihrer choreografischen Arbeit maßgeblich von Meg Stuart beeinflusst ist (vgl. Strýčková 2022: Abs. 5) und an mehreren ihrer Workshops teilnahm (vgl. Hráská 2020: Abs. 1). Vor allem an denen, die auf der Erkundung der körperlichen und emotionalen Zustände unseres Ichs und auf die Erforschung der Erinnerungen an diese Zu-

7 Im Original: »Jenže pak Vacovská začne hovořit – verbalizovat pocity takové osoby a hledat pro ně pohybový výraz [...] – a působí to velice bezradně, prázdně a ploše [...]. Klíč, jak tohle křehké téma, jež se „prolamuje“ pod náporom sebemenší nepatřičnosti, umělecky uchopit, se jí obávám se nepodařilo najít. [...] „Nezúčastněnému“ kritikovi se to samozřejmě při vědomí těchto skutečností nepíše lehce, ale má-li dostát vlastnímu kritickému svědomí, napsat to musí: jde o umělecký nepodarek.

stände basieren. Es ist gerade Stuarts Idee eines unbeständigen Körpers, der verletzlich und selbstreflexiv ist, die Arbeit mit seiner Fragmentierung und Rekonstruktion, Erforschung eines Dialogs zwischen der Bewegung und Erzählung (vgl. Jochim 2008), die in *Separated* ihre Relevanz finden und evident sind. Diese Spuren des Stuartschen Einflusses und wie sie Vacovská modifiziert oder transformiert, sollten zu einer adäquaten Perspektive ihrer Reflexion bzw. Analyse werden.

Verlorene Dispositive. Postsozialistischer (D)Effekt. Fazit

Wenn das kritische Schreiben über den Tanz zugleich das kritische Schreiben über die Kultur ist (vgl. Daly 2002: xl), dann kann *Separated* als ein Beispiel *pars pro toto* für das dienen, was die zeitgenössische tschechische Kultur mitbestimmt(e) und wie die einzelnen Rezensionen, auf die ich hier fokussierte, das Denken einer konkreten, kulturell geprägten Perspektive an sich widerspiegeln. In meinen Überlegungen knüpfe ich bei der weiteren Kontextualisierung der Fachkritik mit Aspekten, die die tschechische Identität und Mentalität mitkonstruieren, an den Foucaultschen Begriff des *Dispositivs* (Foucault 1971) und seine Relevanz auch für den Kunstbereich an:

Theater als Dispositiv zu betrachten bedeutet, es in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen, der Produktions- wie Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken zu analysieren und die Aufführung dabei als jenen raren Moment zu verstehen, an dem ein Dispositiv sinnlich erfahrbar wird. (Aggermann 2016: 166)

Für mich bedeutete es, zurück in die Vergangenheit zu kehren, konkret bis in die Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, und von da an das Denken über den Tanz und die Performance nochmals zu betrachten.

Der Antritt des kommunistischen Regimes in der Tschechoslowakei im Jahr 1948 und der anschließende Bau des imaginären Eisernen Vorhangs markierten das Ende eines bis zu diesem Zeitpunkt sich wechselseitig inspirierenden Austauschs zwischen der tschechischen und der westeuropäischen Kunstszene. Im Bereich des Tanzes manifestierte sich dieser Rückschritt als Berufsverbot für Künstler*innen, die unmittelbar an der Etablierung der Tanzmoderne auf einer internationalen Ebene beteiligt waren (vgl. Pavlišová 2023: 545–547). Der einzige staatlich unterstützte künstlerische Stil war die

Rückkehr zu einem rigide konzipierten Ballett, das sich stark an seiner sowjetischen Ausrichtung orientierte. Als diese regressive Phase nach der Samtenen Revolution (1989) endlich endete, war es inzwischen in künstlerischem Tanz und der Performance zu radikalen Transformationen gekommen. So blieben im tschechischen Bereich die Dispositive des US-amerikanischen Postmodern Dance, deutscher Re-Vitalisierung des Tanztheaters und auch des sogenannten Konzepttanzes völlig absent, also genau die, die im Tanz rasant zu seiner Demokratisierung, Selbstreflexivität und Diskursivität, zu enorm modifizierten Wahrnehmungsmodi und zur Re-definierung der Begriffe *Tanz* und *Choreografie* per se beitrugen (vgl. Husemann 2002 und 2009; Lepecki 2006; Schellow 2016; Siegmund 2006). Auch die Umstände, die mit dem Einbruch der *neuen Choreografie* (Ploebst 2001) in den 1990er Jahren zusammenhängen, bestanden im tschechischen kulturellen Milieu nie. All das wurde in Tschechien zwar teilweise vermittelt, die Bevölkerung selbst hat diese signifikanten Metamorphosen der Tanzkunst aber nie (mit)erlebt.

Daraus folgte ein in Tschechien signifikantes Merkmal, das in der zeitgenössischen Tanz- und Performanceszene Tschechiens immer spürbar ist: die meisten Künstler*innen, die diese Szene mitbestimmen, sind oft Absolvent*innen ausländischer Tanzinstitutionen oder ehemalige Mitglieder internationaler Ensembles, die von renommierten Persönlichkeiten geleitet werden, die auch in ihren heimischen Produktionen an ihre Tanzausbildung anknüpfen. Die Mehrheit der Zuschauer*innen verfügt jedoch nicht über diese Erfahrung und dieses Wissen. So macht sich in der Perzeption des zeitgenössischen Tanzes oft eine gewisse Diskrepanz bemerkbar: Auf der einen Seite gibt es Künstler*innen, die ihre Arbeit an den aktuellsten Tendenzen orientieren. Aber auf der anderen Seite gibt es Zuschauer*innen, die immer noch zu Routinen und Stereotypen neigen, die mit der (theatralischen) Repräsentation und Wahrnehmung von Tanz als einem nonverbalen Kontinuum von Bewegung(en) verbunden sind.

Das Fachpublikum zeichnet eine konkrete Zuschauerperzeption auf. Es sind nämlich die Tanzkritiker*innen, die in ihrer schriftlichen Reflexion den Eindruck von Emotionen und Gedanken aus der gesehenen Aufführung in etwas Bleibendes verwandeln. Und in dieser Hinsicht kann ein solches routiniertes Betrachten der Tanzaufführung zugleich auch eine weitreichende politische Auswirkung haben – etwa bei den virulenten Diskussionen über die institutionelle finanzielle Unterstützung der zukünftigen künstlerischen Tätigkeit für die Einzelpersonen oder Ensembles, über die häufig auch die Resonanzen auf ihre bestehenden Werke/Projekte mitentscheiden.

Die oben genannten routinemäßigen und stereotypen Konstanten spiegeln ein symptomatisches Faktum wider, das ich als einen postsozialistischen zugleich Effekt wie Defekt nenne. Diese begriffliche Dualität sollte jedoch auf keinen Fall eine a priori negative Konnotation dieser historischen Wirklichkeit evozieren, die notwendigerweise, obgleich verspätet, nachzuholen ist (vgl. Buchowski 2001; Verdery 1996; Vonderau 2010). Sie soll vielmehr zu einem bestimmten status quo werden, der besonders beim kritischen und analytischen Nachdenken über den (zeitgenössischen) Tanz mitzubersichtigen ist. Als Ausgangspunkt von Konsequenzen, mit denen weitergearbeitet und Dispositive unterschiedlicher Paradigmen auf den beiden Seiten des ehemaligen Vorhangs wechselseitig kontextualisiert werden müssen. So können Lücken, Missverständnisse und Fehlinterpretationen vermieden werden, die bei der Perzeption des zeitgenössischen Tanzes und Performance immer noch – wie gezeigt – immanent sind.

Literatur

- Aggermann, Lorenz (2016): Theater als Dispositiv: Wer spricht? und weitere Fragen zum Dispositiv Theater, in: Milena Cairo et al. (Hg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript, S. 163–170.
- Buchowski, Michał (2001): *Rethinking Transformation. An Antropological Perspective on Post-Socialism*, Poznan: Wydawnictwo Humaniora.
- Daly, Ann (2002): *Critical Gestures, Writings on Dance and Culture*, Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Foucault, Michel (1971) [1966]: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gráská, Martina (2020): Rozhovor s Markétou Vacovskou [Interview mit Markéta Vacovská], in: *Dlouhá cesta 18* [online] <https://www.dlouchacesta.cz/aktuality/18/rozhovor-s-marketou-vacovskou> [06.01.2023]
- Husemann, Pirkko (2002): *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bel*, Frankfurt a.M.: FK-Medien.
- Husemann, Pirkko (2009): *Choreographie als kritische Praxis: Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript.
- Jochim, Annamira (2008): *Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie*, Bielefeld: transcript.

- Klepáčová, Aneta (2022): Není se kam schovat! [Man kann sich nirgendwo verstecken!], in: *krith: kritické theatrum* 2.6.2022 [online] <https://krith.phil.muni.cz/festivaly/neni-se-kam-schovat> [04.01.2023]
- Lepecki, André (2006): *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge.
- Machová, Daniela (2020): Odloučení – přijetí smrti na jevišti [Separated – Akzeptanz des Todes auf der Bühne], in: *Taneční aktuality* 23.6.2020 [online] <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/odlouceni-prijeti-smrti-na-jevisti> [04.01.2023]
- Macourková, Zuzana (2022): Divadelní Flora 2022: Odloučení jako terapie [Flora Theaterfestival 2022: Separated als Therapie], in: *Divá báze* 12.6.2022 [online] <https://divabase.cz/divadelni-flora-2022-odlouceni-jako-terapie/> [04.01.2023]
- Pavlišová, Jitka (2022): Selected Aspects of Czech Dance Modernism(s) in the Context of the Dance (R)evolution at the Beginning of the 20th Century, in: Julia Hoczyk/Wojciech Klimczyk (Hg.), *Przepisać taneczny modernizm: sieci/ Re-Writing Dance Modernism: Networks*, Cracow, Warsaw: Jagiellonian University Press, National Institute of Music and Dance, S. 545–557.
- Ploebst, Helmut (2001): *No wind no word: Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*, München: K. Kieser.
- Raiterová, Eliška (2022): Così klidného, přemýšlivého a velkorysého: Atributy, které nesmíme ztratit [Etwas Ruhiges, Nachdenkliches und Großzügiges: Attribute, die wir nicht verlieren dürfen], in: *Divadelní noviny* 13.6.2022 [online] <https://www.divadelni-noviny.cz/cosi-klidneho-premysliveho-a-velkoryseho-atributy-ktete-nesmime-ztratit> [04.01.2023]
- Ricken, Friedo (2003): *Allgemeine Ethik*, 4. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer.
- Schellow, Constanze (2016): *Diskurs-Choreographien: Zur Produktivität des ›Nicht‹ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*, München: epodium.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript.
- Strýčková, Katarína (2022): Na jevišti mluví o ztrátě svých synů: Každý mi říkal, jak jsem silná a jak to zvládnou. Já jsem ale nechtěla být silná [Auf der Bühne spricht sie über den Verlust ihrer Söhne: Alle sagten mir, wie stark ich sei und wie ich damit umgehen könnte. Aber ich wollte nicht stark sein], in: *Deník N* 25.2.2022 [online] <https://denikn.cz/817001/na-jevisti-mluvi-o-ztrate-svych-synu-kazdy-mi-rikal-jak-jsem-silna-a-jak-to-zvla-dnu-ja-jsem-ale-nechtela-byt-silna/> [06.01.2023]

- Švejda, Martin J (2020): Pondělí s nultým bodem [Montag mit dem Zero Point-Festival], in: *nadivadlo.cz* 14.7.2020 [online] <https://nadivadlo.blogspot.com/2020/07/svejda-pondeli-s-nultym-bodem.html> [04.01.2023]
- Verdery, Katherine (1996): *What Was Socialism and What Comes After?*, Princeton, New York: Princeton University Press.
- Vonderau, Asta (2010): *Leben »im neuen Europa«*. Konsum, Lebensstile und Körper-techniken im Postsozialismus, Bielefeld: transcript.

Etablieren/Neubestimmen

Breathing with

Building a Dance Practice during Times of Isolation

Katelyn Skelley

Dance practice, often involving time together in the studio, was highly challenged during the start of the Covid-19 pandemic. Instead of enjoying the routine of meeting and moving together, we were home in isolation, presented with more solo spacetime than previously accustomed to. At the same time, there was an overload of devastating news via the media that needed processing. The climate and cultural crises were ever present, and the future of the dance field was full of uncertainty. This contribution shares material from a dance practice that was developed during the height of the Covid-19 pandemic between April 2020 and December 2021.¹ Titled *Breathing with: practices of coexistence*² the basis of the practice is breathing, through which we are in constant exchange with each other and our environment. Pulling from both theoretical and practice-based movement research, the process aimed to enrich the own movement practice and build towards material for teaching contexts. With limited options to meet in the studio, the research fluctuated between reading, observing the vegetal world, creating movement tasks from home and meeting for some workshop phases together in the studio.³ The practice is based on and

-
- 1 The practice was developed in collaboration with dancer, choreographer/researcher and dance educator Susanne Schneider. See: <https://susanneschneider.org> The research was supported by Kulturreferat der Landeshauptstadt München, Tanztenenz Munich, the Tanzplattform Rhein-Main and the Hessischen Kulturstiftung.
 - 2 The term "coexistence" was pulled from the book *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives* and is used in reference to the peaceful coexistence between humans and between humans and the vegetal world (Irigaray/Marder 2016: 31).
 - 3 During the project period, Susanne and I worked together in-person for three research phases. In November 2021, a two-week research phase was held at Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt. In July 2022, a two-week research phase was held at HochX in Munich. In December 2021, a workshop week was held at Tanztenenz in Munich

inspired by the book “Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives” written by Luce Irigaray and Michael Marder (Irigaray/Marder 2016). In the workshop phases, new routines on “breathing with” were explored in relation to concepts from the book. For example, an exploration called “Air as Medium” was inspired by Irigaray’s thought that air, beyond being essential for life itself, is also a medium to pass on sensory messages and to move in with ease (Irigaray 2016: 28). In this paper, references to *Through Vegetal Being* are briefly outlined, followed by the presentation of three examples from the practice.

Gathering inspiration for dance practice

Written as a series of letters between Marder and Irigaray, *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives* is an exchange on the significance of the vegetal world for our lives, our ways of thinking and relating with each other and nonhuman beings. Looking critically at how Western culture has taken care of the atmosphere and beings that maintain it, they shared alternative ways of coming into communication with each other and the natural world. They invite the reader into experiencing their own relationships with the vegetal world; Marder having a more direct relation with plants and Irigaray sharing what the vegetal world brings to her and its potential to provide a space of retreat, renewal and transformation of the human experience. Throughout the text, Irigaray and Marder exchange on how the cultivation of breath and a heightened awareness to the sharing of air, can be pathways towards reconfiguring our way of being and relating to each other in the world. For example, Marder emphasizes that breathing can only happen in interaction with the world, through close relationships with other living organisms. He points out that “like leaves, we breathe through the surface of our skin, not only through our lungs. Every one of these innumerable tiny breaths is a channel between the body and the elemental milieu wherein it is immersed” (Irigaray/Marder 2016: 159). In relation, Irigaray speaks about how breathing is also a gesture that “can define our internal and external space or place,” (2016: 31) and that “breathing reminds one of the differences between outside and inside and between the other and myself” (2016: 23). For Irigaray, the cultivation of one’s breath is a resource to simultaneously nurture oneself and share with others and the environment.

with invited participants. Workshop participants included: Olive Bieringa, Patscharaporn Krüger-Distakul, Ouindell Orton, Alexandra Paal and Laura Saumweber.

In relation to dance, breathing is utilized and referred to in a number of ways. For example, attention to breath has been integrated into dance trainings through the incorporation of somatic practices. (Brodie/Lobel 2011: 82; Bales/Nettl-Foil 2008:146) Dance techniques, notably the Graham Technique, link breathing to formalized movements of contraction and release to connect to muscular action and emotion expressed through movement (Reynolds 2002:16). In choreography, audible breath can be used as a tool to bring different dynamics to movement or as a way to stay together in unison movement phrases (cf. Henderson 2018). In our project, breathing is explored as a means to look at the individual as coexisting with a group and within an ecosystem. While breath is discussed on different levels in *Through Vegetal Being*, the connection to corporal breathing, relating directly to the body was of focus. Through movement research done in nature, at home and in the workshop phases, concepts from the text were gradually formed into material for dance training contexts. To gain insight into the practice, three examples including a brief introduction into the research material are presented.⁴

1. Respiratory rate

Respiratory rate is an exploration that invites “dancing together” yet with a heightened attention to one’s own breathing rhythms and the simultaneous awareness of others. From a physiological standpoint, a person’s respiratory rate is the number of breaths taken per minute at a state of rest. It can be measured by counting the number of times that the chest and belly rise per minute. The rate of respiration has to do with ventilation and gas exchange, regulating how much oxygen rich blood is maintained at any moment. It is part of our bodies ability to regulate itself and maintain an overall wellbeing. Therefore, respiratory rates can change in response to exercise, emotions, sleep and signs of imbalance (Nicolò et al. 2020: 2). For the practice, the respiratory rate was utilized as a means to explore the idea that breath is a resource to nurture oneself and at the same time share with others and the environment. As participants are encouraged to follow their own breathing rhythms while recognizing and

4 To apply the practice into dance training contexts, open trainings and a workshop week were held at Tanztrendenz in Munich in December 2021. Open trainings were offered that combined multiple explorations into a 2-hour frame. Afterwards, a workshop format was offered for invited participants where developed material was tried out, reflected upon and adapted from the perspectives of the participants.

respecting others, a further aim of the exploration is to bring awareness to the differences between self and other, all while dancing together.

The exploration can be done in pairs or in a group. It begins by identifying each person's personal respiratory rate. Working in pairs, one person begins lying down and the other uses a timer to measure how many times their partners chest and abdomen rise in a minute. Then the roles are switched so that each person identifies their personal respiratory rate. The remainder of the exploration is led by one person who continually feeds in verbal cues. To begin everyone is invited to find a comfortable position and to attend to their own breathing. Participants are guided to follow the breath in their chest and belly, noticing the timing of the breath, the depth, the space after each inhalation and exhalation. The group is reminded that the steady, constant rhythm and breathing volume that they are experiencing, is nourishing their bodies as they need it in that moment. The group is gradually invited to link their breathing rhythm with movement to make their personal respiratory rate perceptible from the outside. The first step is to start moving the hands only on the inhale, then only on the exhale, only on the pauses between inhale and exhale and finally on both the inhale and exhale. Each of these steps takes time. Eventually participants are invited to bring their movement to other joint spaces in the body to create more full body movement while continuing to use their respiratory rate as guide. A next step is to invite the group to begin moving in space and to open their awareness to others while maintaining their connection to their personal respiratory rate. By giving the instruction for each participant to move at their personal respiratory rate, while having awareness of others, each of the participants breathing rhythms become visible and relatable to the others in space.

As seen in photo 1, the participants are invited to get closer to the people around them to notice subtle differences between their movement rhythm and others. After some time, participants are invited to find a partner and match to their partners movement rhythm, so that they depart from their own breathing rhythm and join in with their partners. Important is that each participant knows that they can always return to moving with their personal respiratory rate. The exploration can take time to unfold and continue for a long duration.



Fig. 1: Quintell Orton and Katelyn Skelley in the Respiratory Rate exploration during the final workshop week (Photo: Susanne Schneider)

2. Lung lobe explorations

The Lung lobe explorations focus on the lungs, as they are the main organs of breathing and taking in and out air.⁵ Therefore, the lungs can be a channel between our internal and external space or place. From an anatomical standpoint, the lungs are divided into five main sections, which are referred to as “lobes.” The right side of the torso has three lobes, and the left side has two lobes, as they share the same side of the chest with the heart. The lungs have

5 The lung lobes explorations are inspired by the work of Bonnie Bainbridge Cohen and Body Mind Centering (Bainbridge Cohen 2012:28).

a spongy texture and according to Body-Mind Centering, the lungs connect to buoyancy, inspiration and action filtered through the air (Cohen 2012: 39). For the practice, the Lung lobes explorations were developed as a means to experience how an awareness of the lungs could affect the “inside” sensation of one’s own movement as well as “the outside” connection to others and the space.

The explorations can be done individually, in pairs or in a group. As a first step, images of the lungs are shown as a reference point. To begin, each person is invited to identify the placement, form, structure and size of their lung lobes through self-touch. In lying, sitting or standing, participants are invited to bring one hand to touch the area of the middle of the left collar bone, to sense the movement, volume and direction of the upper left lung lobe while inhaling and exhaling. After some time, participants are invited to bring their hand to the lower left lobe, eventually bringing the touch to each of the three lobes on the right side. Participants are encouraged to notice how the touch affects the lobes as well as the possible different capacities between lobes. Following this individual exploration, participants are invited to find a partner. The task is to find different positions in space, for example, upside down, in rotation or extension, so that the lung lobes can be experienced in different relations to the pull of gravity. Partners do it together and match each other’s positions to share a similar experience. Moving back to an individual exploration, participants are invited to come to standing, to tune into the expansion and condensing of their lung lobes. They are invited to create a dance by moving the upper body, initiating movement from the different lobes (see Fig. 2).

Eventually participants are encouraged to bring the exploration to the whole body and to move through space, also utilizing different levels. Participants are invited to have lung lobe movement conversations with partners in space or to relate to the space as a whole through movements initiated by the lung lobes, as seen in photo 2. As a variation, participants are invited to observe each other to identify interesting movement qualities, relations between people and the overall atmosphere in the room.

3. Air as Medium

As most of the text *Through Vegetal Being* directly relates to being outside in nature, the exploration, Air as Medium aims to enliven the presence of air in the studio space. Beyond air being essential for living, air can also provide a sense of companionship and a means to pass on and receive sensory messages (Irigaray/Marder 2016: 28). As the vegetal world is constantly in interaction

with their environment through air, attention is brought to the presence of air through the entire surface of the body. This exploration aims to bring a heightened awareness to the air as a vital element to move in.

The exploration can be done individually, in pairs or in a group. It begins by inviting participants to move with ease through the atmosphere created by air and to sense the air's presence even though it is not visible. After some time, different words are used to change the ways of interacting with air. The first direction is to "caress" the air. To understand the quality of caressing, participants are invited to touch the surface of their own skin in a caressing way. Eventually participants are invited to caress the air with their hands and then with all surfaces of their skin. As a second way to interact with air, participants are invited to "whirl" the air around them. Thirdly, participants are invited to "cut" and "slice" their bodies through the air.



Fig. 2: Patscharaporn Distakul and Susanne Schneider in the Lung lobe exploration during the final workshop week (Photo: Katelyn Skelley)

Fig. 3: Patscharaporn Distakul and Susanne Schneider in Air as Medium during the final workshop week (Photo: Katelyn Skelley)

Using the three cues: caress, whirl and cut/slice, participants are invited to play between the different modes of interacting with air, seen in photo 3. After time exploring independently, participants are invited to find a partner to play with the different ways of interacting with air together. A focus is to change the air around their partners through implementing the different ways of interacting with air and playing with proximity. Eventually participants are invited to return to an individual exploration and to find different balancing points (on one leg for example) to notice the support from the air around them. The next step is to practice falling from different balancing points, into the companion of air. Balancing points can be found on all different surfaces of the body and on different levels in space. The frequency and repetitions of falls into the air can be played with. To give participants a chance to observe one another, each parameter of interacting with air: caress, whirl, cut/slice and fall into, can be done moving across the space in small groups.

Conclusions

In this contribution, exercises for dance trainings focusing on breath are presented. Within the project, the collection of 30 developed exercises was documented and made available online for open access.⁶ The research reflects a unique period of practicing dance, where there was time and space to slow down, look inward and bring attention to breathing. As we return to our normal routines of everything moving faster, bigger and more, the collection of exercises serve as a reminder to attend to the tender space of breathing. First in the preparation phases and then in the workshop phases, ideas from the book *Through Vegetal Being* were used to build new routines on “breathing with” for dance trainings. While breathing is always happening, new routines were established by giving attention to the processes involved. Participants reflected that spending time with the functionality of breath deepened their internal sensation of self and sense of singularity. It was also reported that bringing awareness to how air moves through the body enlivened creativity and a conscious relationship between self and the environment. In the teaching of the material,

6 The summarized collection of the explorations, including photos and short videos are accessible on Susanne Schneider's website: <https://susanneschneider.org/MA-breathing-gallery>.

attention to breath and the sharing of air was offered as a tool to support movement as well as foster artistry and expressivity in solo and group dances. For future research, elements of the practice could be applied in technique classes with the aim of investigating the relationships between the own self, the group and the dance studio environment. Explorations such as Air as Medium that bring awareness to air yet can be easily layered onto movement material could be promising approaches.

References

- Bales, Melanie/Nettl-Fiol, Rebecca (2008): *The Body Eclectic: Evolving Practices in Dance Teaching*, Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Brodie, Julie/Lobel, Elin (2004): Integrating Fundamental Principles Underlying Somatic Practices into the Dance Technique Class, in: *Journal of Dance Education*, Vol. 4 No. 3, pp. 80–87. DOI: 10.1080/15290824.2004.10387263
- Cohen, Bonnie Bambridge. (2012): *Sensing, Feeling and Action*, 3. ed., Northampton, MA: Contact Editions.
- Henderson, Garnet (2018): *These five breathing tips will transform your dancing* [online] <https://www.dancemagazine.com/these-5-breathing-tips-will-transform-your-dancing/> [22.01.2023]
- Irigaray, Luce/Marder, Michael (2016): *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives*, New York, NY: Columbia University Press.
- Nicolò, Andrea/Massaroni, Carlo/Schena, Emiliano/Sacchetti, Massimo (2020): The Importance of Respiratory Rate Monitoring: From Healthcare to Sport and Exercise, in: *Sensors*, Vol. 20, pp. 1–46. <https://doi.org/10.3390/s20216396>
- Reynolds, Dee (2002): A Technique for Power: Reconfiguring Economies of Energy in Martha Graham's Early Work, in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 20 No. 1, pp. 3–32. <https://doi.org/10.3366/1290867>

Kommentieren, Liken, Teilen

Routinen tänzerischer Aneignung im Kontext digitaler Plattformen

Marisa Joana Berg

Tanzen in einer Kultur der Digitalität

Tänzer*innen tanzen, scrollen, kommentieren, bewegen sich analog und digital, teilen mediale Inszenierungen, sind im Netz und in Netzwerken aktiv unterwegs. Während etwa soziale Plattformen schon länger von tanzenden Nutzer*innen erschlossen werden, Solist*innen *Instagram*-Accounts pflegen, Performer*innen Medien explizit auf Bühnen einbinden und sich distinguierte Moves etwa aus Videospielen oder Serien in digital nativen Generationen viral verbreiten, sind nicht zuletzt unter den Auswirkungen der Corona-Pandemie in den vergangenen Jahren Digitalisierungsprozesse im Tanzbereich enorm vorangeschoben worden.

Vor dem Hintergrund solch einer *Kultur der Digitalität*, wie Felix Stalder (2021) sie im gleichnamigen Werk skizziert, beschäftigt sich dieser Beitrag insbesondere mit dem Tanzenlernen über digitale Formate. Für die folgenden Überlegungen begleitet mich dabei speziell die Frage: Welche Routinen tänzerischer Aneignung und Vermittlung haben sich in den letzten Jahren im Kontext digitaler Plattformen entwickelt? Im Laufe der folgenden Auseinandersetzung möchte ich diese übergeordnete Frage anhand folgender Unterfragen ausdifferenzieren: Welche digitalen Formate haben sich herausgebildet und werden von Nutzer*innen frequentiert? Welche referenziellen Verfahren lassen sich im Rahmen dieser Formate konstatieren? Inwiefern bringen diese wiederum routinisierte Praktiken des Rezipierens und Produzierens hervor – und wie reflektieren Tänzer*innen als Nutzer*innen ihre Tanzpraxis in digitalen Angeboten?

Diesen Fragen gehe ich entlang einiger Beispiele aus meiner aktuellen Forschung zu digitalen Lernkulturen Tanzender mit dem Fokus auf soziale Medien nach, wobei ich mich vorrangig auf Beobachtungen aus meiner ersten Feldforschungsphase beziehe. Ziel dieser Forschung – wie auch des vorliegenden Textes – ist es, aus einer praxeologischen Haltung heraus ein tiefes Verständnis zu zeitgemäßen Tanzpraktiken in der Verbindung mit Online-Formaten und sozialen Medien zu erhalten und diese in ihrer Spezifik für die wissenschaftliche Erforschung des aktuellen tänzerischen Feldes als hoch relevant zu postulieren. Im Sinne des Themas dieses Bandes liegt mein Fokus vor allem auf denjenigen Routinen, die sich spezifisch in der Verschränkung analoger und digitaler Praktiken¹ entwickeln und die, wie noch zu zeigen ist, insbesondere zirkuläre Prozesse in der Aneignung wie auch (selbst-)referenzielle Reflexionen in Bezug auf das eigene Tänzer*innen-Sein tangieren.

Dabei perspektiviere ich Tänzer*innen, die als Nutzer*innen digital unterwegs sind und dort Formate rezipieren, bewusst als »Teilnehmende« bzw. übergeordnet als Zugehörige von »Praxisgemeinschaften«. Als Fundament dafür dient mir das Modell der Praxisgemeinschaften bzw. »Communities of Practice« von Lave und Wenger (Lave/Wenger 1991: 64) aus dem ursprünglich lerntheoretischen Zusammenhang. Demzufolge gehe ich prinzipiell davon aus, dass überall dort, wo Menschen zusammenkommen und praktizieren, gelernt wird und Wissen generiert wird. Dieses Verständnis lässt sich für den digitalen Kontext in dem Sinne erweitern, indem von sogenannten »virtuellen Praxisgemeinschaften« bzw. äquivalent »Wissensgemeinschaften« die Rede sein soll, um Spezifika der Netzwerkstrukturen und Praktiken über ein Live-Format hinaus mitzuberücksichtigen. Entsprechend sind für mich in den Konstellationen des Lernens also die Perspektiven der Tänzer*innen – sprich hier auch: digitalen Nutzer*innen – zentral. Die Praktiken, wie sie diese Nutzer*innen vor allem in ihren Kommentaren online dokumentieren und reflektieren, möchte ich deshalb immer wieder in den Mittelpunkt rücken.

Digitale Formate des Tanzenlernens

Ausgangspunkt für solch eine Praktik des Kommentierens sind jedoch zunächst die Formate einer digitalen Tanzvermittlung. Spätestens mit der Zäsur

1 »Digital« und »analog« möchte ich dabei im Sinne des vorliegenden Textes sowie vor dem Hintergrund meiner Forschung ausdrücklich nicht als Dichotomie proklamieren, sondern vielmehr als heuristische Trennung verstehen.

im Frühjahr 2020, als sich eine Vielzahl kultureller Angebote unter den Kontaktbeschränkungen der Pandemie ins Digitale verlagerte, hat sich der Zugang zu Tanz und Tanzenlernen maßgeblich verändert. Tänzer*innen erschließen den digitalen Raum für ihre Praxis, Nutzer*innen tanzen – kurzum: Tanz findet längst nicht nur lokal im Studio bei begrenzter Teilnehmerschaft statt, sondern lässt sich auch zunehmend in informellen Lernsettings verorten, wo sich, so die These, neue Routinen des kollektiven und individuellen Lernens herausbilden.

Im digitalen Raum und spezifisch in meinem Untersuchungsfeld, das insbesondere *YouTube*, *TikTok* und *Instagram* in den Blick nimmt, haben sich so – exemplarisch für die Vielzahl an Mischformen und kanalspezifischen Rahmungen – folgende Formate mit Tanzinhalten herausgebildet, die von Nutzer*innen frequentiert werden: Zunächst lassen sich hier sogenannte »Vlogs« finden, z.B. als Dokumentation von Proben oder Probenprozessen, als Tages- oder Wocheneinblicke von Tänzer*innen oder auch Live-Talk-Formate etc. Ebenso haben sich videografierte Unterrichtseinheiten (live/remote) als ein Format, vor allem vonseiten der Institutionen oder privat aktiven professionellen Tänzer*innen bzw. Lehrenden etabliert. Als eine für das Internet spezifische Subkategorie sind hier Tutorials zu nennen, die oft prägnanter und in kürzerer Form auf spezielle Aspekte, Bewegungsabfolgen etc. eingehen. Sogenannte »Reels« oder »Shorts« – sehr kurze Videos, oftmals in den (persönlichen) Feed einer Plattform/App eingebettet, der algorithmisch generiert wird – beziehen sich oft auf Tanzaffines, etwa Übungen, den Lebensstil (Gesundheit, Ernährung), Tricks, z.B. die Präparation von Spitzenschuhen, kurze Unterrichtssequenzen oder Humoristisches. Als solche entwickeln sich auch häufig plattformspezifische Formen wie etwa die sogenannten *TikTok*-Dance-Trends. Je nach Länge, Einsatz bestimmter Tools und impliziter Konventionen (z.B. hinsichtlich der Professionalität der Aufnahmen oder ästhetischen Mittel) sind einzelne Phänomene und Formate plattformübergreifend, meist jedoch primär für eine Plattform bzw. die Nutzer*innen derselben konzipiert.

Die folgende Analyse rückt insbesondere das plattformspezifische Phänomen der *TikTok*-Dances bzw. Dance-Trends in Verschränkung mit dem Format des Tutorials in den Mittelpunkt, da routinisierte Praktiken der Aneignung und des Reflektierens hier aufgrund der Fülle an Material, der vorhandenen Paratexte (Kommentare) sowie eines oft quasi-selbstdokumentarischen Usus der Nutzenden besonders exemplarisch nachvollzogen werden können. Als eine Grundlage für diese Betrachtung wird zunächst nun ein *TikTok*-Video fokussiert, welches inhaltlich auf diese Dance-Trends Bezug nimmt, die ins-

besondere seit dem Erstarken der ursprünglich chinesischen App im globalen Raum in den letzten Jahren populär geworden sind.² Hierbei kursieren kleine Choreografieabfolgen zu kurzen Musiksequenzen meist der Populärkultur, die anhand von *Hashtags* verschlagwortet werden und so das Momentum des Nachtanzens/Aneignens einer Vielheit von Nutzer*innen der Plattform miteinander verbinden. Eine solche »Verwirklichungsbewegung in der Angleichung von geteilten Präferenzen, die einen ›Trend‹ auslösen können, ist grundlegend für den gemeinschaftlichen Charakter von TikTok« (Matthias 2022: 304). Videos können entweder einen spezifischen und womöglich temporär ubiquitären Dance-Trend herausgreifen oder aber verschiedene Dance-Trends z.B. auch als »Challenge« aneinanderreihen, um diese schlaglichtartig in der Zusammenschau zu inszenieren, wie es etwa in einem Video des Accounts *guilia.dalfabbro* mit dem Titel *TikTok dance rewind 2021* der Fall ist (Beispielvideo 1)³. Darin ist eine Person zu sehen, die zu einem Zusammenschnitt von Musik bestimmte Bewegungssequenzen ausführt bzw. andeutet, welche auf diese viralen *TikTok*-Dance-Trends aus dem Jahr 2021 rekurren. Hierzu wurde jedem Monat des Jahres 2021 einer dieser »Tänze« zugeordnet, den die Person jeweils frontal zu einer Kamera ausgerichtet performt, wobei für jeden absolvierten Tanz nach und nach ein kleines grünes Checkbox-Icon erscheint, was im späteren Verlauf des Textes nochmals von Relevanz werden wird. Videos mit dieser Ästhetik, diesem Aufbau und Inhalt sind auf *TikTok* ubiquitär und werden hier von einer großen Bandbreite an Nutzer*innen produziert und geteilt und mäandern als Formate auch in andere Plattformen. Welche Routinen und referenziellen Praktiken im Rahmen dessen und spezifisch auf der Grundlage des beschriebenen Beispiels hervorgebracht werden, soll nun anschließend anhand der Hinzuziehung eines zweiten Beispielvideos aus der Kategorie des Tutorials perspektiviert werden.

2 Die 2016 gegründete App hat vor allem seit ihrer Fusion mit der Plattform musical.ly 2018 (vgl. Matthias 2022: 294) global enorm an Relevanz gewonnen und ist auf Kurzvideos spezialisiert. Insbesondere die algorithmischen Strukturen, ein problematischer Umgang mit Daten wie auch die Kultur des inoffiziellen »Shadow Banning« sind vielfach in Kritik geraten, nichtsdestotrotz gilt *TikTok* weiterhin als eine der nutzungsstärksten Plattformen für Kurzvideos.

3 Siehe Literaturliste.

Referenzielle Verfahren (in) der Aneignung und Vermittlung

Alle beschriebenen Formate zeichnen sich zunächst, wie Stalder allgemein für eine Kultur der Digitalität schon konstatiert, aus durch Referenzialität, Gemeinschaftlichkeit und Algorithmizität. Im Folgenden ist für die Verschränkung von *TikTok*-Dance-Trend und Tutorial im Besonderen der Aspekt der Referenzialität von Interesse: »Referentialität ist eine Methode, mit der sich Einzelne in kulturelle Prozesse einschreiben und als Produzenten konstituieren können.« (Stalder 2021: 95) Es geht hier also speziell um von Nutzer*innen hergestellte Verbindungen, die ein internes Referenzsystem kreieren, Hinweise auf Material geben, dieses herausgreifen, es weiterentwickeln, verändern und ihm damit Sinn(zusammenhänge) zuschreiben. Anhand des Beispiels des Formats des Tutorials, das sowohl auf der Plattform/App *TikTok* als auch auf *YouTube* vertreten ist, möchte ich exemplarisch darlegen, in welche Verweise Formate eingebettet werden und wie sich darin insbesondere (Um- und) Vorwissen von Nutzenden artikuliert. Dafür ziehe ich ein Video heran, das sich selbst als »Tutorial« klassifiziert und so gewissermaßen nicht als intentionaler Unterricht,⁴ sondern als »Beihilfe« unter einer spezifischen Zielstellung – auf die ich später noch eingehen werde – rezipiert wird. Durch seine große Popularität verzeichnet es eine Vielzahl digitaler Interaktionen, Vielstimmigkeit der Teilnehmenden wie potenzierte Zuschauer*innenschaft und damit profundes Material für die Analyse. Gegenstand der weiteren Betrachtung ist konkret das Video mit dem Titel *LOVE NWANTITI TUTORIAL (EASY STEP BY STEP TUTORIAL) | TIK TOK DANCE TUTORIAL* des Kanals mit dem Namen *Learn How To Dance*, das am 15. September 2021 auf der Plattform *YouTube* veröffentlicht wurde und seither 1,2 Mio. Aufrufe, über 24.000 Likes und über 400 Kommentare verzeichnet (Beispielvideo 2)⁵. Hierin wird von dem Nutzenden mit dem Namen Bao (siehe Videobeschreibung) erklärend, zeigend und in kleinen

4 Weiterhin richtet sich ein Großteil wissenschaftlicher Aufmerksamkeit auf eine Tanzvermittlung, die speziell unter pädagogischen/didaktischen Gesichtspunkten explizit als Unterricht konzipiert ist. Dabei bedienen sich hier benannte Formate wie das Tutorial ähnlichen Methoden und werden ebenso zum Lernen herangezogen, für z.B. jugendliche Zielgruppen repräsentieren sie sogar sehr etablierte Quellen in den Routinen der Aneignung. Dennoch werden solche »informelleren« und nicht institutionell angebundenen Vermittlungsformen oftmals immer noch zugunsten »intentional« als Unterricht gelabelter Angebote (implizit) deklassiert.

5 Siehe Literaturliste.

Lernsequenzen auf den *TikTok*-Dance zu besagtem Musiktitel Bezug genommen, wie ihn der*die Tanzende in Beispielvideo 1 zum Monat September performt. Das Video benennt damit schon im Titel schlagwortartig selbstreferenziell das übergeordnete Format (und darunter offensichtlich noch die Subkategorie: »Step by Step«) des Tutorials. Sprachlich wie auch körperlich explizit wird hier zunächst der zentrale Verweis auf die Bewegungssequenz als *TikTok*-Dance-Trend. Um die soziale und kulturelle Einbettung wie auch Referenzen innerhalb des Tutorials aufzuschlüsseln, ist bereits eine kurze Analyse der Videobeschreibung zu dem Video aufschlussreich, die auf der Plattform *YouTube* als optionaler Paratext unterhalb des Videos eingestellt werden kann, wo Nutzer*innen diese wiederum zum Lesen ausklappen können (s. Abb. 1).

Kanalbetreibende nutzen die Funktion der Videobeschreibung vielfältig, um etwa Erklärungen zu dem eigentlichen Video, Ergänzungen, weiterführende Informationen oder sonstige Referenzen beizufügen, wobei sie teilweise bereits im Video selbst auf die Videobeschreibung verweisen. Auch wenn Videobeschreibungen nicht pauschal nach diesem Schema erfolgen, lassen sich für das Beispielvideo 2 hier einige essenzielle Elemente aufzeigen. Zuvorderst ist hier eine Kurzbeschreibung zum Videoinhalt und dessen Genese zu finden: angegeben ist ein Bedarf der Community, ergänzt von einer Art Disclaimer, der einen ggf. umstrittenen Aspekt – wie er tatsächlich viel diskutiert wird in den Kommentaren – bereits vorwegnimmt. Es folgt die Akkreditierung bzw. weitere Referenzen zu anderen Kanälen, Beteiligten etc., die für den Werdegang oder die Erstellung des Videos damit als zentral herausgestellt werden, flankiert von dem Aufruf, diese Kanäle zu besuchen. Interessant ist, dass hier explizit auf eine bestimmte »Tanzversion« in Anbindung an einen Account Bezug genommen wird, die dem Tutorial offenbar zugrunde liegt. Referenzen/Links auf weitere Inhalte, hier der Verweis auf eine Fortsetzung bzw. Teil 2, schließen daran an. Weitere Inhalte, die in dem Video anklingen, sind per Link beigefügt, der zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit der Bewegungsabfolge »happy feet« führt, sowie ein Link zu einer Playlist. Nun folgt eine Auflistung der sogenannten *Timestamps*. Über diese lässt sich das Video in verschiedene Sektionen einteilen, Nutzer*innen können somit auch direkt per Klick zu den gewünschten Sequenzen »springen«. Es fällt auf, dass die Vermittlung in verschiedene, jeweils ca. 2 Minuten lange Einheiten unterteilt ist, die sich in »Preview«, »Breakdown« und »Practice« untergliedern. Mittig im Video ist eine Wiederholung des Gelernten eingefügt – »Recap« – in welcher die gelernten Sektionen additiv zusammengefügt werden.

☰ YouTube DE Suchen

LOVE NWANTITI TUTORIAL (EASY STEP BY STEP TUTORIAL) | TIK TOK DANCE TUTORIAL

 **Learn How To Dance** 744.000 Abonnenten **Abonnieren** 24.786   

1.253.331 Aufrufe 15.09.2021 #LoveNwantiti #TikTok #Tutorial

You guys wanted a step by step tutorial of the "Love Nwantiti" TikTok dance so here it is! I go a bit slower than usual to make it as EASY as possible for you guys, so be PATIENT! (Or change the playback speed) 😊

BIG THANKS to below TikTok'ers:
 dc: @tracy.oj (version: @letizia.melissa)
 sc: @ckay_yo
 Go check out their stuff, guys!

Link to part 2 will be posted in the comments section.

Link to the inverse happy feet (heel toe) move:
https://www.youtube.com/watch?v=4CN_W...

If you want to learn more TikTok dances, then check out my full playlist of step by step TikTok dance tutorials:
<https://www.youtube.com/playlist?list...>

Timestamps:
 0:00 Intro
 0:20 Preview
 0:42 Section 1 Preview
 0:56 Section 1 Breakdown
 2:30 Section 1 Practice
 2:52 Section 2 Preview
 3:02 Section 2 Breakdown
 5:04 Section 2 Practice
 5:22 Section 1+2 Recap
 5:55 Section 1+2 Recap
 6:44 Section 3 Preview
 6:55 Section 3 Breakdown
 8:32 Section 3 Practice
 9:09 Section 4 Preview
 9:21 Section 4 Breakdown
 11:14 Section 4 Practice

Please let me know if you have any requests for future dance tutorials or if there's anything I could improve for future dance tutorials. Also, please like and subscribe if you liked it 😊 I hope you enjoy the video!

Let's dance dance dance!

- Bao

Follow Me
 TikTok: @learnhowtodance0
 Instagram: @learnhowtodanceofficial

TAGS: #LoveNwantiti #TikTok #Tutorial

Abb. 1: Videobeschreibung zum TikTok-Dance-Tutorial (Quelle: Beispielvideo 2)

Auf diese Auflistung folgt die Einladung zu Feedback bzw. die Frage nach Impulsen und Verbesserungsvorschlägen, Wünschen aus der Community für künftige Inhalte sowie ein erneuter Aufruf zu digitalen Interaktionen (like/subscribe). Bao endet hier mit einer (persönlichen) Schlussformel »Let's dance dance dance!« und seinem Namen. In einer gesonderten Sektion, visuell durch einen Strich abgetrennt, werden die weiteren sozialen Medien/

Accounts (*TikTok*, *Instagram*) des Kanalbetreibenden verlinkt. Zuletzt schließt die Videobeschreibung, ebenfalls in einer gesonderten Sektion, mit sogenannten *Hashtags*, über die sich assoziierte Inhalte aufrufen lassen, die mit demselben *Hashtag* verschlagwortet sind.

Bereits dieser Blick auf die Videobeschreibung als Begleittext macht deutlich, dass und wie Referenzen auf unterschiedlichen Ebenen bedeutsam werden, sie »spielen sowohl bei der Bedeutungs- als auch bei der Formgebung in vielen Bereichen eine wichtige Rolle« (Stalder 2021: 96). Das tangiert erstens die Genese von Inhalten als in einem quasi-kollaborativen Produktionsgeflecht, zweitens selbstreferenzielle Verfahren wie z.B. *Timestamps*, die etwa flexiblen Zugriff ermöglichen und damit auch Handlungstypen wie potenzielles Collagieren, Zusammenführen und Verändern in einem weiteren Schritt befördern; und drittens zeigt sich, wie sich eine Community intern sozial konstituiert und Technologien (z.B. die *Hashtag*-Funktion oder die mögliche Adressierung anderer Accounts über das @-Symbol) dies infrastrukturell stützen.

Praktiken des Reflektierens: Was heißt es, tanzen zu können?

Wie außerdem bereits in der Beschreibung anklingt, versteht und positioniert sich das Tutorial eingebunden in eine digitale Infrastruktur, welche Austauschprozesse zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen disponiert. Nutzer*innen sind nicht nur angehalten, Feedback zum Video zu geben, sondern verwenden die Kommentarfunktion auch zum Wissensaustausch oder zur Dokumentation individueller Rezeption: Sie reflektieren ihr individuelles Tanzenlernen eingebettet ins Kollektive. So berichtet ein*e Kommentierende*r, mitten in der Nacht auf das Video zurückzugreifen, um den Tanz zu lernen: »*ME AT 3 AM: 🐼🐼🐼*« (Beispielvideo 2, Kommentar 77)⁶, und viele Kommentierende melden sich daraufhin aus ähnlicher Position und Erfahrung, bis jemand letztlich schreibt: »I'm happy to tell you, that i made it to the 3am gang« (Beispielvideo 2, Kommentar 237).

6 Referenzen zu den Kommentaren richten sich nach der anonymisierten Sortierung des Materials im Datenkorpus, sodass im Folgenden nur die jeweilig nummerierten Kommentare 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.

In der Reflexion ihres Tanzenlernens kommen allerdings nicht nur derartige Rezeptionsweisen zur Sprache, über die sich Nutzende vergemeinschaften. Exemplarisch möchte ich anhand der Zielstellungen, die in den Kommentaren resonieren, insbesondere nach dem Tanz- und Lernverständnis fragen, das hier zugrunde liegt. In einer ersten Auswertungsphase zu den Kommentaren ist bereits auffällig,⁷ dass Nutzende in der Reflexion ihrer Praxis häufig von einem Lernerfolg berichten, z.B. »I can dance thanks to this guy« (Beispielvideo 2, Kommentar 318); »Thank you so much ❤️. I learned it 😊« (Beispielvideo 2, Kommentar 332) oder »Hey yo i properly lerned it in 26 mins the best tutorial ever!« (Beispielvideo 2, Kommentar 308).

Postulate wie »I learned it« überwiegen hier, wie auch in vergleichbaren Videotutorials, die Schwierigkeiten, von welchen berichtet wird (die aber häufig eher als Kritik an der Vermittlung angebracht werden und teilweise wenig differenziert sind). Daraus folgert auch ein Verständnis von Tanzenkönnen, das sich eher projektbezogen mit konkreten Zielstellungen definiert als durch einen Fokus auf (z.B. professionellen Ausbildungen inhärenten körperformenden) Techniken oder einer transsequenziellen Erarbeitung von Bewegungsmustern. Diese werden höchstens herausgelöst aus dem Kontext als gesonderte Tutorials eingebunden (etwa der Hinweis zum Happy-Feet-Tutorial). Ein solches Tanzlernverständnis ist bereits beispielsweise in der Sequenzierung des Tanzes in der Videobeschreibung inhärent, die Tanz als in kleine Bewegungseinheiten zerlegbar und letztlich als deren Addition suggeriert. Hier ist auch der Rückgriff auf Beispiele der Dance-Trend-Challenge aufschlussreich, in welchen, wie oben erläutert, kurze Sequenzen verschiedener Tanz-Trends ähnlich einem Medley angespielt und zusammengefügt werden. Im Video (wie in Beispielvideo 1) präsentieren jeweils dazu Tanzende, indem sie zu der angespielten auditiven Episode ikonische Bewegungen ausführen, dass sie den Trend »kennen« – dies »bestätigt« letztlich auch das Icon eines kleinen Häkchens in einem grünen Kästchen, das als Overlay zeitgleich im Video erscheint (s. Abb. 2).

7 Die Analyse und Auswertung orientieren sich in dieser Studie an ethnografischen Prinzipien.



2021trends

TikTok Rewind 2021 x Reverse - Reverse_Online

Abb. 2: Checkbox-Icons in der TikTok-Dance-Trend-Challenge
(Quelle: Beispielvideo 1)

Denkt man an diese kleinen grünen Checkboxes, so wird deutlich: »Können« bindet hier maßgeblich an »Kennen« an – dieses wird im Video visuell honoriert. Dieses Kennen schlägt sich in einer nur vermeintlich simplen Referenz nieder, in der genau genommen ein enormes Maß an Wissen und Kompetenzen wirksam wird: Nutzer*innen sind oft nicht nur herausragend mit der Musik, Zählzeiten, rhythmischen Besonderheiten vertraut, sondern sind in vielen Fällen ausgesprochen versiert im Umgang mit der Kamera, Videobearbeitung, ihrer Positionierung im Raum und verfügen über ein ausgeprägtes Bewusstsein über implizite Konventionen der Plattform und Community. Ein erfolgreiches Absolvieren ist zudem weder zwangsläufig an eine originelle noch an eine originalgetreue Inszenierung gebunden – dazu existieren durchaus ambivalente Stimmen bzw. Wertungen in der virtuellen Praxisgemeinschaft, aus der manche ersteres und andere letzteres besonders akkreditieren oder diskreditieren.⁸ In Bezug auf die Energieintensität der Bewegungen gibt es also durchaus einen kontrovers diskutierten Spielraum, manchen

⁸ Hierzu gibt es auch innerhalb der Community einen spannenden Diskurs zu sogenannten »Gatekeepern«, die über absolute Aussagen anderen Nutzer*innen »vorschreiben«, was sie für angemessen halten.

Nutzer*innen reicht eine minimale Bewegungsausführung, ein Andeuten der Bewegung, auch »Markieren« genannt, scheint jedoch umstritten.

Durch ein konkretes Endprodukt wird Lernen letztlich als ein in sich abschließbarer Prozess kontextualisiert, Können schließt sich maßgeblich über ein qualifiziertes »Kennen« auf und dies bedeutet das Ausführen ikonischer Bewegungen zu einer kuratierten Musiksequenz. In dieser Logik scheint es jedoch auch »richtige« und »falsche« Versionen zu geben, wie auch in den Kommentaren der Tänzer*innen mehrfach verhandelt wird, z.B.: »You might know the dance but your dancing it wrong, Just telling the truth« (Beispielvideo 2, Kommentar 346). Liest man die beschriebenen Phänomene also als Ausprägungen einer zeitgenössischen Tanzpraxis, so ist insbesondere unter dem Einfluss der Populärkultur dennoch zu fragen, inwiefern auch solche – vermeintlich egalitären – Praktiken und auch diejenigen im informellen Rahmen weiterhin formalisiert sind und komplexe Setzungen »guten« bzw. »richtigen« Tanzens mit sich bringen. Wohl aber lässt sich die Zielsetzung vonseiten der Nutzer*innen und deren reflektierte Motivation von den Ansprüchen professioneller Tänzer*innen differenzieren – selbst wenn das Material explizit dafür genutzt wird, den Körper regelmäßig zu formieren (vgl. Berg 2022: 220), gestalten sich zirkuläre Arbeitsweisen hier mit vorrangig anderen Zielstellungen.

Zirkularitäten: Zwischen Produzieren und Rezipieren

Auch wenn in diesem Beitrag das Beispiel der Dance-Trend-Challenge dem eigentlichen Tutorial dazu vorgelagert war, so möchte ich mich in dem Zusammenhang für ein Verständnis von Prozessen der Produktion und Rezeption als Zirkularitäten stark machen. Damit verstehe ich die beschriebenen Routinen der Aneignung und Vermittlung, die Genese der beschriebenen Formate wie auch die Praktiken der Nutzer*innen als fundamental zirkulär.

Aspiert wird in der Aneignung solcher Tänze vordergründig zunächst nicht ein wenig diversifiziertes Körperideal, sondern erstens spezifische Körperqualitäten (z.B. »smoothness«, »coolness«, Durchlässigkeit, Mobilität, Flexibilität, Schnelligkeit) und zweitens die Beherrschung einer bestimmten ikonischen Sequenz. Dabei geht es auch um die Einbettung in Spaß, eine Souveränität im Umgang mit Material, Spielerisches, die Selbstpräsentation und auch vermeintliches Scheitern wird als authentisch innerhalb der virtuellen Communities akkreditiert. Viele Nutzer*innen geben hier als Zielstellung an,

den Tanz bewusst in Hinblick auf eine eigene Aufnahme bzw. Inszenierung zu lernen: »thank you sir for this dance tutorial, now i can practise it and perform it in my stage...« (Beispielvideo 2, Kommentar 345). Erklärtes Ziel ist es damit auch konkret, diese »Moves« zu kennen, letztlich geht es aber nicht allein um eine ideale Inszenierung, sondern signifikant auch um den sozialen Kontext: »Omg tysm all of my friends know like every TikTok dance and I don't know one so tysm and now I know how to do a TikTok dance.« (Beispielvideo 2, Kommentar 346). Vielfach ist es das erklärte Ziel – auch im Kontext anderer Videos –, mithalten zu können, zusammen zu tanzen: »I wanna get the hype lmao« (Beispielvideo 3, Kommentar 665).

Das Beispiel solcher Tutorials, die an *TikTok*-Dance-Trends anschließen, macht in besonderem Maß deutlich, dass und wie Prozesse der Rezeption und Produktion voneinander durchdrungen sind. Letztlich zeigt etwa das Format der Dance-Trend-Challenge, wie Erlerntes wiederum neue Routinen des Produzierens anregt. Während Nutzer*innen zu *YouTube*-Videos kommentieren, dort auch andere Accounts und Kanäle verlinken können und Antworten oft als Diskussionsstränge unter Kommentaren auftauchen, sind Referenzialitäten z.B. bei *TikTok* allein infrastrukturell stärker disponiert, etwa durch die Kennzeichnung der Musik, aber auch den Usus, Musiker*innen, Choreograf*innen etc. zentral mitzuverlinken. Hierunter nehmen Nutzer*innen auch aus ihrem persönlichen Netzwerk aufeinander Bezug, verlinken Accounts, um das Video zu »teilen« bzw. zu zeigen und oft spezifisch Impulse anzubinden, den Tanz gemeinsam zu tanzen oder zu lernen.

Letztlich geht es also mehr um ein »Zirkulieren« – Inhalte werden von Nutzer*innen hier gesehen, rezipiert, in das Repertoire etwa der Dance-Trends eingeordnet, über unterschiedliche Methoden angeeignet und letztlich ggf. wieder im Sinne eines*einer Produser*in⁹ ins digitale Archiv rückgeführt. So entwickeln sich über Zirkularitäten des Produzierens und Rezipierens Repertoires des Kennens und Könnens einer virtuellen Praxisgemeinschaft in einem kollektiv getragenen Referenzrahmen (vgl. Stalder 2021: 122 f.). Dies wird noch spannender, wenn man diese Praktiken auch auf die schon angeklungene Sozialität und interne Referenzialität weiterverfolgt, und zwar auf der mutmaßlichen Plattform, für die Inhalte erstellt werden und die auch die Genese solcher Formate vorrangig stützt. Als Ausblick gilt es, die Komplexität derartiger Tradierungsprozesse noch genauer in den Blick zu nehmen. Denn eine solche – auf den ersten Blick: – mimetische Aneignung von Tänzen wie

9 »Produser*in« steht als Begriff für das Zusammenfallen von »Producer*in« und »User«.

hier spezifisch der Dance-Trends bringt weniger »Kopien« einer ursprünglichen Choreografie hervor, als dass Nutzer*innen hierüber subtiler durch Zitieren, Aufgreifen und ihre persönliche Positionierung dahingehend Normen nicht lediglich reproduzieren, sondern auch unterlaufen, brechen, neu formulieren und formatieren können.

Anhand des Beispiels dieses Tutorials zum Repertoire der *TikTok*-Dance-Trends hat dieser Beitrag versucht, Ansätze aufzuzeigen, wie Trainingsroutinen aus dem »analogen« Tanzen und Tanzenlernen in den digitalen Raum transferiert werden, damit zugleich Routinen des Arbeitens, Vermittelns, Inszenierens und Vernetzens entwickelt werden, vor allem jedoch Praktiken des Reflektierens – zwischen Produktion und Rezeption – in diesem Rahmen neu generiert und etabliert werden. Diese Routinen bringen – darauf deuten meine Ausführungen hin – insbesondere zirkuläre Prozesse in der tänzerischen Aneignung und Vermittlung wie auch (selbst-)referenzielle Reflexionen auf das eigene Tanzenkönnen hervor, das mit ihnen verhandelt wird. In den Beispielen der *TikTok*-Dance-Trend-Challenge wie auch dem Tutorial zu einem dieser spezifischen *TikTok*-Tänze ist die Referenzialität als besonderes Merkmal herauszustellen, über das sich die Wissensgemeinschaft auszeichnet.

Diese Beobachtungen gilt es in einer weiter fundierten Analyse insbesondere des vielschichtigen Materials, das auch von Nutzer*innenseite produziert wird, zu erweitern und gerade informelle Praktiken, wie sie in etwa privaten Räumen und im Alltag über das Internet eine Sichtbarkeit erhalten, in den Fokus zu rücken. So ließe sich letztlich perspektivisch weiterer Aufschluss darüber erhalten, wie sich Lernkulturen Tanzender in intrikater Verschränkung analoger und digitaler Praktiken zeitgemäß beschreiben und zeitgenössische Vermittlungspraktiken erforschen lassen.

Literatur

- Berg, Marisa Joana (2022): To Feel Connected to Dancers in the Whole World. Digitale Tanzvermittlung: Virtuelle Gemeinschaften und Praktiken des Mit(einander)-Teilens, in: Sevi Bayraktar/Mariama Diagne/Yvonne Hardt/Sabine Karoß/Jutta Krauß (Hg.), *Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing* (Jahrbuch Tanzforschung 2021), Bielefeld: transcript, S. 213–232. <https://doi.org/10.1515/9783839462379-012>

- Lave, Jean/Wenger, Etienne (1991): *Situated learning. Legitimate peripheral participation*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815355>
- Matthias, Sebastian (2022): Choreographien der Angleichung. Digitale Kulturtechniken auf TikTok, in: Sabine Huschka/Gerald Siegmund (Hg.), *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis, S. 291–311.
- Stalder, Felix (2021): *Kultur der Digitalität*. Originalausgabe, 5. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Beispielvideo 1 (TikTok Dance rewind 2021): guilia_dalfabbro (2021): *2021trends* [online] <https://www.tiktok.com/@giulia.dalfabbro/video/7048612401087909125?q=guilia%20dalfabbro&t=1680106479283/> [29.03.2023]
- Beispielvideo 2 (Tutorial): Learn How To Dance (2021): *LOVE NWANTITI TUTORIAL (EASY STEP BY STEP TUTORIAL) | TIK TOK DANCE TUTORIAL* [online] <https://www.youtube.com/watch?v=1iw6RGXRn8A> [29.03.2023]
- Beispielvideo 3 (Tutorial): Learn How To Dance (2019): *Renegade Tik Tok Tutorial (K Camp – Lottery) | Step By Step Dance Tutorial* [online] https://www.youtube.com/watch?v=Th9f7_KxMf4 [29.03.2023]

Abseits von Routinen

Überlebensstrategien zur Bewahrung von Ideen und Identitäten des Modernen Tanzes?

Claudia Fleischle-Braun, Eva Blaschke, Eva Lajka, Susanne Montag-Wärnå

Einleitung: Motivation zur Entwicklung neuer Strategien

Nachdem es der Gesellschaft für Tanzforschung gemeinsam mit verschiedenen Organisationen des Modernen Tanzes 2014 gelungen war, den Modernen Tanz mit seinen Stil- und Vermittlungsformen als immaterielles Kulturerbe im bundesweiten Verzeichnis der Deutschen UNESCO-Kommission einzutragen, hatten die beteiligten Trägerorganisationen verschiedene Pilot- und Forschungsprojekte realisiert. Dadurch wurden insbesondere die in der Rhythmus- und Ausdruckstanzbewegung entwickelten Körpertechniken und Arbeitsweisen und ebenso ihre Ausbildungs- und Vermittlungstraditionen in Erinnerung gerufen und deren zeitgenössische Transformationen reflektiert.¹ 2020/21 waren die Trägerorganisationen von der Deutschen UNESCO-Kommission eingeladen, mit weiteren (tanz)kulturellen Verbänden an dem Bewerbungsverfahren mitzuwirken, mit dem Ziel, die Praxis des Modernen Tanzes in Deutschland in die weltweite UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit aufzunehmen. Diese Auszeichnung würde dazu führen, dass die neuen, zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem im mitteleuropäischen Raum entstandenen tanzkünstlerischen Ausdrucksformen stärker im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert wären. Zudem würden auch die Vermittlungskonzepte eine neuerliche Aufmerksamkeit erhalten. Motiviert durch den erneuten kollaborativen Arbeitsprozess haben die Vertreterinnen

¹ Vgl. dazu u.a. die Publikationen von C. Fleischle-Braun/K. Obermaier/D. Temme (Hg.) (2017) sowie S. Brinkmann/H. Horn/A. Arend (Red.)/Institut für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste Essen (Hg.) (2019) und C. Fleischle-Braun (2018: S. 197–211).

der Tanzverbände daraufhin ihre bisherige sporadische Zusammenarbeit fortgesetzt und intensiviert. Sie setzten gemeinsam das von der Gesellschaft für Tanzforschung kuratierte Projekt »*Moderner Tanz – Dance Education for Future*« (2021/22) um, welches ein ganzes Bündel von Maßnahmen zur nachhaltigen Förderung, Vermittlung und Erforschung des Modernen Tanzes vorsah.

In der ersten Projektphase stand zunächst der Ausbau der digitalen Ausstattung und die Content-Produktion im Vordergrund. Dadurch sollte insbesondere eine Stärkung der medialen Präsenz erreicht und auch verbandsintern der Aufbau digitaler Kompetenzen unterstützt werden. Ferner wurden in dieser Phase innerhalb der Arbeitsgruppe grundsätzliche Überlegungen zur eigenen Fachkultur und zur Transmission des Modernen Tanzes angestellt, die u.a. im Rahmen einer digital-hybriden Fachtagung *Moderner Tanz reloaded* (2021) erörtert werden. Zusätzlich wurden neue attraktive, zu meist kombinierte Veranstaltungs- und Vermittlungsformate konzipiert, die im Rahmen der implementierten Programm-Reihe ZEITEN_ORTE_TANZ-GESCHICHTE(N)_MODERNER TANZ umgesetzt werden konnten.² Im Folgenden sollen diese kooperativen Strategien und Maßnahmen im Einzelnen vorgestellt werden, welche sowohl einen Digitalisierungsschub in den Trägerorganisationen als auch eine stärkere Vernetzung in der Öffentlichkeitsarbeit und im Bereich der Lehre bewirkt haben und im Hinblick auf die Frage des Überdenkens und Neu-Denkens von Routinen diskutiert werden.

Erwerb von Routinen beim Einsatz digitaler Techniken

In den länderübergreifenden Trägerverbänden des Modernen Tanzes wurden bereits vor der Pandemie und dann verstärkt während den langen Phasen des Covid-Lockdowns digitale Unterrichtsformate erprobt und über die Produktion von audiovisuellen Lehrmaterialien nachgedacht. Mit Unterstützung von Fördermitteln des NEUSTART KULTUR-Sonderprogramms wurde zum einen das Angebot an digital-hybriden Fortbildungs- und Ausbildungskursen erweitert, und zum anderen konnten neue im Netz abrufbare Medien zum Kennenlernen und zur Information über die verschiedenen Arbeitsweisen und

² Folgende Organisationen des Modernen Tanzes waren hierbei beteiligt: Arbeitsgemeinschaft Rosalia Chladek Deutschland/IGRC e.V., Elementarer Tanz e.V. sowie EU-ROLAB-Europäischer Verband für Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien e.V.

Techniken des Modernen Tanzes produziert werden.³ Ferner wurde in einigen Tanzstudios und Ausbildungsinstituten der Verbände des Modernen Tanzes die digitale Infrastruktur ausgebaut, um Live-Stream-Unterrichtsangebote implementieren zu können. Mittlerweile werden auch nach Beendigung der Covid-19-Pandemie von den Multiplikator*innen des Modernen Tanzes interaktive, zumeist hybride Vermittlungsformate in der Lehre eingesetzt, sowohl innerhalb der Qualifikationsprogramme als auch als Übungs- und Refresher-Kurse. Inwiefern bei digitalen Vermittlungsangeboten des Modernen Tanzes in den virtuellen Tanzgemeinschaften ähnliche Rahmungen und praxisinhärent vorhandene Ritualisierungen, Routinen und Rollenbilder ermittelt werden können, wie dies Marisa J. Berg (vgl. 2022: 213–231) in ihrer ethnographischen Studie am Beispiel des Klassischen Balletts aufzeigen konnte, ist eine (noch) offene Frage, die weiter untersucht werden sollte. Denn es ist zu erwarten, dass die jeweiligen tanzstilspezifischen Übungspraktiken und Lernkulturen einen starken Einfluss auf unterrichtliche Kommunikationsstrukturen nehmen und somit auch Assimilationen im Habitus der Partizipierenden bewirken.

Des Weiteren wurden neue filmische Lehrmaterialien zu Bewegungsprinzipien und zur Technik und Lehrweise im Chladek-System produziert.⁴ Mit diesen Filmdokumenten konnten wertvolle Informationstools geschaffen werden, die nicht nur für Tanzstudierende oder für die berufsbegleitende Aus- und Weiterbildung der Internationalen Gesellschaft Rosalia Chladek (IGRC) eine wertvolle Arbeitshilfe darstellen. Diese Medien dürften darüber hinaus für all diejenigen ein ausgezeichnetes Anschauungsmaterial darstellen, die im Arbeitsfeld von Tanz und Bewegung im Bereich der Vermittlung oder Forschung tätig sind.

Eine siebenteilige Podcast-Reihe »*Move with Know-how*«, in der EUROLAB-Vorstandsmitglieder aus verschiedenen Generationen von ihren Initialbegegnungen mit Laban/Bartenieff Bewegungsstudien erzählen, gibt u.a. Aufschluss über ihr individuelles und ebenso zeitbedingt geprägtes Verständ-

3 Diese Maßnahmen konnten durch Fördermittel des Programms KULTUR.GEMEINSCHAFTEN der Kulturstiftung der Länder und des Hilfsprogramms Dis_Tanz_Impuls des Dachverbands Tanz in Deutschland aus dem Sonderprogramm NEUSTART KULTUR realisiert werden.

4 Die Videodokumente sind online unter <https://www.tanz-chladek.com/filme/> abrufbar.

nis von Modernem Tanz.⁵ Außerdem wurde der Einsatz von Podcasts als Lehrmittel erprobt und jener wird aufgrund der offenen und unkomplizierten Zugangsstrukturen in einem weiteren EUROLAB-Projekt weiterverfolgt. Die ersten Erfahrungen zeigten, dass das Podcast-Format z.B. zur Vermittlung von Bewegungsaufgaben dienlich sein kann, bei denen das eigene Erproben von adäquaten Bewegungslösungen angesprochen wird und die eine achtsame kinästhetische Wahrnehmung erfordern.

Routinen aufbrechen: Neue Strategien zur Netzwerkbildung und des Austausches

Die neuen digitalen Lernmedien und E-learning-Vermittlungsformen werden aber allein nicht ausreichend sein, um die verstreuten und in ganz unterschiedlichen Kontexten arbeitenden Akteure und Trägergemeinschaften des Modernen Tanzes bei der nachhaltigen und zeitgemäßen Transmission ihres elaborierten Körper- und Bewegungswissens und von pädagogisch-künstlerischen Arbeitsweisen zu unterstützen. Daher war es von Anfang an ein großes Anliegen der Trägerverbände, ein verbandsübergreifendes digitales Informationsportal zum Modernen Tanz zu schaffen, bei dem Außenstehende und Interessierte Wissenswertes zum Modernen Tanz und seinen Akteur*innen, seinen verschiedenen Ausprägungsformen, seinen künstlerisch-pädagogischen Konzepten oder seinen Trägerorganisationen erfahren können. Diese digitale Informations- und Austauschplattform sollte allen Akteur*innen des Modernen Tanzes offenstehen, um über künstlerische Projekte oder über ihre pädagogische Arbeit zu berichten. Denn sie soll nicht nur für Außenstehende oder Tanzinteressierte und Neugierige als Informationsbörse dienen, sondern soll zudem den vielen Akteur*innen, die sich mit den Ideen des Modernen Tanzes identifizieren und der Gemeinschaft des Modernen Tanzes zugehörig fühlen, einen Informationsaustausch ermöglichen und zu einem Netzwerk verbinden.⁶ Um die Präsenz des Modernen Tanzes im Netz und in den sozialen Medien zu verbessern und zu erweitern, sind wir momentan in

5 Die Podcast-Serie kann online unter dem Link <https://www.laban-eurolab.org/podcast/> abgerufen werden.

6 Seitens des Elementaren Tanzes e.V. wurde im Sinne eines Journals eine Web-Seite geschaffen (<https://modernertanz.com>), welche von Akteur*innen des Modernen Tanzes genutzt werden kann, um passende Beiträge zu publizieren.

Verbindung mit einem IT-Unternehmen dabei, unser Vorhaben einer für alle Akteur*innen offenen Kommunikations- und Vernetzungsplattform weiter voranzubringen.

Ein herausragendes Gemeinschaftsprojekt ist darüber hinaus die Produktion eines Filmdokuments mit dem Arbeitstitel »moderner tanz_künstlerisch« unter der Projektleitung von Eva Blaschke, Thomas Keip und Henry Mex. In Ergänzung des 2021/22 zur UNESCO-Bewerbung erstellten ersten Kurz-Videos zur Praxis des Modernen Tanzes sollen hierbei vor allem dessen vielgestaltige choreografisch-künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten exemplarisch aufgezeigt werden.⁷

Erprobung gemeinsamer Aktionen, Events und attraktiver Vermittlungsprojekte

Zusätzlich wurde vom Arbeitsteam »Moderner Tanz« 2021/22 die Programmreihe ZEITEN_ORTE_TANZ-GESCHICHTE(N)_MODERNER TANZ ins Leben gerufen. Die Vermittlungsprojekte dieser Reihe wurden so konzipiert, dass sie sowohl Anregungen an ein Fachpublikum vermitteln als auch für die Öffentlichkeit Gelegenheiten bieten, den Modernen Tanz in seiner ästhetischen Formenvielfalt kennenzulernen. Verschiedenartige Formate und ein niederschwelliger Zugang sollen Neugierige und Neueinsteiger*innen ermutigen, aktiv an einem kreativ-künstlerischen Angebot im Modernen Tanz teilzunehmen. Im Jahr 2022 konnte durch die jeweiligen Trägerverbände folgende Vermittlungsprojekte mit tanzwissenschaftlicher Beteiligung realisiert werden:⁸

7 Der UNESCO-Bewerbungsfilm zur Praxis des Modernen Tanzes in Deutschland ist unter dem Link <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/moderner-tanz-unesco> abrufbar.

8 Diese Programmreihe wurde maßgeblich durch das *Stepping Out*-Förderprogramm des Nationalen Performance Netzes im Rahmen des Corona-Sonderprogramms NEU-START KULTUR des Kulturstaaatsministeriums unterstützt.

- 10./11.06.2022: Symposium in Keistiö, Parainen (Finnland):
»Spuren finden – Spuren sein. Transnationale Begegnungen im Modernen Tanz«
Ein Kooperationsprojekt, an dem Tanzkünstler*innen, Tanzpädagog*innen und Tanzwissenschaftler*innen aus Finnland und Deutschland beteiligt waren.⁹
- 23.7.2022: *Bewegungsschor auf dem Tempelhofer Feld in Berlin.*
Ein Workshop mit Showing anlässlich des 30jährigen Jubiläums des EUROLAB-Zertifikatsprogramms in Laban/Bartenieff Bewegungsstudien.
- 15./16.10.2022 in Villingen-Schwenningen: *MOVING & MAPPING 2022: ROSALIA CHLADEK. Aktuelle Lesarten des Chladek-Tanzsystems.*
Ein Workshop-Festival mit Lectures sowie einem Zeitzeugen-Panel und Performance-Programm mit Reenactments und Neukreationen anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Arbeitsgemeinschaft Rosalia Chladek e.V.¹⁰
- 25.-27.11.2022 in Loheland, Künzell (bei Fulda):
Workshop zur Loheland-Bewegungsschulung im Rahmen der EUROLAB-Konferenz 2022 »Tradition – Transition – Vision«, die sich vor allem an Fachkräfte richtete, die im Vermittlungskontext aktiv sind.

Diese Veranstaltungen sprachen unterschiedliche Teilnehmer*innenkreise an. Sie hatten trotz der gegenwärtig noch allgemein zu beobachtenden Post Corona-Zurückhaltung und gesamtwirtschaftlichen Lage eine zufriedenstellende Teilnehmer*innenresonanz erfahren. Durch die Unterstützung der Förderprogramme konnten einzelne innovative Formate aus den Veranstaltungen dieser Programm-Reihe filmisch aufgezeichnet werden.

Des Weiteren führten die Trägerverbände in Zusammenarbeit mit örtlichen Kulturinstitutionen noch mehrere Veranstaltungen durch, die ebenfalls Aspekte der Erinnerungskultur und des tanz- und bewegungskulturellen Erbes der Moderne thematisiert hatten. So war die Lecture Demonstration *Harmonische Körperbildung und Körperfunktion* über die jüdische Gymnastiklehrerin Alice Bloch (1883–1971) im Kontext der Lebensreformbewegung und der

9 Vgl. dazu C. Fleischle-Braun: Auf Spurensuche nach dem Modernen Tanz – Bewegtes Erzählen zwischen Deutschland und Finnland, in: *SPORTZEITEN* Jg. 22/2022, 3, S. 97–100.

10 Das Booklet zu der dort präsentierten Lecture-Installation *Moderner Tanz – created in Dresden* (2022) informiert u.a. über das künstlerische und pädagogische Wirken von Rosalia Chladek.

Restriktionen des nationalsozialistischen Regimes ein bemerkenswerter erster Pilotversuch.¹¹ Auch der von Cornelia und Walter Widmer geleitete Tanz-Workshop *KÖRPER_RAUM_BEWEGUNG* im Rahmen der Ausstellung *Moved by Schlemmer* in der Staatsgalerie Stuttgart (2022) war thematisch reizvoll und spannend: Rudolf von Labans Raumharmonielehre und die Figurinen des *Triadischen Balletts* von Oskar Schlemmer dienten als Inspirationsquellen für Bewegungsimprovisationen mit Live-Musik. Und in Wiesbaden hatte in Zusammenarbeit mit dem Tanzraum Ute Bühler *Chladek meets Wiesbaden* anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Arbeitsgemeinschaft Rosalia Chladek Deutschland/IGRC e.V. stattgefunden, um diese Ausbildungsstätte bekannter zu machen.

Für solche Veranstaltungsprojekte wünschen sich die Initiator*innen eine Verstetigung – nicht im Sinne eines »Automatismus« oder einer »gewohnheitsmäßigen Wiederholung«, sondern im Sinne einer kreativen, jeweils auf den situativen Anlass zugeschnittenen Umsetzung und Thematisierung der Potenziale des Modernen Tanzes. Hervorzuheben ist, dass die Veranstaltungen, in denen mehrere Partnerorganisationen und Ausprägungen des Modernen Tanzes beteiligt waren, im internen Feedback im Nachhinein als besonders wertvoll erachtet wurden. Sie eröffneten den beteiligten Akteur*innen neue Denkräume, indem beispielsweise systemimmanente Trainingsrituale im Sinne von Routinen aufgespürt oder eigene, gewohnte Denk- und Verhaltensmuster aufgebrochen wurden. Somit konnten jene Impulse auch für ihre »normale« künstlerische und pädagogische Tätigkeit in ihrem eigenen Arbeitsumfeld gewinnen, ganz im wörtlichen Sinne des französischen Worts »routine«, eben als eine neue »Wegerfahrung«.

Das Dialogforum beim gtf-Symposium 2022 als Einladung zu einem kollektiven ko-kreativen Brainstorming

Beim Frankfurter gtf-Symposium sollten nicht nur die von der Arbeitsgruppe »Moderner Tanz« realisierten Projekte zur Diskussion gestellt und strukturelle Problembereiche angesprochen werden, mit denen der Moderne Tanz

11 Diese Veranstaltung wurde 2021 im Rahmen der Ausstellung *Bloch & Guggenheimer. Stuttgarter Bauten und jüdisches Leben* im Stadtarchiv Stuttgart präsentiert. Zur Biografie und zum Lebenswerk von Alice Bloch vgl. C. Fleischle-Braun 2021, S. 63–77.

schon seit geraumer Zeit zu kämpfen hat. Vielmehr wollten die Trägergemeinschaften den »offenen« Denkraum des Symposiums nutzen, um bei diesem Dialogforum auch neue Ideen außerhalb ihrer gewohnten Arbeitskonstellation zu generieren und Impulse für die kreative Fortentwicklung unserer Vermittlungsarbeit zu erhalten. In einem moderierten kollegialen Gedankenaustausch und Brainstorming erörterten gtf-Vertreterinnen und Repräsentant*innen von wichtigen Partnerorganisationen und Akteur*innen des Modernen Tanzes sowie interessierte Fachkolleg*innen grundlegenden Fragen zum heutigen Stellenwert des Modernen Tanzes im Bereich der Tanzwelt und in gesellschaftlichen Kontext.¹²

Wenngleich Ende November 2022 dann die Aufnahme der Praxis des Modernen Tanzes in Deutschland in die weltweite repräsentative UNESCO-Liste des Kulturerbes der Menschheit erfolgte¹³ und diese Anerkennung alle, die in diesen Bewerbungsprozess eingebunden waren, mit großer Freude und neuem Enthusiasmus erfüllt hat, so stehen die Organisationen und Trägerverbände des Modernen Tanzes auch an einem wichtigen Wendepunkt: Durch die neuerlich initiierten Projektaktivitäten konnten zwar neue Möglichkeiten der digitalen Information und Vermittlung für den Modernen Tanz nutzbar gemacht werden und die meisten der in den letzten beiden Jahren organisierten Veranstaltungen hatten auch eine beachtliche Teilnehmer-Akzeptanz gefunden. Dennoch sind die Trägerorganisationen des Modernen Tanzes seit längerem damit beschäftigt, nach Strategien zu suchen, wie ihre spezifische Bewegungskunst und Praxeologie auch zukünftig sach- und zeitgemäß wirkungsvoll weitergegeben und verbreitet werden kann.

Da die Transmission des Körper- und Bewegungswissens hauptsächlich auf dem Weg der oralen Kommunikation und zumeist gruppengebunden über das »kommunikative Gedächtnis« seiner Akteur*innen und Multiplikator*innen geschieht (vgl. Brinkmann 2012: 185 f.), unterliegen die hier angesprochenen Tanzstile des Modernen Tanzes immer auch dem geschichtlichen Zeitenwandel, der nicht zuletzt auch für Veränderungen der institutionellen

12 Wir danken an dieser Stelle Margrit Bischof, Ute Bühler, Prof. Dr. Jenny Coogan, Marc Guschal und Dr. Christiana Rosenberg-Ahlhaus und allen teilnehmenden Gästen für ihre Mitwirkung und den anregenden Input beim Dialogforum.

13 Vgl. dazu die Pressemitteilung vom 30.11.2022 der Deutschen UNESCO-Kommission unter <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/moderner-tanz-unesco>

Fachkultur verantwortlich ist. In den letzten Jahren wurde zudem offensichtlicher, dass die zumeist ehrenamtlich geführten Trägerverbände mit ihren Zertifikats-Ausbildungsgängen neben verbandsinternen Strukturproblemen vor allem bei der Gewinnung von Nachwuchskräften zu kämpfen haben. Hinzu kommt, dass der Moderne Tanz, der auf dem Tanzerbe und Ansätzen der Rhythmus- und Ausdruckstanzbewegung gründet, in der heutigen pluralen Vielfalt der zeitgenössischen Tanzszene eben eine tänzerische Ausdrucksform unter vielen anderen ist. Obendrein entzieht sich der Begriff des Modernen Tanzes einer eindeutigen definitorischen Bestimmbarkeit. Aufgrund der verstärkten Orientierung an internationalen Entwicklungen und der Akademisierung der institutionellen Strukturen der professionellen Tanz- und Tanzpädagogikausbildung sowie der erfolgten Reformen in den Ausbildungskonzepten werden Ansätze des mitteleuropäischen Modernen Tanzes immer weniger explizit gelehrt. Daher erfahren und erleben die Studierenden bisweilen nur wenig von den Quellen und Wurzeln dieses tanzkulturellen Erbes. Angesichts der Tatsache, dass seit den Anfängen des Modernen Tanzes dessen künstlerische Arbeit zumeist mit der pädagogisch orientierten Laien-tanzarbeit verbunden war und sich gerade daraus elaborierte Arbeitsweisen und innovativ-kreative Konzepte der Tanzvermittlung entwickelt haben, wäre eine explizite Berücksichtigung des mitteleuropäischen Modernen Tanzes im Lehrangebot der beruflichen tanzpädagogischen Ausbildung gleichwohl wünschenswert. In unserer heutigen Gegenwart sind die Methoden des Lernens und Kreierens von Tanz, welche u.a. die eigene Körper- und Bewegungswahrnehmung, die individuelle und kollektive Bewegungsrecherche und -ausformung betonen sowie das synergetische Erleben und ein ganzheitliches Bewegungsverständnis, und nicht zuletzt auf der subjektiven Interpretation des Bewegungsmaterials und auf personaler Eigenverantwortlichkeit und Selbststeuerung beruhen, für die Gestaltung partizipativer Tanzangebote mit kulturell und sozial divers zusammengesetzten Lern- und Übungsgruppen besonders aktuell. Ferner entsprechen sie den von David Kergel und Birte Heidkamp-Kergel (2020, S. 15 f.) im Kontext der neuen »e-Didaktik« propagierten Kriterien des »mobilen« Lernens und Lehrens mit digitalen Medien.¹⁴ Für die Trägereinrichtungen, die spezielle und zertifizierte Qualifizierungsangebote in ihren Systemen (Laban/Bartenieff Bewegungsstudien bzw. Chladek-Tanzsystem) anbieten, wären Kooperationsmöglichkeiten im

14 Vgl. zum Begriff der e-Didaktik u.a. die Einführung D. Kergel und B. Heidkamp-Kergel 2020, S.15 f.

tertiären Bildungsbereich in verschiedener Weise denkbar und erstrebenswert, gerade auch im Zusammenhang mit aktuellen Diskursen über digitale Tools oder Vermittlungsformate auf dem Gebiet des Tanzes.¹⁵

Fazit

Das gemeinsame Überdenken des bisherigen Tuns und die begonnene ko-kreative Suche nach neuen Wegen, Ideen und Vorschlägen, um den Modernen Tanz mit nachhaltigen Policy-Strategien voranzubringen, erwies sich für die beteiligten Trägergemeinschaften als ein lohnenswerter erster Schritt. So konnten die Akteur*innen beim Diskussionsforum ermutigten Zuspruch und vor allem auch kollegiale Unterstützung erfahren, um die angefangenen Vorhaben zur Weitergabe und Verbreitung des Modernen Tanzes weiterzuführen. Nach dem einleitenden Sachbericht bemerkte eine Teilnehmerin spontan, dass die Potenziale digitaler Medien nicht nur für das Aufzeichnen und Vermitteln des Tanzerbes nutzbar sind, sondern auch für die choreografisch-gestalterische Auseinandersetzung mit fiktionalen und virtuellen Themen. Aus diesem konkreten Ideenvorschlag lässt sich für uns schlussfolgernd auch die Aufforderung und Mahnung herauslesen, dass die Vermittlungsarbeit des Moderne Tanzes nicht nur im Sinne der Bewahrung und Weitergabe eines immateriellen Kulturerbes verstanden werden darf. Vielmehr ist die künstlerisch-choreografische Auseinandersetzung mit dem, was uns heute in unserer Gegenwart bewegt, als wesentliches Agens und treibende Kraft des Modernen Tanzes zu begreifen und zu vermitteln und dieses in den Mittelpunkt seines Schaffens zu stellen.

15 Beim Workshop-Festival *MOVING & MAPPING 2022: ROSALIA CHLADEK. Aktuelle Lesarten des Chladek-Tanzsystems* in Villingen-Schwenningen ergab sich erstmals eine solche Kooperationsgelegenheit für Rhythmik-Studierende der Musikhochschule Trossingen, die von allen Partizipierenden als sehr fruchtbar und zukunftsweisend eingeschätzt wurde. Jenny Coogan hatte beim Dialogforum ebenfalls den Wert solcher offenen Erfahrungsräume wie z.B. die von der Palucca Hochschule für Tanz auf der Insel Hiddensee organisierten Sommer-Tanzwochen angesprochen.

Literatur

- Berg, Marisa Joana (2022): »To Feel Connected to Dancers in the Whole World«. Digitale Tanzvermittlung: Virtuelle Gemeinschaften und Praktiken des Mit(einander)-Teilens, in: Sevi Bayraktar/Mariama Diagne/Yvonne Hardt/Sabine Karoß/Jutta Krauß (Hg.), *Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing*, Bielefeld: transcript, S. 213–231.
- Brinkmann, Stephan (2012): *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Brinkmann, Stephan/Horn, Henrietta/Arend, Anja K. (Red.)/Institut für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste Essen (Hg.) (2017): *FOLKWANG TANZ – Technik, Haltung, Zukunft*, Essen.
- Fleischle-Braun, Claudia/Obermaier, Krystyna/Temme, Denise (Hg.) (2017): *Zum immateriellen Kulturerbe des Modernen Tanzes. Konzepte – Konkretisierungen – Perspektiven*, Bielefeld: transcript.
- Fleischle-Braun, Claudia (2018): Zur Verbreitung des Modernen Tanzes und sein Einfluss auf die Tanzpädagogik in Frankreich, in: Andreas Luh & Norbert Gissel (Hg.), *Neue Forschung zur Kulturgeschichte des Sports*, Hamburg: Feldhaus, Edition Czwilina, S. 197–211.
- Fleischle-Braun, Claudia (2021): »Harmonische Körperbildung«. Die jüdische Gymnastiklehrerin Alice Bloch (1883–1971) im Kontext der Lebensreformbewegung und nationalsozialistischer Restriktionen, in: *SportZeiten. Sport in Geschichte, Kultur und Gesellschaft*, Jg. 21 Nr. 3, S. 63–77.
- Fleischle-Braun (2022): *Moderner Tanz – created in Dresden. Wechselwirkungen, Traditionslinien und Netzwerke*, Neulingen: J.S. Klotz Verlagshaus.
- Fleischle-Braun, Claudia (2022): Auf Spurensuche nach dem Modernen Tanz – Bewegtes Erzählen zwischen Deutschland und Finnland, in: *SportZeiten. Sport in Geschichte, Kultur und Gesellschaft*, Jg. 22 Nr. 2, S. 97–100.
- Kergel, David/Heidkamp-Kergel, Birte (2020): *E-Learning, E-Didaktik und digitales Lernen, Diversität und Bildung im digitalen Zeitalter*, Wiesbaden: Springer VS.
- Liebau, Eckart/Huber, Ludwig (1985): Die Kulturen der Fächer, in: *Neue Sammlung*, Jg. 25 Nr. 3, S. 314–339.

Webseiten

<https://www.laban-eurolab.org/podcast/> [online] [20.01.2023]

<https://modernertanz.com> [online] [20.01.2023]

<https://www.tanz-chladek.com/filme> [online] [20.01.2023]

<https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/moderner-tanz-unesco> [online] [20.01.2023]

»Es muß ja frisch und neu sein, jedesmal.«¹

Zum Verhältnis von Wiederkehr und Veränderung in der Arbeit des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Katharina Weisheit

Bei der Uraufführung von Pina Bauschs *Macbeth*-Stück *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen. Ein Stück von Pina Bausch*² (Uraufführung 1978) tat niemand das, was er vermeintlich zu tun hatte: »Die Tänzer tanzten nicht, die Schauspieler rezitierten nur wenige von Shakespeares wohlgesetzten Worten und die Sängerin sang keinen einzigen Ton.« (Servos 2019: o.S.) Für das damalige Publikum kam das einer Provokation gleich: Eigentlich als Höhepunkt der *Shakespeare-Tage*, der jährlich stattfindenden Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, gedacht, war das Publikum alles andere als begeistert von Bauschs eigenwilliger Adaption. Denn statt sich am Handlungsverlauf von *Macbeth* zu orientieren, nutzte Bausch einzelne Fragmente als Bezugspunkte für Assoziationen und übersetzte die Themen des Stückes in einen aktuellen sozialen und gesellschaftlichen Kontext, reflektierte und aktualisierte ihre Bedeutung für die Gegenwart. Doch nicht nur die ungewohnte Auseinandersetzung mit der Literaturvorlage, sondern auch Bauschs damals noch weitestgehend ungewohnten ästhetischen Prinzipien und ihre spezifische Bewegungssprache stießen auf Unverständnis und forderten offenbar die Wahrnehmung der anwesenden Zuschauer*innen heraus. Darüber hinaus glich die Bühne einem »Schlachtfeld« (Michaelis 1978a: o.S.): Abgenutzte Kanapees, Ledersitze, Klappsessel aus dem Kino, Stühle, ein Glasschrank, ein Eisenbett, eine offene Duschkabine, eine Jukebox sowie unzählige Plastikblumen und Kinderspielsachen waren scheinbar wahllos auf der mit rotem Teppich ausgelegten Bühne verteilt. Zudem schlängelte sich ein Gartenschlauch zum

1 Pina Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016: 200.

2 Im Folgenden abgekürzt durch: *Er nimmt sie an der Hand*.

vorderen Teil der Bühne, aus dem während des gesamten Stückes Wasser floss, so dass sich eine große Wasserlache an der Bühnenrampe bildete, durch die die Tänzer*innen und Schauspieler*innen immer wieder rannten oder kopfüber hineinsprangen.³

Das, was heute als Markenzeichen bzw. als zentrales ästhetisches Charakteristikum des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch gilt, wurde bei der Premiere als ein Scheitern an der *Macbeth*-Vorlage empfunden, für die es Bausch nicht schaffte, ein »Ausdrucks-Äquivalent« (Jacobs 1978: o.S.) zu finden. Doch nicht nur das Publikum der *Shakespeare-Tage* war irritiert, sondern zu Beginn von Bauschs Arbeit an den Wuppertaler Bühnen forderte das Fehlen von Tanz, das Fragmentarische und Collagenhafte, der Reichtum an Kontrasten ganz grundsätzlich sowohl die Sehgewohnheiten und Routinen der Zuschauer*innen als auch die Tanz- und Theaterkonventionen heraus. Mit ihrer Arbeitsmethode des Fragenstellens zielte Bausch zudem auf eine Destabilisierung gewohnter (Bewegungs-)Muster und irritierte damit (zunächst) auch ihre Tänzer*innen. Heute hat sich das Tanztheater Wuppertal längst als feste kulturelle Größe etabliert. Die wenigen kritischen Stimmen betreffen die Reproduktionspraxis, die sich zwischen Traditionsbewahrung und Veränderungswillen bewegt, sowie die ersten Schritte der Kompanie in Richtung einer Zusammenarbeit mit externen Choreograf*innen.

Die Schilderung der Premiere von *Er nimmt sie an der Hand* sowie die kurze Skizze einiger zentraler Momente des Produktionsprozesses (Probe, Aufführung/Wahrnehmung, Reproduktion, Neue Stücke), zeigt bereits, dass sich die Arbeit des Tanztheater Wuppertal von Beginn an durch eine Bewegung zwischen Momenten der Stabilität und Momenten der Instabilität auszeichnet. Und auch die Zeit nach dem Tod Bauschs ist durch ein stetiges Changieren zwischen dem Wunsch nach einem Beibehalten von etablierten Routinen und der Forderung nach Transformation und Fortschritt geprägt. Im Folgenden wird diese scheinbare Ambivalenz zwischen Wiederkehr und Veränderung exemplarisch anhand der Proben- und Reproduktionsroutinen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch nachgezeichnet. Dabei werden Stabilität und Instabilität einander nicht gegenübergestellt, sondern als genuine, parallel verlaufende Qualitäten von Routinen gedacht, was zugleich deren Offenheit, Unvorhersehbarkeit und Dynamik betont und schließlich die Möglichkeit eröffnet, auch die Produktion von Tanz dynamisch zu verstehen.

3 Siehe für eine weitergehende Analyse von *Er nimmt sie an der Hand* auch Weisheit 2021.

Routinen im Spannungsfeld von Stabilität und Instabilität

Mit dem Routine-Begriff wird in der Praxistheorie häufig die Kontinuität und Wiederkehr sozialer Praktiken in den Fokus gerückt. So betont Pierre Bourdieu, einer der wichtigen Vorläufer heutiger Praxistheorien, die Rolle von Routinen bei der Ausbildung des Habitus und damit eine gewisse Beständigkeit körperlicher Praktiken. Mit seinem Konzept des Habitus beschreibt er die Einverleibung gesellschaftlicher Strukturen sowie die individuelle Aneignung dieser durch die jeweiligen Akteur*innen. Laut Bourdieu ist jede/r Akteur*in als Körper in einem sozialen Raum situiert, in den er »eingeschlossen, einbeschrieben, einbezogen« (Bourdieu 1997: 168) wird und in dem er eine bestimmte Position einnimmt. Diese Strukturen werden in den Körper einverleibt und kommen durch den Habitus zum Ausdruck.⁴ Der Habitus umfasst dabei sowohl äußere Strukturen, wie etwa Bewegungsarten, Körperausdruck und -haltung sowie Kleidungsstil, als auch innere Strukturen, wie kultargesellschaftliche und gruppenspezifische Einstellungen, Werthaltungen, Auffassungen und Geschmack (vgl. Lampert 2007: 121). Dieser Vorgang lässt sich jedoch nicht als ein passiver Prozess des Eindringens gesellschaftlicher Strukturen in den Körper beschreiben, sondern Bourdieu betont sowohl die körperliche Arbeit, d.h., die Aneignung, Ausdeutung, Gestaltung und Umwandlung der gesellschaftlichen Bedingungen in soziale Fertigkeiten und Fähigkeiten, praktisches Wissen, Dispositionen, Wahrnehmungs- und Bewertungsweisen, als auch die daraus resultierenden Veränderungen der gesellschaftlichen Strukturen (vgl. Gebauer/Wulf 1998: 46 f.). Die Akteur*innen können über den Habitus jedoch nicht bewusst verfügen: »Habitualisierte Bewegungen sind nicht Ergebnis eines Denkprozesses; sie werden weder reflektiert noch intendiert, noch sind sie Gegenstand rationaler Entscheidung« (Gebauer/Wulf 1998: 48), sondern sie sind Teil eines impliziten Gedächtnisvorgangs. Diese nicht-bewusste und kompetente Ausführung habitualisierter und damit wiederkehrender Verhaltensweisen wird wiederum mit dem Routine-Begriff gefasst (vgl. Schäfer 2013: 11).

Bourdies Praxistheorie wurde in der Tanzwissenschaft u.a. für die Analyse wiederkehrender Abläufe in der Arbeit von Tanzkünstler*innen oder der Wiederholbarkeit von Bewegungen fruchtbar gemacht. So beschreibt Friederike Lampert das Konzept eines tänzerischen Habitus, der sich sowohl auf

4 Pierre Bourdieu entwickelt damit ein Konzept für die »Inkorporierung des Sozialen« (Alkemeyer 2001: 6).

Grundlage der individuellen Körperlichkeit und Biografie der Tänzer*innen als auch vor dem Hintergrund einer allgemeinen Tanzgeschichte, Naturgeschichte des Körpers sowie gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten ausbildet (vgl. Lampert 2007). Der spezifische Tänzer*innenhabitus bildet sich wiederum über Routinen heraus und verfestigt sich, weswegen er vor allem mit Stabilität in Verbindung gebracht wird.

Nicht zuletzt deswegen werden Routinen im Kontext von Kunst, die im Allgemeinen mit Kreativität und Innovation verbunden wird, oft negativ konnotiert. Auch in den Tanzwissenschaften werden Routinen häufig negativ und »lediglich als individuelle Bewegungsgewohnheiten oder *habits* von TänzerInnen verstanden« (Kleinschmidt 2018: 30).

Diese Kritik bzw. die »unterstellte Beharrungskraft der inkorporierten Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata des Habitus« (Schäfer 2016: 139) ist jedoch nicht zuletzt deswegen verwunderlich, weil Bourdieu zwar vordergründig die stabile Seite gewohnheitsmäßigen Handelns im Blick hat und den Habitus durch eine gewisse Widerständigkeit gegenüber Veränderungen beschreibt, zugleich aber betont, dass der Habitus nicht fixiert ist, sondern sich in Abhängigkeit von neuen Erfahrungen unaufhörlich verändert. Diese Aktualisierungen vollziehen sich auf der Grundlage bereits vorhandenen Wissens und sind damit niemals radikal, sondern stets in Relation zu vergangenen und möglichen zukünftigen Ereignissen zu sehen bzw. mit ihnen verbunden. In diesem Sinne sind vermeintlich stabilen, wiederkehrenden Praktiken und Prozessen immer schon Momente der Instabilität inhärent.

Zahlreiche jüngere praxeologische Forschungsarbeiten greifen diesen Aspekt auf und betonen die Dynamik von routinisierten Verhaltensweisen und die Verschränkung von Wiederkehr und Veränderung. Hilmar Schäfer plädiert in diesem Zusammenhang für ein dynamisches Verständnis der Wiederholung, das für ihn im Praxisbegriff selbst angelegt ist, »denn jede Praxis ist von der Existenz anderer, auch vergangener Praktiken abhängig, an die sie anschließt und im Verhältnis zu denen sie überhaupt erst Bedeutung erlangt« (Schäfer 2016: 138). Der Praxisbegriff lässt sich so grundlegend als ein relationales Konzept verstehen. Diese Verbindungen verschiedener Praktiken und Ereignisse sind dabei nicht (nur) als stabilisierte Beziehungen zu analysieren, sondern zugleich sind die Transformationen zu bedenken, die mit jeder Wiederholung eines Ereignisses respektive einer Praktik einhergehen. So kehrt bei einer Wiederholung nicht das Gleiche wieder, sondern schon allein die veränderten Umstände jeder Wiederholung führen eine Differenz in

diese ein (vgl. Schäfer 2016: 140). Timo Skrandies bringt das mit Blick auf Tanz wie folgt auf den Punkt:

Jede tänzerisch ausgeführte Geste ist die Wiederholung von Choreographie im Status radikaler Differenz. Sie hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihr, und doch wiederholt jeder Tanz in seiner Einzigartigkeit und Andersheit eben jene, seine Choreographie. (Skrandies 2009: 135)

D.h. auch der vermeintlich stabilsten Wiederholung ist eine gewisse Instabilität und Veränderung inhärent (vgl. Schäfer 2016: 141). Diese oszillierende Bewegung zwischen Wiederkehr und Veränderung, zwischen Stabilität und Instabilität wird im Folgenden anhand der Proben- und Reproduktionsroutinen des Tanztheater Wuppertal weiterverfolgt.

Routinen irritieren

Katarina Kleinschmidt stellt im Kontext ihrer Untersuchung von Probenprozessen im zeitgenössisch forschenden Tanz heraus, dass tänzerisches Speicherkwissen vor allem dann als bedeutend erscheint, »wenn es durch improvisatorische bzw. choreographische Verfahren offengelegt und aufgebrochen wird [...], wenn es ›gestört‹ [...], um- oder weitergeschrieben [...] wird« (Kleinschmidt 2018: 30). Es stehen in der künstlerischen Praxis also vor allem »jene Momente im Zentrum der Aufmerksamkeit, in denen ein Stolpern oder Fallen der TänzerInnen zu ›neuen‹ und ungeplanten Bewegungen führt und Routinen überkommen werden« (Kleinschmidt 2018: 31). Das Stören oder Irritieren von Routinen wird also als Bedingung für Innovation und Kreativität angesehen und mit einem Ausbrechen aus Bekanntem bzw. Gewohntem verbunden, wie Kleinschmidt im Sinne der obigen Überlegungen kritisch bemerkt (vgl. Kleinschmidt 2018: 106).

Wie eingangs beschrieben, lässt sich die Geschichte des Tanztheater Wuppertal ebenfalls über jene Momente der Irritation erzählen, in denen z.B. die Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen des Publikums irritiert wurden. Aber auch in ihrem choreografischen Prozess hat Pina Bausch immer wieder Freiräume für Momente gelassen, in denen Routinen destabilisiert werden. Verfolgen wir diesen Gedanken erneut anhand von *Er nimmt sie an der Hand*: Das Stück ist inzwischen zu einer Art Gründungsmythos des Tanztheater Wuppertal geworden. Denn neben dem Skandal bei der Uraufführung markiert es den Beginn von Bauschs typischer Arbeitsmethode: das Befragen ihrer

Tänzer*innen. Für die Erarbeitung von *Er nimmt sie an der Hand* gab Bausch den Darsteller*innen weder eine Choreografie vor noch arbeitete sie mit Bewegungssphrasen. Stattdessen entwickelte sie gemeinsam mit ihnen, anhand von Fragen an *Macbeth*, das Bewegungsmaterial und die Szenen des Stückes. So markiert *Er nimmt sie an der Hand* einen Wendepunkt in der choreografischen Arbeit Bauschs, die fortan das Bewegungsmaterial ihrer Stücke maßgeblich durch die Einbeziehung der Tänzer*innen (sowie Schauspieler*innen und Sänger*innen) der Kompanie entwickelte.⁵

Weder Bausch noch die Tänzer*innen wussten zu Beginn der Probenarbeit, wohin sich das Stück entwickeln würde. Kern dieser Arbeitsweise war Bauschs Entscheidung, im choreografischen Prozess keinem konkreten Plan zu folgen. Ihre Fragen richteten sich nicht auf ein bestimmtes, vorab festgelegtes Ziel, sondern bezogen sich u.a. auf vergangene Erfahrungen, Erlebnisse oder Gefühle der Tänzer*innen und entwickelten sich parallel in viele Richtungen und Dimensionen: »Die ›Fragen‹ sind dazu da, sich ganz vorsichtig an ein Thema heranzutasten. Das ist eine ganz offene Arbeitsweise und doch eine ganz genaue. Sie führt mich zu vielen Dingen hin, an die ich alleine gar nicht hätte denken können.« (Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016: 309) Gabriele Brandstetter spricht in diesem Zusammenhang von einer »Körper-Such-Bewegung in einer Archäologie der Gefühle« (Brandstetter 2005: 18), um auf ein *anderes* Wissen zu stoßen, »das in einem Intervall zwischen Wissen und (Noch-)Nicht-Wissen schwankt und stets aufs Neue aufzuspielen ist« (Brandstetter 2005: 19). Brandstetter beschreibt dies als »Methode, das Unvorhersehbare zu induzieren« und »emergenten Suchprozess, der nicht durch ein ergebnisorientiertes strategisches Konzept steuerbar und kontrollierbar

5 Siehe hierzu u.a. Klein 2019, Linsel 2013, Schulze-Reuber 2008. Pina Bausch selbst markierte in ihrer Rede *Etwas finden, was keiner Frage bedarf*, anlässlich des Kyoto Prize Workshops 2007, das Stück *Er nimmt sie an der Hand* als Beginn ihrer »Arbeitsweise mit den Fragen« (Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016: 309). Die Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater* (2016) der Bundeskunsthalle Bonn, die ausgehend von Bauschs Rede und der darin genannten Themenfelder konzipiert wurde, widmet sich dem Themenbereich der choreografischen Arbeit ausschließlich anhand von Archivmaterialien dieses Stückes. Die Ausstellung ist ein Beispiel dafür, dass die »Ursprungserzählung« mit den Jahren stets wiederholt wurde und so Teil der Mythisierung von Pina Bausch geworden ist. Mythen beruhen meist auf einer »Urgeschichte«, die durch ihre wiederholende Darstellung immer wieder aktualisiert und bestätigt wird und damit zugleich den Mythos (und die darin angelegte Welt) reproduziert (vgl. Klein/Friedrich 2003: 62).

ist« (Brandstetter 2005: 19). Die Strategie des Fragen-Stellens ermöglichte den Tänzer*innen und Bausch, dieses Wissen aufzuspüren und schließlich in eine künstlerisch verdichtete Form zu bringen.⁶ In diesem Sinne lässt sich das Fragen und Antworten als ein Ineinandergreifen bzw. produktives Wechselverhältnis von Offenheit und Geschlossenheit verstehen. Im Zuge der Produktion von Tanz muss aufgrund der Ereignishaftigkeit und spezifischen Materialität der beteiligten Körper und Dinge zwar grundsätzlich mit Ungeplantem und Unvorhersehbarem gerechnet werden. Jedoch kann mit dieser Potenzialität je unterschiedlich umgegangen und ihr unterschiedlich viel Raum gegeben werden. Bausch hat durch ihre improvisatorischen Impulse den Rahmen für Unvorhergesehenes weit geöffnet und strategisch in den künstlerischen Prozess miteinbezogen.

Das zeigt sich auch in der Wahl der Bühnenmaterialien. Bausch hat die Bühne als »situative Aktionsräume« (Klein 2019: 367) gestaltet, um Konventionen zu durchbrechen und die Tänzer*innen immer wieder dazu aufzufordern, ihren Routinen zu entkommen (vgl. 2019: 367). Dafür hat sie u.a. Materialien wie Wasser, Torf, Gras, Steine oder Blütenblätter gewählt, die einen großen Einfluss auf die tänzerische Bewegung und den Ablauf der Aufführung haben. So spritzt das Wasser auf der Bühne in *Er nimmt sie an der Hand* je nach Bewegung auf, verlängert im Schwung die Bewegung in den Raum, ist ein Widerpart, mit dem die Tänzer*innen interagieren und auf den auch die Zuschauer*innen reagieren müssen.⁷ Mit der Wahl der Bühnenmaterialien

6 Auf die »Fragezeiten« folgten die »Fragekontrollzeiten« (Endicott 1999: 170). Aus dem entwickelten Bewegungsmaterial wählte Bausch einzelne Szenen aus, ließ sie mehrmals wiederholen, traf daraus erneut eine Auswahl, die sie wiederum z.B. mit neuen Fragen kombinierte, mal von anderen Tänzer*innen übernehmen ließ, durch eigenes Material ergänzte oder in eine Gruppenbewegung umwandelte. Durch die Wiederholungen, Fragmentierungen und Neukombinationen löste Bausch die persönlichen Geschichten und Gefühle Stück für Stück von der Persönlichkeit der Tänzer*innen; sie veränderten sich, wurden verfremdet und erlangten dadurch schließlich eine eigene ästhetische Form. Der Tänzer Lutz Förster bemerkt in diesem Zusammenhang: »Es ist nicht die geniale Sache, dass Pina Bausch Fragen gestellt hat. Das Geniale ist, wie sie mit den Antworten umgegangen ist.« (Förster zit.n. Linsel 2019: TC 00:21:37)

7 Während bei der Reproduktion von 2019 die ersten Sitzreihen frei gehalten und die Stühle mit Plastikfolie abgedeckt waren, wurden solche Vorkehrungen für das Premierenpublikum in Bochum nicht getroffen, was sicherlich ein weiterer Grund für die Zuschauer*innen war, die Aufführung zu verlassen oder auf einem der bereits frei gewordenen Plätze in den hinteren Reihen Platz zu nehmen (vgl. Hüster 2019: o.S.; Michaelis 1978a: o.S.).

lien hat Bausch somit ebenfalls eine gewisse Offenheit für Unvorhersehbarkeiten gelassen, d.h. eine Offenheit dafür, dass manches erst im Moment des Vollzugs und in Abstimmungen der verschiedenen Akteur*innen untereinander entsteht und sich die Stücke damit auch bei jeder Wiederholung potenziell anders und unerwartet entwickeln können.

Routinen transformieren

Im Mai 2019 war *Er nimmt sie an der Hand* nach 1979 erstmals wieder im Wuppertaler Opernhaus zu sehen. Das Wuppertaler Premierenpublikum feierte das Tanztheater Wuppertal und die Reproduktion des *Macbeth*-Stückes mit Jubel, langanhaltendem Applaus und stehenden Ovationen. Auch die Kritiker*innen honorierten die Arbeit des Ensembles und attestierten den Stücken Bauschs Zeitlosigkeit.⁸ Während die Kritiker das Stück 1978 noch als Werk einer weitestgehend unbekannten »Prophetin des ›armen Balletts‹« (Michaelis 1978b: o.S.) ins Verhältnis zu anderen künstlerischen Arbeiten der Saison setzten, verglichen die Kritiker*innen das Stück 2019 mit Produktionen aus Bauschs späteren Schaffensphasen, erkannten zahlreiche Markenzeichen der künstlerischen Arbeit des Tanztheater Wuppertal wieder, identifizierten Leit-motive wie etwa das Prinzip von Wiederholung, Verfremdungen, simultane Abläufe, das Benutzen der Diagonalen oder Kleiderwechsel auf der Bühne (vgl. Linsel 2019). Im Jahr 2019 schockierten »diese Stunden ohne Tanz und mit kaum Text« (Hüster 2019: o.S.) das Publikum längst nicht mehr.

Die Pflege des Repertoires stand in den ersten Jahren nach dem Tod Bauschs im Zentrum der Arbeit des Tanztheater Wuppertal, was im Laufe der Jahre immer stärker kritisiert wurde. Die Wochenzeitung *Die Zeit* warf der Kompanie etwa eine »lähmende Ehrfurcht« vor, das »museale Verdämmern bahnbrechender Kreationen« wurde befürchtet und der »Ausstieg aus

8 So schrieb etwa die *Wuppertaler Rundschau*: »Auf faszinierende Weise ist es Pina Bausch gelungen, die zentralen Momente von Macht und Schuld aus dem Drama herauszudestillieren [...].« (Schmöe 2019: o.S.) Und der Radiosender *Deutschlandfunk Kultur* berichtete: »Die dezentrale Perspektive, der Wechsel zwischen verschiedenen Tempi und atmosphärischen Temperaturen, Musiken und Dynamiken, den Pina Bausch so perfekt beherrschte, erzeugt eine ästhetische Klarheit und Entschiedenheit, die auch heute noch begeistert. Sie entwickelt einen Sog, in dem wir als Zuschauer über die Dauer der Zeit mit und in dem Stück leben.« (Nehring 2019: o.S.)

der Bausch-Endlosschleife« gefordert (Weickmann 2014: o.S.).⁹ Doch bereits der Vergleich der Reaktionen des Publikums (1978–2019) zeigt, wie sich der veränderte (hier: gesellschaftliche und zeitliche) Kontext auf die Wiederholung auswirkt und sich die vermeintliche »Bausch-Endlosschleife« vor allem durch Veränderung auszeichnet; nicht nur mit Blick auf die Reaktionen des Publikums, sondern auch das Stück selbst. So tanzen inzwischen bspw. kaum noch Tänzer*innen der Originalbesetzung der Stücke; langjährige Mitglieder der Kompanie sowie neue Tänzer*innen haben die Rollen übernommen. Hier zeigt sich erneut die Bedeutsamkeit des Körperwissens bzw. des tänzerischen Habitus. Denn zum einen führt der Habitus gerade aufgrund seiner gewissen Stabilität zu einer Veränderung der Rolle, da bei einer Übernahme durch neue Tänzer*innen deren Körper- und Bewegungswissen, aber auch Stimme, Physis und Materialität der Körper etc. die Rolle verändern – auch, wenn im Zuge der Reproduktion intentional ein anderes Bewegungsmuster angestrebt wird. Zum anderen aktualisiert sich auch permanent das Körperwissen der Tänzer*innen, die eine Rolle jahrelang tanzen, etwa durch den Alterungsprozess, und ist in diesem Sinne nicht als konstant oder fixiert zu beschreiben, sondern als relational. D.h., die Bewegungserinnerungen verändern sich mit jeder neuen Erfahrung und Bewegung, weshalb im Rahmen von Reproduktionen nicht auf ein fixiertes Bewegungswissen zurückgegriffen werden kann, sondern im Moment der Bewegungsausführung werden Vergangenheit und Zukunft dynamisch miteinander verknüpft und in der Gegenwart der Aufführung wirksam (vgl. Brinkmann 2015: 158). Selbst das, was vielleicht wie eine exakte Nachahmung einer tänzerischen Bewegung erscheinen mag, ist damit in mehrfacher Hinsicht eine Transformation. Darüber hinaus führen die zahlreichen Gastspielreisen zu Veränderungen, da die Stücke hierfür z.B.

9 Bei der kritischen Diskussion der Reproduktionspraxis des Tanztheater Wuppertal wird oftmals außer Acht gelassen, dass die Repertoirepflege durchaus dem Wunsch Bauschs entspricht. Bausch begann bereits in den 1980er Jahren selbst mit der Pflege des Repertoires. Das lag zum einen in ihrem wiederholt geäußerten Wunsch begründet, ihre Stücke »am Leben zu halten«, und zum anderen in den zunehmenden Gastspielanfragen, die das Tanztheater Wuppertal erreichten. Die daraus resultierende ausgedehnte Tourneetätigkeit ließ sich nur über den Aufbau eines Repertoires realisieren und führte zu der (für die damalige Zeit) neuen und ungewöhnlichen Kontinuität der Repertoirepflege. Im Unterschied zu anderen Kompanien hat Bausch somit die Praxis der Reproduktion noch selbst entwickelt; es handelt sich also nicht um eine nachträgliche Rekonstruktion, sondern um ein Fortführen eines von Bausch initiierten Prozesses. Vgl. hierzu auch Schneider 2018.

(teilweise) in die Sprache des jeweiligen Gastgeberlandes übersetzt werden. Zudem finden Übersetzungen in einen anderen kulturellen Kontext statt, die z.B. die Interaktion mit dem Publikum verändern.¹⁰

Historische, persönliche, gesellschaftliche und kulturelle Prozesse führen also u.a. zu Veränderungen des Bewegungsmaterials, des Kontextes sowie der Wahrnehmungssituation, was zeigt, dass es *das Stück*, das es zu wiederholen gilt, an sich nicht gibt, sondern dass sich dieses in einer andauernden Bewegung zwischen Momenten der Stabilität und Instabilität permanent verändert. Dadurch werden nicht zuletzt Fragen nach dem Verhältnis von historischem Tanzereignis (Original) und seiner gegenwärtigen Aktualisierung (Reproduktion) aufgeworfen. Nicht nur ist schon jede Aufführung für sich ein einmaliger und unwiederholbarer Akt, sondern darüber hinaus wird jede Choreografie den räumlichen und finanziellen Bedingungen des jeweiligen Aufführungsortes angepasst, um nur ein weiteres Beispiel dafür zu nennen, warum die »Konzeption von Choreografie als stabiles und wiederholbares Ereignis« (Wehren 2016: 61) nicht haltbar ist. Damit ist zum einen nicht nur die Reproduktion, sondern auch jede Aufführung »ein Aktualisieren und Angleichen von Material« (Matzke 2016: 204) und so eine Veränderung. Zum anderen ist es aufgrund der vielfältigen Transformationen der Stücke unmöglich, ein Original als Ausgangspunkt festzumachen. Damit wird die »Suche nach wie auch immer gearteten Anfängen obsolet« (Landwehr 2016: 106). Denn jeder Versuch einer Reproduktion ist nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart verhaftet und wird von dieser bzw. von gegenwärtigen Interessen geformt. Im Akt der Wiederholung kommt es somit unausweichlich zu Abweichungen. Jede Form des Wiederholens (von Routinen) bedeutet damit in sich schon ein Aktualisieren und Fortführen.

Mit Dieter Mersch lässt sich diese Relationalität von Wiederkehr und Veränderung bzw. das Changieren zwischen Momenten der Stabilität und Insta-

10 Die Tänzerin Ophelia Young erzählt von einer Szene aus dem Stück *Nelken*, in der die Tänzer*innen von der Bühne gehen und das Publikum umarmen: »Das ist super interessant. Weil in Wuppertal kennt man sich, das heißt das Publikum hat nicht so Hemmungen, dich auch in Anspruch zu nehmen. Aber zum Beispiel in Japan ist das eine ganz andere kulturelle Geschichte. Man umarmt sich nicht einfach, vor allem nicht, wenn man fremd ist. So ist man da schon mal mit gewissen Hemmungen und einem leichten Unwohlsein konfrontiert und Leuten, die das vielleicht einfach nicht wollen. Aber ich hatte auch schon weinende Leute in meinen Armen, die so gerührt waren von der Umarmung und der Nähe, dass sie angefangen haben zu weinen.« (Young 2018: o.S.)

bilität abschließend als ein Verhältnis von Voraus-Setzungen, Setzungen und Fort-Setzungen beschreiben: Eine Setzung (z.B. eine Bewegung, aber auch eine Choreografie) entsteht nicht aus dem Nichts, sondern ist mit bereits vorausgegangenen Setzungen als Voraus-Setzungen verknüpft, auf die man sich mehr oder weniger bewusst beziehen kann und die durch Beschreibungen, Erzählungen und Erinnerungen greifbar bleiben (vgl. Landwehr 2016: 105). In diesem Sinne gibt es keine anfangslose Setzung und doch setzt jede Setzung ihren eigenen Anfang (vgl. Mersch 2003: 49). Ebenso wie es keine Setzung ohne Voraussetzung gibt, kann jede Setzung wiederum Voraussetzung für spätere Setzungen sein (vgl. Landwehr 2016: 105). Mersch formuliert das auf eindringliche Weise: »Jede Ein-Setzung zwingt zu einer Fort-Setzung.« (Mersch 2003: 52) Mit diesen Fort-Setzungen gehen zugleich Veränderungen einher. Die Verdichtung von Tanz ist also nicht als statisch oder fixiert zu verstehen, sondern als ein Moment der Stabilität, auf den ein Moment der Instabilität folgt, aus dem heraus sich wieder etwas (auf neuartige Weise) verdichten kann. In diesem Sinne sind nicht nur Routinen, sondern noch grundsätzlicher der Produktion von Tanz sowohl Momente der Stabilität (Verdichtung) als auch Momente der Instabilität (Transformation) inhärent.

Literatur

- Alkemeyer, Thomas (2001): *Körper, Bewegung und Gesellschaft. Aufführung und ästhetische Erfahrung der sozialen Praxis im Spiel* [online] <http://www.fk16.tu-dortmund.de/kulturwissenschaft/symposion/alkemeyer> [20.01.2023]
- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Band IV.I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–21.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2005): Fundstück Tanz. Das Tanztheater als eine Archäologie der Gefühle, in: Johannes Odenthal (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*, Berlin: Theater der Zeit, S. 12–19.
- Brinkmann, Stephan (2015): »Ihr seid die Musik!« Zur Einstudierung von *Sacre* aus tänzerischer Sicht, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Prin-*

- temps/Das Frühlingsopfer*«, 2. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld: transcript, S. 143–162. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839416517>
- Endicott, Josephine Ann (1999): *Ich bin eine anständige Frau!*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hirsch, Alfred (2011): »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler Verlag, S. 609–625. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05278-0>
- Hüster, Wiebke (2019): Adaption von Pina Bausch: Tänzer, die sich in Pfützen werfen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.05.2019 [online] <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/johanna-wokalek-bei-pina-bauschs-tanztheater-wuppertal-16199212.html> [06.12.2021]
- Jacobs, Ewald (1978): Bausch – Bewegungstheater mit einer Prise »Macbeth«, in: *Westfälische Rundschau*, 28.04.1978.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839449288>
- Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839432877>
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge*, München: epodium. <https://doi.org/10.2357/FMTh-2021-0028>
- Koldehoff, Stefan/Pina Bausch Foundation (Hg.) (2016): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden*, Wädenswil: Nimbus.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorien – Verfahren – Vermittlung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839407431>
- Landwehr, Achim (2016): *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Linsel, Anne (2019): *Das Erbe der Pina Bausch*, TV-Dokumentarfilm, Deutschland: Tag/Traum Film- und Videoproduktion.
- Linsel, Anne (2013): *Pina Bausch: Bilder eines Lebens*, Hamburg: Edel.
- Mersch, Dieter (2003): Das Ereignis der Setzung, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen/Basel: Francke, S. 41–56. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05569-9_26

- Michaelis, Rolf (1978a): Mut zur Angst, in: *Zeit Online*, 05.05.1978 [online] <https://www.zeit.de/1978/19/mut-zur-angst> [20.01.2023]
- Michaelis, Rolf (1978b): Mord-Märchen, in: *Zeit Online*, 28.04.1978 [online] <https://www.zeit.de/1978/18/mord-maerchen> [20.01.2023]
- Nehring, Elisabeth (2019): Re-Inszenierung von Pina Bauschs *Macbeth* – Werktreu und trotzdem radikal, in: *Deutschlandfunk*, 18.05.2019 [online] <https://www.deutschlandfunk.de/re-inszenierung-von-pina-bausch-s-macbeth-werktreu-und-100.html> [20.01.2023]
- Schäfer, Hilmar (2013): *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist: Velbrück. <https://doi.org/10.5771/9783748908497-1>
- Schäfer, Hilmar (2016): Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung, in: Hilmar Schäfer (Hg.), *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld: transcript, S. 137–159. <https://doi.org/10.1436/9783839424049>
- Schmöe, Stefan (2019): Das Leben – ein (Liebesalb)Traum, in: *Wuppertaler Rundschau*, 23.05.2019 [online] https://www.wuppertaler-rundschau.de/kultur/pina-bauschs-macbeth-im-wuppertaler-opernhaus_aid-38954951 [20.01.2023]
- Schneider, Katja (2018): Für heute, morgen und übermorgen. Zur Tradierung von Pina Bauschs Tanztheater, in: Jörn Peter Hiekel/David Roesner (Hg.), *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*, Bielefeld: transcript, S. 173–188.
- Schulze-Reuber, Rika (2008): *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*, 2. überarb. Aufl., Frankfurt: Fischer.
- Servos, Norbert (2019): Pina Bausch – Die Meisterin der Innenwelten, in: *tanzweb NRW* [online] <https://www.tanzweb.org/wuppertal/nachtkritiken-wuppertal/pina-bausch-die-meisterin-der-innenwelten> [20.01.2023]
- Skrandies, Timo (2009): Das Intervall der Geste oder Wann beginnt Tanz?, in: Reinhold Görling/Timo Skrandies/Stephan Trinkaus (Hg.), *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 117–146. <https://doi.org/10.14361/9783839409183>
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839430002>
- Weisheit, Katharina (2021): *Tanz in Produktion. Verdichten | Transformieren | Institutionalisierten. Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, München: epodium.

Young, Ophelia (2018): *Ophelia Young im Gespräch mit Katharina Weisheit*, Interview geführt am 24.08.2018, Düsseldorf, unveröffentlichtes Manuskript.

vertikal

Janine Schneider

vertikal

X-mal dasselbe ist Abwechslung pur.
Alles andere nur Ablenkung, Stagnation.
Mittels Routine in Tiefen vordringen.
Systeme sprengen. Räume erschließen.
Wiederholung schärft Sehvermögen.
Stundenlang nur diese eine Bewegung.
Plötzlich fallen Schuppen und Groschen.
Es gibt hier noch mehr zu entdecken.

Unterlaufen/Queeren

Epistemologien der Routine

Ein Interventionsgespräch zu Bewegung,
Forschung und Erinnerung

Oxana Chi, Layla Zami

Kontextualisierung: Routinen unterbrechen und neue Routinen finden

Im Herbst 2022 haben wir bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Tanzforschung eine Lecture-Performance angeboten mit dem Titel *Routinen unterbrechen: Tanz und Sound als gegenhegemoniale Praxen und Epistemologien/Killjoy*. In dem Beitrag erkundeten wir Routinen der Performanz und Methodik in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung. *Killjoy* wurde ursprünglich 2012 als Auftragsarbeit für die Humboldt-Universität Berlin uraufgeführt, und tourte seitdem an Universitäten und auf Konferenzen in den USA, Deutschland, Finnland und Serbien.

Tänzerisch erinnert Oxana Chi mit *Killjoy* an das französische Künstler*innenpaar Claude Cahun und Marcel Moore, die in den 1930er Jahren die surrealistische Kunstbewegung prägten und sich im antifaschistischen Widerstand einsetzten. Zugleich werden geschichtliche und geografische Grenzen gesprengt, und die Performance weckt Assoziationen zu zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Stichworten wie Black Lives Matter und Ukraine-Krieg. Der Tanz und der Soundtrack (der von Oxana Chi konzipiert wurde) spielen mit routinehaften Bewegungs- und Klangformen, in denen Wiederholung stets ein Potenzial für Veränderung trägt. In Layla Zamis einführendem Vortrag lernt das Publikum Näheres über die Biografien von Cahun und Moore und wird angeregt, kritisch über die Rezeption von Cahuns Werk als individuelles Kunstschaffen nachzudenken. Anhand ihres Konzeptes *PerforMemory* lädt Zami dazu ein, Tanz als Wissensschaffung zu interpretie-

ren, die hegemoniale Routinen und Machtstrukturen unterbricht sowie über Kollaboration in künstlerischen Routinen nachzudenken.

Weshalb nennt Chi diese Performance *Killjoy*? Der Titel bezieht sich auf ein Konzept von Sara Ahmed, welches selbst eine Andeutung auf Ama Ata Aidoo's Roman *Our Sister Killjoy* (1977) ist. In ihrem Buch *The Promise of Happiness* beschreibt Ahmed eine feministische Killjoy, eine intervenierende Figur, die Normen der Unterdrückung unterbricht. Ahmed benutzt in ihrer Darstellung das Bild einer am Tisch des (vermeintlichen) Glücks sitzenden Gesellschaft, deren Routinen von der Killjoy gestört werden:

To be unseated by the table of happiness might be to threaten not simply that table, but what gathers around it, what gathers on it. [...] To threaten the loss of the seat can be to kill the joy of the seated. How well we recognise the figure of the feminist killjoy! How she makes sense! Let's take the figure of the feminist killjoy seriously. (Ahmed 2010: 2).

Die Metapher des Tisches erweckt wiederum auch eine andere Assoziation: die der feministischen Tradition der sogenannten *Kitchen Table Conversations*, ein Gesprächsformat, welches historisch von Schwarzen Feministinnen als neue und produktive Routine der Wissensproduktion verwendet wurde. Für diese Veröffentlichung haben wir uns an einen Schreibtisch gesetzt und ein Gespräch zwischen uns aufgenommen, welches wir später noch einmal reflektiert und mittels Schreiben re-routet haben.

Hier folgt nun ein teilweise transkribiertes Gespräch mit einer eigenen sprachlichen »Routine«.



Abb. 1: Oxana Chi und Layla Zami in »Killjoy«. International Human Rights Art Festival, New York, 2019 (Foto von Danny Boyd)

Routine als Tänzerin in der Choreografie

OXANA CHI (OC): Wenn ich über Routine nachdenke, sehe ich als erstes vor meinem inneren Auge einen Punkt im Raum. Ich beginne in diesem Punkt, in dem ich stehe, sitze oder liege als Tänzerin. In meinen Choreografien wird es immer wieder einen Punkt geben, an dem ich zu diesem Punkt zurückkomme, an dem ich begonnen habe. Das ist für mich eine Routine. Ich beginne, die Choreografie führt mich, meine Emotion kommt dazu und verfeinert die Bewegung, führt mich weiter durch den Raum oder bewegt mich irgendwie. Auch tritt etwas aus meinem Körper heraus, es kommt aus meinem Innersten heraus nach außen – bewegt mich und bemalt den Raum und endet im Anfangspunkt. So markiert für mich die getanzte Routine einen Kreis. Der Kreis ist Symbol für Leben und Tod, die Planeten, die Uhr, die Zeit, die Jahreszeiten, die Wiederholungen im Leben, in der Politik, der Gesellschaft. Also, dass alles ist wie ein Zyklus, ein Weg, der sich dorthin bahnt – kreisförmig. Ich kann natürlich diese Routine auch versuchen zu brechen und zu verändern, indem ich ganz bewusst sage: »Okay, ich werde jetzt nicht zu dem Punkt des Beginns zurückkehren.« Das ist dann die Störung in der Choreografie. Die Störung in dem Ablauf, in diesem Zyklus und auch in dieser Routine, neue Impulse zu set-

zen und das zu versuchen zu durchbrechen, was den Kreis unterstützt. Aber meistens ist es schon so, dass es, auch wenn es jetzt diese Störung gibt, dass es trotzdem irgendwann wieder zu dem Anfangspunkt zurückgeht. Und das ist eine ganz wertvolle und wichtige Geschichte, weil dieser Kreis einfach ein Powerkreis ist. Es ist wie ein Ritual und damit das absolute Fundament der Choreografie. Und wie sehr man auch irgendwie abschweifen, abheben und sich ausleben möchte, mit Erzählungen in alle Richtungen spinnend, wird es immer wieder zu dem besagten Punkt zurückkommen. Zum Fundament, das die Stärke der Choreografie ausmacht.

Routine als Mensch im Alltag

OC: Ich denke natürlich auch gleich an meine Routine, als Mensch, als Tänzerin ... an das tägliche Ritual, den täglichen Weg, den ich gehe, der sich eigentlich immer wiederholt. Um eine bestimmte Uhrzeit oder in einem bestimmten Moment am Tag, bin ich in meiner Morgengymnastik oder meinem Tanztraining. Es ist eine Zeit, die ich mir gönne, die mein Frühstück markiert, eine Zeit, in der ich meine Gedanken habe für bestimmte Dinge. Dann gehe ich in die Routine, bestehend aus Training, Spaziergängen, Schreiben, Recherchen, lesen, kochen und so weiter und so fort. Für den Körper und den Geist und das ganze Seelische einer Tänzerin ist es wichtig, eine gut umzirkelte Routine zu haben. Ein klar strukturierter Tagesablauf ist notwendig, und das ist mir auch ganz wichtig, das ziehe ich durch und das hilft mir als Tänzerinnenkörper dann auch in die Kreativität zu gehen. Die Kreativität umschließt natürlich alles Tänzerische, alles Bewegungshafte, alles Theatrale. Und es umschließt eigentlich alle Künste, ob es jetzt das Schreiben ist, ob es andere gestalterische Formen wie das Medium Film sind, was auch immer ich mache, das entsteht aus dieser Routine, aus dieser Disziplin, die ich in den Tagesablauf versuche zu legen. Es gelingt natürlich nicht immer, aber immer wieder mit dem Bewusstsein, dass ich das möchte und dass das dann wieder dahin zurückkommt zu diesem Kreis, dieser Routine, dieser wirklichen Disziplin, die ich mir auch selber vorschreibe, das gelingt mir immer öfters. Es ist ein Training. Ich schreibe sie mir vor, aber ich schreibe sie mir jetzt nicht vor, [lacht] damit ich mich zwingen muss, sondern es ist vielmehr ein tiefes Bedürfnis diese Routine, diesen Kreis auch zu leben.

Routine in der Forschung

LAYLA ZAMI (LZ): Ja, ich fand es interessant, was du erzählt hast, und was ich gehört habe ist, dass es um Zirkulationen geht. Das, was du mit dem Kreis beschreibst, das ist eine Art Weg. So ähnlich würde ich das mit der Forschung beschreiben. Ich bin mir nicht sicher, ob der Begriff Routine in der Forschung für mich eine wichtige Rolle spielt. Ich würde eher sagen, dass ich gerade versuche, aus bestimmten Routinen herauszutreten, um zu erforschen und kreativ zu forschen. Das ist eher die Herausforderung für mich! Wenn ich unterrichte oder allgemein in dieser akademischen Welt unterwegs bin, frage ich mich, wie ich aus bestimmten Routinen heraustreten kann, aber dann habe ich dann doch wiederum meine Routinen oder neue Routinen, die sich einstellen. Eine dieser Routinen hat mit Reisen zu tun, ich glaube, dass es – so wie bei dir, Oxana – immer ganz wichtig ist zu reisen, also immer wieder aus meinem Kontext herauszutreten. Das kann im Alltag passieren, und das kann auch wortwörtlich eine Reise sein, für die ich wirklich auch das Land verlasse, neue Horizonte entdecke, in neuen Kontexten unterwegs bin – vielleicht neue Künstler*innen entdecke, mit denen ich ins Gespräch komme für meine Interviews. Was das Schreiben angeht: in der Forschung lege ich viel Wert auf das Schreiben und habe mir dafür bestimmte Routinen antrainiert. Es ist mir immer wichtig, mich poetisch darauf einzulassen. Wirklich zu schauen, dass es fließt, wie ein bestimmtes Schreiben fließen kann, wie man in den Schreibfluss sozusagen reinkommt, um bestimmte Ideen zuzulassen. Und das wird natürlich auch davon geprägt, dass ich mit dir unterwegs bin, mit deiner Company, weil ich ja den Tanz oft begleitet habe, mit Musik sowie auch mit Worten, *spoken words* und mit Schauspiel. Dies alles fließt in die Forschung ein, wie ich in *Contemporary PerforMemory* (Zami 2020) ausführlich beschrieben habe.



Abb. 2: Layla Zami in »Killjoy«. International Human Rights Art Festival, New York, 2019 (Foto von Danny Boyd)

Es geht ja hier auch darum, Routinen zu reflektieren. Bei *re-routing* höre ich das französische Wort *Route*. Das ist der Wortstamm von Routine, der Weg sozusagen. In Bezug auf deinen Tanz denke ich an das Zitat aus dem Taoismus: der Weg ist das Ziel. Das finde ich interessant, bei der Forschung anzuwenden. Klar, geht es in der Forschung sowie auch bei der Performance, um ein Endprodukt, ein Ergebnis, aber eigentlich ist der Prozess genauso spannend. Zum Beispiel beim Entstehen von meinem Buch *Contemporary Performance* kamen ja auch andere Veröffentlichungen dazu, andere Gedanken oder Ideen, die sich gegenseitig beeinflusst haben. Ideen, die auf der Bühne entstehen, und welche, die wiederum in der akademischen Praxis entstehen. Für das Buch gingen wir entlang physischen *routes*, (französisch für *roads*), wir sind viel gereist. Wir haben in Deutschland angefangen, waren in meinem Geburtsland Frankreich unterwegs, in den USA, in Taiwan und in Martinique. Wege ... und Umwege! In einer karibischen Epistemologie könnte ich sagen, »Der Umweg ist das Ziel.« Ich denke hier an die Idee des *détour*, die der Philosoph und Poet Édouard Glissant so beschreibt: »Sie können nicht die Realität auf lineare und bindende Art und Weise bezeichnen. Sie müssen rum herum zirkulieren, um die Akkumulation herum. Das ist was ich ›die Kunst des Umwegs‹ im kreolischen Geschichtenerzählen nenne.« (Glissant 1994: 04:10–04:24, meine Übersetzung) *Détour* im Französischen entspricht in etwa der Idee des *re-routing*.

Das hat alles mit Raum und Zeitraum zu tun, Themen, die mich in der Forschung beschäftigen. Eine Frage, die ich verfolgte, war: wie kann Tanz, gerade zeitgenössischer Tanz, unsere Wahrnehmung von Raum und Zeitraum verändern, bereichern und vervielfältigen, was wiederum das Publikum aus seiner Routine herausholen kann?

Erinnerungsroutinen

OC: Du hattest ja von *routing* geredet und da möchte ich nochmal zu dem Kreis zurückkommen, also der Weg in die Choreografie. Und du hast erwähnt, dass im Taoismus sowie in anderen asiatischen Kulturen gerade der Weg beschrieben wird: »Der Weg ist das Ziel.« Ich habe viele Jahre Tai-Chi studiert. Und insbesondere die Tai-Chi-Chuan-Form 24 hat mich tief angesprochen und berührt. Ich beginne da an einem Punkt und im gleichen Punkt im Raum, auch im gleichen emotionalen Zustand, in der gleichen Bewegung, schließe ich den Kreis. Es gleicht einem Atemzug, der eine ganz luftige, sphärische, runde Atmosphäre schafft. Das ist dann halt auch der Weg. Der Weg ist nicht immer geradlinig, sondern der Weg hat ja ganz viele Wellen, Schwünge, Umwege, um schlussendlich wieder dort anzukommen. In der Choreografie *Killjoy* fand ich mich in einer surrealistischen, dadaesken, aktivistischen Tai-Chi-Form wieder. Es begann in einem Punkt und widersetzte sich in der Spirale mit dieser kleinen Nuance der minimalen Verschiebung des Kreises. Die Routine in der Stückentwicklung wäre da auch noch zu nennen. Seit 2007 beschäftige ich mich mit Frauenbiografien. Ich war eigentlich auch eine Zeitlang ein ganz großer Fan von Johann Kresnik, der für einige Zeit an der Volksbühne Berlin arbeitete und dort seine Choreografien zu Ulrike Meinhof, Frida Kahlo und Rosa Luxemburg zeigte. Besonders seine *Frida Kahlo*-Inszenierung hat mich begeistert. Ich fand es eine tolle Sache, dass er in seiner Arbeit auch Frauen choreografisch auf der Bühne wiederbelebte. Es war sicherlich auch Kresniks Einfluss, dass ich mich Jahre später mehr und mehr mit Frauenbiografien beschäftigte. Heute ist das Themenfeld aus meiner Arbeit nicht mehr wegzudenken. Frauenbiografien und Erinnerungsarbeit, I love it! Es geht ja ganz gezielt darum, das Wirken und auch das kulturelle Gestalten unserer Gesellschaft von Frauen aus der Vergangenheit zu highlighten. Ihr Leben und Wirken zu markieren und das für Frauen auch bis zum jetzigen Zeitalter sichtbar zu machen, um damit Empowerment-Strukturen zu fördern. Wie ich ja schon beim Interview, welches in deinem Buch *Contemporary PerforMemory* veröffentlicht wur-

de, gesagt habe, das Mit-Gestalten-Dürfen der Geschichte, also ein lebendiges Geschichtsbuch zu verfassen, in dem auch marginalisierte Figuren und Frauenbiografien ihren Platz bekommen, ist mir sehr wichtig.

LZ: Spannend, *re-routing* und *retour* ... der Weg als Rückkehr! Sowohl bei Forschungsroutinen als auch Erinnerungsroutinen geht es um *patterns*, eine Art Muster, Deutungsmuster und narrative Muster. Diese Muster versuche ich in meiner Analyse und im Schreiben zu verdeutlichen. *Contemporary PerforMemory* habe ich als Spirale konzipiert, das war die Idee dahinter. Und das Schöne ist, dass die Leser*innen das auch so wahrnehmen konnten. Deshalb würde ich sagen, dass *re-routing Routinen* bedeuten kann, den Kreis in eine Spirale umzuwandeln.

OC: Es geht sozusagen aus dem Kreis heraus. Es erhöht den Kreis in die Spirale.



Abb. 3: Oxana Chi in »Killjoy«. International Human Rights Art Festival, New York, 2019 (Foto von Danny Boyd)

Zeitlichkeitsroutinen

LZ: Ja, ein Kreis, der nicht genau nur zu sich zurückkehrt, sondern immer weitergeht. Und ich musste auch an Zeitlichkeit denken, als ich dir zugehört habe: die Rolle von Zeitlichkeit im Reflektieren von *routing*. Zum Beispiel haben wir bei den Proben nicht immer eine Uhr vor uns. Wir benutzen auch nicht immer einen Timer, und trotzdem ist es wichtig, bestimmte Zeiten einzuhalten, besonders später bei der Aufführung auf der Bühne.

Es ist immer wieder faszinierend, wie das funktioniert, auch mal mit, aber auch ohne Uhr. Und deswegen denke ich, dass bestimmte Zeitroutinen im Körper gespeichert werden oder aktiviert werden. Erinnerung hat viel mit Zeit zu tun. Und wenn wir über Muster nachdenken, dann auch über die Muster des Auslassens. Ich denke, dass du dich in deinem Werk viel damit beschäftigst, was ausgelassen wird. Wenn ich an Erinnerungsroutinen denke, denke ich auch an diese Routine des Verschweigens, Rauslassens und Nicht-Erwähnens. Kien Nghi Ha (2012) hat das »Ent_innerung« genannt, wo dieses *underscore* die Lücken der »Erinnerung« verdeutlicht. In deinem Tanz versuchst du auf vielfältige Weise, diese Lücken zu füllen. Das können wir vielleicht zunächst anhand des konkreten Beispiels von deiner Performance *Killjoy* besprechen.

OC: Ja, ...da möchte ich auf die Routine zurückkommen, die ich am Anfang erwähnt habe. Zum einen der Kreis der Erarbeitung der Choreografie und zum anderen, die Alltagsroutine, die auch eine bestimmte Zeitlichkeit hat – das sehe ich alles als Training. Ich könnte es natürlich auch *awareness* nennen, mit Aufmerksamkeit durch den Tag gehen. Es ist ein Spüren der Zeit: »ah ja, das ist jetzt die Zeit, wo ich Mittag esse, das ist jetzt die Zeit, wo ich Ideen niederschreibe.« Und das ist ein ganz interessantes Training der Sinne, was ich für genauso wichtig halte, wie das Training der Muskeln, wie die Balance für die Pirouetten, wie die Fußarbeit für die Sprungkraft! Es ist nur eine andere Form von Training, die in den letzten Jahren in einigen Communities ein bisschen vernachlässigt worden ist. Die Routine ist *stretchable* wie ein Gummiband geworden. Alles wird irgendwie flexibel gemacht, die Grenzen zwischen aktivem und passivem Arbeiten sind verwässert. Aber um wirklich tief arbeiten zu können als Choreografin, ist es immer wieder wichtig, zu diesen Tagesroutinen zurückzukommen. Das ist ein hilfreiches Training, um ohne Uhr bestimmte Zeitlichkeiten einfach zu spüren. Dazu schreibe ich in einem Text, den ich in dem Ausstellungskatalog *Tanzende Erinnerungen* (Chi 2011) veröffentlicht habe.

LZ: Was mich auch beschäftigt, ist die Frage, weshalb Zeitlichkeit sich so unterschiedlich anfühlt, bei der Probe und dann auf der Bühne. Ich erinnere mich, gerade als ich angefangen habe, Bühnenauftritte zu haben ... immer wenn ich von der Bühne kam, hatte ich das Gefühl, dass die Zeit sehr schnell vergangen war. Und das hat mich immer wieder mal verblüfft. Weshalb habe ich dieses Gefühl? Warum wird Zeitlichkeit verdichtet auf der Bühne? Diese Fragen stellte ich mir und anderen darstellenden Künstler*innen. Sie hatten unterschiedliche Theorien dazu [Lachen]. Interessant fand ich die These, dass man auf der Bühne in einem anderen Zeitraum ist. Dass man sich tatsächlich fast wie in einer anderen Welt befindet ...

OC: Ja, wenn du auf der Bühne bist, gehst du in eine andere Welt. Du bist in der Kunstwelt, in der Tanzwelt, in der Musikwelt, und du performst da. Und du weißt genau wie die Zeit funktioniert und wie lang die Strecken sind, auch wenn dir das kürzer vorkommt. Und obwohl es so ist, dass wir uns auf der Bühne in einer anderen Welt bewegen, in der Welt der Darstellende Künsten, ist es fundamental, also das behaupte ich jetzt mal so, in der wirklichen Welt immer wieder auch Routine zu trainieren und eine tägliche Routine zu leben, um die Stabilität zu haben.

Killjoy: Routinen umleiten

OC: Zu der Performance *Killjoy*. Das Stichwort ist jetzt für mich Umleitung.

LZ: Ich denke hier an Channeling, im Englischen ... Magst du kommentieren, wie du vielleicht diese Figuren channelst?

OC: Naja, also *Killjoy* habe ich jetzt nicht unbedingt »gechannelt«, sondern *Killjoy* ist wirklich eine Forschung, bei der es darum geht, nach kunsthistorischen Figuren Ausschau zu halten, sich mit ihnen zu beschäftigen, ihre Geschichte auf sich wirken zu lassen. 2011 waren wir beide in Paris, wir haben das Museum Salle du Jeu de Paume besucht und die Kunst von Claude Cahun und Marcel Moore¹ gesehen. Da ich mich sowieso mit den 1920er Jahren beschäftigt habe,

1 Allerdings wurde Marcel Moore nicht als Ko-Autorin der Fotografien genannt. Für eine feministische Perspektive auf Kollaboration in der Arbeit von Cahun und Moore, siehe Latimer (2006).

habe ich versucht, mich in die Zeit hineinzusetzen. Zum einen wollte ich nachspüren, wie diese Zeit wohl war, und erforschen: was kann ich über dieses Paar erfahren? Zwei Frauen oder non-binäre Menschen, die in der Kunst und im Widerstand aktiv waren und in einer surrealistischen Gruppe tätig waren, gemeinsam mit namenhaften Künstlern wie u.a. André Breton. Zum anderen wollte ich aber auch immer wieder den Bezug zur Gegenwart herstellen, mich auch »zurückbeamen« in das Hier und Jetzt, wo ich lebe mit meiner Frau, mit dir (lacht). Da wir auch als Avantgarde-Dada-Paar forschen, schreiben, performen und leben. Ich suchte nach Parallelen, in dem Umfeld, in dem wir leben, beobachtete, was jetzt passiert und was damals in den Zwanziger Jahren passiert ist. Um daraus dann zu schöpfen. Das ist auch das Umleiten von Routine und Training in die Emotion.

Tänzerisch in diese Kunstwelt von Claude Cahun und Marcel Moore einzutauchen, aber auch in die Kunstwelt von Dr. Layla Zami und Oxana Chi und das dann vermittelnd, in eine Gesamt-Routine zu bringen oder als Gesamtweg wahrzunehmen. Eine Konstellation von Wir-vier-Frauen, die sich zwischen den Zeiten bewegen. Das ist, was ich bei *Killjoy* rüberbringen möchte.

LZ: Die Idee der Feminist Killjoy² hast du dir von Sara Ahmed geliehen, als du die Performance ursprünglich 2012 für die Humboldt-Universität zu Berlin choreografiertest. Zu dem Tisch des Glücks, welches die Killjoy stört, schreibt Ahmed:

If you lose your seat what happens? Activism is often a matter of seats. The word »dissidence« for instance derives from the Latin *dis*—»apart« + *sedere* »to sit.« The dissident is the one who sits apart. Or the dissident is the one would be unseated by taking up a place at the table: your seat is the site of disagreement. (Ahmed 2010: 1)

Hier geht es auch darum, Routinen zu unterbrechen. Bei Ahmed sowie bei deiner Performance verstehe ich die Figur der Feminist Killjoy als Person, die bestimmte Routinen des Patriarchismus, des Kapitalismus unterbricht – in sie hinein interveniert. Bei *Killjoy* spielt parallel zum Tanz dein Soundtrack eine wichtige Rolle. Die Performance soll nicht nur gesehen werden, vieles wird auch über das Hören wahrgenommen. Es wird ein fast routinehaftes Wahrnehmen gefördert, u. a., weil du viel mit Wiederholungen arbeitest. Der Soundtrack schafft eine bestimmte Routine an sich und in sich sowie auch der

2 Siehe Anfang des Textes für den Kontext.

Tanz. In meiner Wahrnehmung geht es um eine maschinelle Menschlichkeit, um Routinen der Flucht, aber auch des Widerstandes, um kreative Strategien der Umleitung, da sind wir wieder. Möchtest du dazu noch was sagen?

OC: Im Soundtrack gibt es diese wellenförmigen Informationen, die sehr dominant sind. Und dann arbeite ich auch mit dem Wissen, dass Claude Cahun und ihre Partnerin, also die Figur in der Choreografie, in den 1930er Jahren, ein BBC-Radioverbot hatten und das trotzdem heimlich gehört haben und daraufhin verhaftet worden sind. Dies hat mich dazu gebracht, diesen Soundtrack zu entwickeln, indem ich mit Radiofrequenzen experimentiert habe. Ich bin vollends in die Technologie eingetaucht und habe mit einem alten Synthesizer diese Sequenzen, diese Schwingungen und Wellen und spiralförmigen Geräusche erzeugt. Sie wecken ganz klar die Assoziation von Raketen, Bomben und Schüssen. Es ist unbehaglich, den Soundtrack zu hören. Ich habe darüber nachgedacht wie schrecklich ohrenbetäubend das alles klingen muss, historisch und zeitgenössisch. Es war mir wichtig, mit dieser Emotion, auch mit dieser akustischen Emotion zu arbeiten.

Literatur

- Ahmed, Susan (2010): *Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects)* [online] *The Scholar & Feminist Online*, 8.3, Polyphonic Feminisms: Acting in Concert. http://sfonline.barnard.edu/polyphonic/ahmed_01.htm [01.02.2012]
- Aïdoo, Ama Ata (1977): *Our Sister Killjoy*. Harlow: Longman.
- Chi, Oxana (2011): *Tanzende Erinnerungen/Mémoire Dansée*. Ausstellungskatalog, Galerie Gondwana. li:chi Verein/Stiftung Zurückgeben.
- Glissant, Édouard (1994) in: Renard, Camille (2021, 22. August): Édouard Glissant: penser la créolisation – France Culture [online] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/edouard-glissant-penser-la-creolisation-6386277> [20.02.2023]
- Ha, Kien Nghi (2012, 23. Oktober): Die Fragile Erinnerung des Entinnerten [online] *Bundeszentrale für politische Bildung* unter [www.bpb.de/apuz/146985/die-fragile-erinnerung-des-entinnerten?](http://www.bpb.de/apuz/146985/die-fragile-erinnerung-des-entinnerten) [10.10.2020]
- Latimer, Tirza True (2006): Entre Nous: Between Claude Cahun and Marcel Moore, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Jg. 12 Nr. 2, S. 197–216.
- Zami, Layla (2020): *Contemporary PerforMemory: Dancing Through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*, Bielefeld: transcript.

Dancing Hybrid Bodies in Colonial Modernity of Korea before 1945

Discontinuing Traditional Routines and Rethinking Dance Modernism

Su Jin Kim

From the perspective of a colonized child, I imagine what would happen when routines of everyday life were not allowed by outer forces. With that question, I try to draw attention to think of the moment of experiencing cultural hybridization in order to investigate the complex interaction of the colonized routine and practices of liberation (cf. Ya-Ping 2013: 45). Not demonstrating any anger, disappointment, or fear, I suggest that a routine is strongly related to power dynamics and it has the potential of self-protection. At this stage, on the other hand, I would like to address that Western modernity could be considered as routinized discourse, in which concepts, such as rationality, the liberation of women, individuality as well as mobilization, have spread and have been translated into globalized other nations.

In the context of Korean history, what does the modernizing process of Korean dance look like? And what does the modernity of dance in Korean culture mean, while being colonized in the modern era? Situated in the age of globalization and modernization influenced by Japan and Western countries, Korean modernity seems to be complex. The prevalence of Western modernity can, however, impede a proper understanding of Korean history and the development of its own culture. Korean modernization took place during the colonial era and the modernization process and its experience were situated in being colonized. Korean dance culture is not an exception.

This paper attempts to document Korean modern dance concentrating on three protagonists of modernist dance in Korea in the time period before 1945: whose dancing bodies were nationalized as Korean under Japanese imperialism, but at the same time occupied the position of “strangers” (Bauman 1990:

144) representing the new aesthetics of dance and the new gender ideology in Korea. Traveling back and forth between East Asia and the West, crossing nationalities, and moving towards the “uniformization” of the physical and cultural movement, they blurred the boundaries between tradition and modernity and between routine and indeterminacy (1990: 151–152).

In order to examine the colonial modernity of Korea focusing on the aspect of discontinuity as the force, but at the same time as the potential for changes for an alternative based on the Korean history under the Japanese colonial rule in the early 20th century.

Problematizing Koreanness: Korean nation as negativity

For the “inferior” Korea and its improvement, the Empire of Japan annexed Korea in 1910; Korean culture was considered a part of Japan until 1945 in order for Japan to establish control over its new protectorate (Blakemore 2020). For 35 years of Japanese colonial rule (1910–1945), Korea was consciously colonized by the geographic neighbor Japan through not only military rules but also cultural governance by emphasizing modern cultural norms as a “mental awakening” to adopt an alien system of modern ideology. That made Koreans doubt the indigenous identity, culture, and values of Korea (cf. Shin/Robinson 1999: 8). It was an ideological conflict, as Koreans were already in the process of being ready for their own response to the multiple layers of cultural, and colonial hegemony of modernity (cf. 1999: 8–9).

Focusing on the “hegemonic” aspects of Japanese colonialism, Koreans were stigmatized as the “inferior” and “negative” being for Japan to maintain the domination on the practice of daily life, education, economy, and politics, as well as language. The Korean culture was repressed, and consciously hidden, and the Korean traditional routines were not allowed to be visible. Colonial routine made Korean tradition absent and forced it to discontinue. As a result, the Koreans, as the colonized, experienced the process of modernization, while forced to forget their own indigenous culture and identity, and to adapt to the new system in order for them to become nationally civilized accompanied by overt violence regardless of whether pro- or anti-national beings politically.

This paper will try to explore the bodily experience of the discontinuity of tradition in the modernization process of Korean culture. The modernist dancing body in Korea is unmarked yet in line with the global understanding

of dance historiography, while the Western concept and the form of modern dance are dominant. In that routinized discourse of modern dance, which indicates mostly “Western” modern dance, other forms of modernity of dance are either otherized or represented as “difference” and “impurity” (Young 1995: 180) in comparison to the centralized Western modern dance and by a system of domination (cf. 1995: 180) from the perspective of colonialism.

Becoming hybrid: resistant force and potential of resilience

Using the postcolonial term “the third space” (Bhabha 2012: 9) from the cultural perspective, it is reasonable to assume that the state of “being in-between” connotes the difficulties, struggles, as well as resistance, displacement, and empowerment of Korean culture (cf. 2012: 11) over years precisely in relation to the Japanese and the Western colonial powers (cf. Ya-Ping 2013: 45) politically in the early twentieth century. It challenged, however, the emergence of differences and initiated new recognition. The state of being in-between in an insecure situation challenges the routine and its discipline, which implies a usual movement within a natural and stable frame. Consequently, it demands searching for a new awareness of the body.

I argue that the modernity of Korean dance is to be considered as the third space, it was situated in the ongoing negotiation for survival. Questioning the existence problem, Korean sought to mediate finding new authorization in between the boundaries as the “contact zone” of maintaining the “primitive” and practicing the “newness” by respecting cultural differences (Young 2012: 155).

Drawing attention to blatant violence, the colonized experienced fundamental abandonment of the customs they had achieved in their daily lives radically. Changes in Korea’s cultural routine are the by-product of colonization in response to the Japanese Empire. Japanese modernism emphasized the normalization and civilization of the daily life of the colonized people, so that Western ideas of modernity should be inherited and reproduced. At the same time, however, Korean modern dance was able to intervene in political considerations (cf. Franko 2006: 4) as a “hybrid subject”, which was considered to be against the will of the colonial ruler and to break the linearity of Western narratives in global history.

Dancing bodies in colonized Korea in the early 20th century

This study examines the hybridity in dance activities and bodily movements focusing on the three Korean modernist dancers Bae Ku-ja (1905–2003), Cho Taik-won (1907–1976), and Choi Seung-hee (1911–1969). These three dancers are recognized not only as pioneers of Korean modernist dance, but also as protagonists of the political debate among Korean modernist dancers. In addition, they performed many dance pieces and actively engaged in national dance scenes during the Japanese colonial period. After liberation in 1945, however, they were evaluated as pro-Japanese or anti-national activists by the South Korean government and were restricted in their dance activities by exiling to Japan, the United States, and North Korea, respectively. Despite their reputation and achievements in the history of Korean dance, they are in an ambiguous position within the historical context of the Japanese colonial period. Therefore, it is necessary to pay attention to the relationship between the body and artistic activities of Korean contemporary dance and the meaning of the colonial situation of these three dancers. Their dance works between 1920 and 1940 in the Japanese imperial era were hardly documented in the Korean archives including digital library materials, as well as newspapers and articles in the Korean, Japanese, or Western languages. At this stage that reveals the necessity for research of the Korean dance history between pre-modern and the Japanese colonial era until the liberation in 1945. In order to explore the research question, nevertheless, I will investigate the dancing images from digitalized Korean newspapers, which were published in the colonial era. The situation of the colony is the past of Korean history and at the same time the “state of exception” (Franko 2006: 3) that invites us to reconsider dance modernism as the space for becoming a new national identity and projecting political images.

Based on Ralf Bohnsack’s documentary method, I analyze the dancing images as a “fixed and documented reality” (Bohnsack 2009: 298), which is situated in the experience of foreignness and the cultural urgency of the body. The focus of the interpretation is on the reflection of the dance images on the socio-cultural situation of Korea in the late 1920s and 1930s. Dance pictures reflect history (Jahn et al. 2016: 11) while mediating past movements and making them visible (2016: 11). An image of the dance can be viewed as a reflection of past reality, as Jahn et al. (cf. 2016: 11.) points out. According to Jahn et al., dance photography holds the movement based on spatiotemporal aspects in

the past state. In this respect, a dance picture is medial and a mediated image enables access to dance history (cf. 2016: 11–12).

The following interpretation is part of the result of analyzing the dance photographs on the intertwined relationship between colonialism, modernity, and nationalism, which can be considered to be the modernization of Korean dance, as pointed out by Van Zile (cf. Van Zile 2010: 170). Based on characteristics of Korean tradition in pre-modern cultures and Western modern dance aesthetics, as routinized dance practice and discourse, the analysis will reflect on how these images of Korean modernist dancers are intervened by the impact of Western modernity. Unlike demonstrating the Korean tradition in the pre-modern era – such as body and bodily skin completely covered with costume, creating curves rather than being direct, integrating gravity, holing the energy inside, and concealing expression as a representation of beauty, etc. –, I aim to show how the historical links are visible in the way the dancing bodies become “hybrid” in-between Occidentalizing and Orientalizing the self (Van Zile 2013: 140) in their representation.

1) Bae Ku-ja and the symbol of new women

Bae Ku-ja joined the world-famous Japanese “Revue” entertainment troupe in 1915 (Kim 2008: 215). In this group “Denkatsu”, she learned show dances such as revue, musical, acrobatics, and theater rather than the dances that are considered traditional arts today at her young age. Bae had a lot of interest in outside activities other than dance, such as making movies or song recordings for the mass media (Seok 2022). On the other hand, it is known that Bae, as an artist, had a stronger love for her country than anyone else, did everything in her power for her motherland, and constantly fought an inner battle (cf. Bae 1977: 25). In the early 1920s, Bae, who had experienced various Western performance dances while watching Russian ballet, Western folk dance, and even dancing Japanese revue, began to think about the value of the Korean dance movement. From the mid-1920s, she became interested in developing Korean dance into Western-style stage dance for audiences.

On April 21, 1928, Bae was performing *Arirang*¹, which is the first “Joseon folk dance” at Janggokcheonjeong Public Hall. As if eagerly waiting and sear-

1 It is known that in her creative new dance *Arirang*, that embodies the Korean folk song, she was showing her Korean sentiment and delicate expression by well digesting the role of her beautiful mountain girl living in a small village.

ching for someone, the body in that *Arirang* is in a state of longing for something. The lips are slightly open, and her chest and clavicle are eagerly moving forward. The solar plexus is pressed towards her back as if she is desperate and has given up any hope by taking one step back. Hesitation. But at the same time, she expresses her emotions by sending the energy out. Her eyes are urgent, but barely in focus. Her sleeves are slightly rolled up, revealing her bare skin, otherwise, the other body parts are completely covered by her long and loose costume. She stands still. But at the same time, she creates different directions by holding, pulling, and stepping forward with the right foot. She pulls on what flows down and refuses the natural being. Pulling it strongly to the left, she tries to create other directions, but stays there and stands still grounded. Her inner movements radiate great energy. Although the movement of her legs is hidden under the long skirt, a concave bow curve is drawn from her jaw to her chin, which went through her neck, and chest to the toes of her right foot through her whole frontal body. That allows, however, her right leg steps forward out of the long skirt.

Bae established the “Bae Ku-ja’s Dance Research Institute” in 1929 during the Japanese colonial era (cf. Seong 2006: 113) and taught students not only Korean traditional dance, but also ballet, Indian dance, Japanese dance, acrobatics, and tap dance (cf. Bae 1977: 73).

On November 4, 1930, the members of the Bae’s dance institution presented a revue performance, which is recorded in the Chosun newspaper digital archive under the title of *The Bae Ku-ja’s dance troupe performance*.² Being on the stage, which is not yet common, the dance group is dancing in the dark space. The arms are drawing lines, which indicate a kind of curvy and indirect lines above their head. They are wearing a long skirt in form of the one piece that has irregular cutting, which reveals the form of legs and their skin in-between the fabric of the skirt which slip down beside their legs and hang down to their ankles as feeling the gravity. The costume has no sleeves. The dancers have short-cut hair, which can be read as a symbol of a new type of woman. Standing on one leg, dancers bent the moving leg and pointed their toes to the floor. Standing quite straight but the bodies include curves in their hips, lower back, and shoulder lines. The dancer’s gaze focuses on their own mirror reflecting on the opposite side, not the front. It is a mixture of acrobatic and balletic movements which are composed in both front corners looking upside and down,

2 Corresponding newspaper articles and images are available in the digital library on the Internet.

that opens the half circle and at the same time makes the border between body and space. The facial expression is not recognizable but the whole energy demonstrates strong and at the same time grotesque with the movement of their limbs, which are directed without regularity yet. But it has the tendency to pull up and direct toward the ceiling, which is the opposite way of using the energy of Korean traditional dance. Tilting the head diagonally directing to the left corner, bodies are facing the diagonal front right corner, and their right legs are stretched out with the pointed feet to the diagonal front as the pelvis is facing. It reminds a military form how they are posing clearly, and leaning parallel at the same angle. The waists are twisted as upper bodies and the right arms open to the right shoulder, and the torso out to the left corner. The legs and arms create respectively different straight lines diagonally and a form of triangle collectively. Their limbs are revealed and expose their skin. The upper body with the arm movement has the tendency to open the energy outwards while gazing directly at the front of the camera. On the other hand, the legs are, closing sharp towards the center of the body and present discipline. The facial expression of the dancers demonstrates excitement, confidence, playfulness, and at the same time shyness and humbleness in the dark surrounding. The sorrowfulness is hidden behind the exciting movement of the sharp limbs while actively smiling.

2) Cho Taik-won and the philosophical spirit in his dance

Cho Taik-won was born in South Hamgyong Province in 1907. After watching a dance performance by Ishii Baku, who is known as a pioneer of Japanese modern dance, at the age of nineteen in 1927, he was fascinated by dance. It made him travel to Japan to study dance.

I met art then. At that time, among the many works of Ishii Baku, the one that captivated me the most was the dance titled *Person in Prison*. It was the same as the feelings of Koreans at that time. The dance seemed to express our injustice under the situation where the Japanese arbitrarily captured and imprisoned Koreans. Art is just that. (Cho 1976: no pagination)

In 1927, Cho practiced a new dance in a Japanese dance studio with the famous Japanese dancer, Ishii Baku. Two years later he was able to participate in several performances at that time. Cho wrote that his dance teacher, Ishii Baku, suggested that he should return to Korea to learn the dance of his origin (cf. Cho 1976: no pagination).

Both legs and arms are wide apart. The toes are completely turned-out, and his feet are treading on the wrinkled fabric expressing alertness and tension. The shape of the widely spread legs seems to demonstrate the stable force, like the second position of the Western ballet but with force. His knees point slightly diagonally away from the toes as if he just reacts spontaneously rather than having a clear decision. In addition, his right leg and right arm are depending on the movement of the other dancer whose left thigh and left arm are in contact by supporting and holding, embracing it respectively. His overall body movements are intensified by the large movements of his left body part: the fist pulls to his left upwards. It expresses the inner strength and energy of the will, which goes outside and fulfills the active and strong atmosphere of the space. On the other hand, his right flank is hit by the elbow of the other and deviated as far to his left as possible, causing a curvature of the torso, as if he would protect himself. Contrary to the shape of his legs which seems to be strong, his buttocks stumble backward and his appearance looks clumsy. Nevertheless, the movement of pulling out and folding gives the energy being actively internalizing his presence, which is impressive. It is an ambiguous shape that opens out and falters inward at the same time.

Cho earnestly prayed for the development of the dance world of “Joseon” (the name of Korea before liberation in 1945) and the support of the social structure for it (cf. Kim 2014: 432). And he felt considerable regret and resentment at the situation of Joseon dance research without development. He also emphasized the need for dance suitable for the emotions of Joseon and its visibility in the world.

On September 8, 1937, along with an editorial about Cho's dance performance and a dance picture of his pose was published in the Dong-a newspaper³. As if to support his aspirations for the development of Joseon dance, Cho danced *An impression of Buddhist dance (Seung-mu; Gasahojeop)*⁴, which he choreographed in 1935, wearing a traditional Korean men's monk costume with white pants and a dark wide jacket with long sleeves (Jangsam), and a cowl on

3 Corresponding newspaper articles and images are available in the digital library on the Internet.

4 It is known that the music is composed by the duet of piano and violin, which are the western music instrument but playing the Korean rhythm of *Gutgeori* (which represents one of the slow rhythm of Korean tradition) and *Jajinmori* (representing one of the fast rhythm of the Korean folk music).

his head (cf. Lee 2014: no pagination). There is no break in the bow-shaped curves of both arms spread wide on both sides. His chest is open wider and he stands still and confident, although his facial expression is invisible by being hidden behind the conical-shaped hat. His Buddhist figure suggests the reverential quality of being in dance movement as his straight, but curvy-rounded pose demonstrates heaviness, devotion, and embracement. His solar plexus and whole stomach are more forward than his chest, which goes towards his inner world to hold his energy than showing it out, while he takes one step forward. It is again a mixture of openness and closure simultaneously, which represents somehow his agony and soft resistance, protection, and also imprisonment. His extended arm shows heaviness by embodying and integrating the gravity of nature, which is out of his control but expresses his hope and imagination of being free. It creates its weight and volume while standing steady calm and still. Both ends of the two large smooth curves extend and support his energy and enable him to carry the distressed and deep-spirited energy in his body. His movement poses and at the same time is ongoing with his extension of its energy, weight, and volume. It seems to represent his inner pride to keep calm and keep virtue rather than revealing his expression.

3) Choi Seung-hee and her exotic taste

Choi was born into a wealthy upper-class family in Seoul in 1911, and she was encouraged by her older brother to meet with Ishii Baku. To study dance she followed Ishii to Japan and performed overseas during the colonization time (cf. Van Zile 2013: 124). Since her carrier began, she opened a dance studio to teach her students as well as created many dance pieces performed within different Asian countries as well as in North and South America and Europe (cf. Van Zile 2010: 172).

On January 30, 1930, Choi Seung-hee performed her creative dance *The Sorrows of an Indian* (cf. Kim 2014: 297). Stretching out behind the hip pushing its way through the loose skirts, she exposes her right leg smooth and soft. It looks radical enough to draw attention to this ambiguity being a slightly broken branch or a downcast snake alike, with which she shows her bare skin obviously and makes it stretched out. Her head is slightly tilted as putting her right ear on her right shoulder. The eyes are open halfway and it creates an erotic and sensual atmosphere. The huge circle around and behind her whole body seems to imprison her emotion. Her face is ambivalent, as it does evoke neither sadness, anger, nor laughter at all. Her passive expression of emotion

seems to be enveloped surrounding her. Enclosed. On the other hand, her movements of the limbs accentuate the inner energy and send them out. Her inner emotion is extended outwards. On stage, she showed off her physical beauty and her artistic talent for dance (cf. 2014: 297) while her emotion disappears in the air through her bare skin and the energy of the three limbs. The arms are sent to the front across both breasts and to the side over the shoulder respectively each of the elbows points up and down to each corner drawing diagonal lines. Bending her elbows and wrists with force, at the same time, she creates a distant space between her arms and the tilted head as the energy pushes her head and both arms to the outside. It creates tension. This tension is sent to the back and while gazing front obliquely, it enrages the powerfully affective quality of the body. The contrast between her bare skin and the costume as well as the emotion and the movement emphasize the expressive, soft, and energetic moment of the pursuit of the light in the darkness. She tried to express her will and emotion through the rhythm of her body⁵. Choi suggested that the emotions felt by humans can be shared by mankind all over the world by being expressed through dance (cf. Cho 2021: no pagination).

On June 25, 1930, the Chosun newspaper reported that Choi Seung-hee's creative dance was completed with great success. On this day, she suggested that *The dance of rural girls* performed in Pyongyang was greatly welcomed by the audience.⁶ Wearing a wide-brimmed hat on their head, their facial expressions are hidden. The long-braided hair, which is hanging down to hip level decorates and extends the length of the body. Standing perpendicular to the floor, they create big curves with their entire body, as if the chest and the solar plexus are pushed to the back. The hidden facial expression is almost coming out through the movement of each finger sharpening each joint energetically, as through the grotesque power is coming out from the inside of the body. This monstrous energy is hugged by the arms, which are placed both above the head and down in front of the pelvis. The grotesque form is growing collectively and the energy is pushed to the back rather than going forward. Curved and reduced by bending their knees, they send the energy deep into the floor and hug the air as if swallowing a giant object in front of them. There is no eye contact. Despite

5 Corresponding newspaper articles and images are available in the digital library on the Internet.

6 Corresponding newspaper articles and images are available in the digital library on the Internet.

the strong and grotesque atmosphere, the bodies bow forward and hide in the rounded bodies. Only the fingers are immersed in emotion, which influences and colors the whole image dark. The bodies of the image shown are a mixture of darkness, grotesque, and heaviness in a cautious way that has the potential to be growing constantly. Despite of distance between the bodies, they present their collective energy and spiritual connectivity, which they were longing for, but without expressing it. The image remains the vulnerability, which is hidden inside the body through the exaggerated bodily form. Her dance shows the situatedness of conflict between being modernized and remembering pre-modern Korea of the past, which is not only ascribed as Oriental but also repressed by ideological power (cf. Franko 2006: 6).

Conclusion: Korean modern dance and colonial modernity

Being indirect, withholding the expression and integrating gravity are qualities and characteristics of Korean dance as their own traditional dance routine, which has represented the quality of Korean dancing bodies. When hesitating but breathing still in and out inside of the body, it needs a different rhythm and different ways of moving in order to let it flow naturally without forcing so much, without revealing its bare skin.

Exposing the bare arms and legs in the images of performing openness and breaking with the Korean traditions (cf. Burt 2010: 2–3), and expressing strong personal emotion through bodily movement (cf. Van Zile 2010: 174) were unfamiliar to Koreans, while the Koreans should have held and taken their expression back in their routines. Through the Western style, and modern dance translated by imperial Japan, Koreans experienced different forms, aesthetics, and new ways of expressing emotions in the use of bodily movement. Noticed as an “exotic Korean from the Orient” in U.S. media, as Schneider introduced the biography of the dancer Choi and underlined the ambivalence between the position of her identity and her artistic reputation as a hybrid being between Korea, Japan, and the modern West in her article (cf. Schneider 2022: 197–198, 202), they had accepted “exotic experiences of the West as others” in the colonial modern era in their dance practice and work. Korean dance tradition had been challenged to break the routinized form of “Koreanness”.

On the other hand, the representation of Korea demonstrated multiple national identities in the way dance accepted a new ideology and interacted with the modernist canon between colonialism, imperialism, and modernity

(Van Zile 2013; Wilcox 2018). The Korean modernist bodies established a new aesthetic identity (cf. Franko 2006: 5), which was remarked as a “newness” to Korean society as well. Changing the moods, and thoughts in dance stopped continuing their routines for colonizers to civilize the colonized being, and for Koreans and Korean dance to survive with new bodies being hybrid. Modernization of Korean dance is considered as the authorization process of national beings to find their new daily routines, with which they could position themselves under the condition of capitulating to Japan’s policies (cf. Van Zile 2010: 176), rather than rejecting their own tradition of the past. The expression of the individuals of Korean modernist dancing bodies was for “social” expression of appealing to the oppression and the socio-political milieu of Korea’s colonial status (cf. Van Zile 2013: 142) while performing their works internationally and sharing the emotion. At the same time, it could be understood as a “strategical interweaving” crossing creative dance, transmitted tradition, and transnational Western dance by breaking the routines and combining the social changes to aim at an alternative for the future-oriented liberation of the nation. Korean modernity as the state of ambivalence had the potential to become new for the global modern stage. Not being as pure but being “hybrid” was the only way of surviving as a colonial subject.

References

- Bae, Halla (1977): My sister, Bae Ku-ja (언니, 배구자), in: *Choom Magazine* (월간춤), Vol. 7 No. 17, pp. 70–78.
- Bae, Halla (1977): My sister, Bae Ku-ja (언니, 배구자), in: *Choom Magazine* (월간춤), Vol. 8 No. 18, pp. 24–28.
- Bauman, Zygmunt (1990): Modernity and ambivalence, in: *Theory, Culture & Society*, Vol. 7 No. 2–3, pp. 143–169.
- Bauman, Zygmunt (1997): Making and unmaking of strangers, in: Pnina Werbner/Tariq Modood (Eds.): *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London: Zed Books Ltd, pp. 46–57.
- Bhabha, Homi K. (2012). *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung*, Verlag Turia + Kant.
- Blakemore, Erin (2020): *How Japan Took Control of Korea. Between 1910 and 1945, Japan worked to wipe out Korean culture, language and history* [online] <https://www.history.com/news/japan-colonization-korea> [21.03.2023]

- Burt, Ramsay (2010): Dancing bodies and modernity, in: *The Oxford Handbook of Modernisms*, pp. 562–581.
- Cho, Jeong-hee (2021): *Choi Seung-hee's works at the Chuncheon performance* [online] <https://teameye.tistory.com/197?category=926468> [21.03.2023]
- Cho, Taik-won (1976): My dance half a century of honor and disgrace. Unfinished story in An impression of Buddhist dance (Gasa Hojeop), in: *Choom Magazine* [online] http://www.choom.co.kr/article/view.asp?vol_no=1&cid=4&article_no=2001020701B159 [21.03.2023]
- Chosun Ilbo (1930): *Choi Seung-hee's dance that ended with great success, on June 25, 1930* [online] <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1930062500239205008&editNo=1&printCount=1&publishDate=1930-06-25&officeId=00023&pageNo=5&printNo=3402&publishType=00020> [21.03.2023]
- Chosun Ilbo (1930): *About dance. Choi Seung-hee ahead of the new work presentation, on October 18, 1930* [online] <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1930101800239205008&editNo=1&printCount=1&publishDate=1930-10-18&officeId=00023&pageNo=5&printNo=3517&publishType=00020> [21.03.2023]
- Chosun Ilbo (1930): *Bae Ku-ja Dance Company Performance, on November 4, 1930* [online] <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1930110400239205002&editNo=1&printCount=1&publishDate=1930-11-04&officeId=00023&pageNo=5&printNo=3534&publishType=00020> [21.03.2023]
- Donga Ilbo (1937): *Dance world (2). Jo Taek-won with intuition, on September 8, 1937* [online] <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1937090800209106006&editNo=2&printCount=1&publishDate=1937-09-08&officeId=00020&pageNo=6&printNo=5758&publishType=00010> [21.03.2023]
- Franko, Mark (2006): Dance and the political. States of exception, in: *Dance Research Journal*, Vol. 38 No 1–2, pp. 3–18.
- Jahn, Tessa/Witrock, Eike/Wortelkamp, Isa (Eds.) (2016): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*, Vol. 36, Bielefeld: transcript.
- Kim, Jong-wook (2014): *Korean Modern Dance Archives from 1899 to 1950* (한국근대춤자료사. 1899년도~1950년도), Seoul: Book Publishing Ara.
- Kim, Young-hee (2008): Research on the revue dance in period of occupation by force by Japanese imperialism (일제강점기 레뷰춤 연구), in: *Korean Dance History* (한국무용사학), Vol. 9, pp. 203–233.

- Lee, Jong-sook (2014): An impression of Buddhist dance (Seung-mu; Gasaho-jeop), in: *Encyclopedia of Korean National Culture* [online] <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/EO074301> [21.03.2023]
- Schneider, Katja (2022): Archivieren, Choreographieren, Kuratieren: Perspektiven auf eine kulturtechnische Praxis. Akte der Produktion, Artikulation und Organisation von Erinnerungen, Erfahrungen und Wissensbeständen, in: Sabine Huschka/Gerald Siegmund (Hg.), *Choreographie als Kulturtechnik*, Berlin: Neofelis Verlag, S. 189–206.
- Seok, Ji-hoon (2022): Korean Dance in Modern and Contemporary Media (5). Searching for the Life of the 'First' Modern Dancer, Bae Ku-ja (2), in: *Dance Post Korea Magazine* [online] https://dancepostkorea.com/new/board/column/recollection_view.php?b_idx=117&page=1&search_part=b_title&search_acv= [21.03.2023]
- Seong, Gi-suk (2006): Standing on the border of the nation and empire. Considering Gu-ja Bae (‘민족’과 ‘제국’의 경계에서. 배구자론), in: *Korean modern dance studies* (한국근대춤연구), Vol. 2, Seoul: Korean Modern Dance Research Association (한국근대춤연구회), pp. 97–139.
- Shin, Gi-Wook/Robinson, Michael (1999): Rethinking Colonial Korea, in: *Colonial modernity in Korea*, Harvard University Asia Center, pp. 1–18.
- Son, Okju (2014): Between Self-Appropriation and Self-Discovery: Park Yeong-in in German Dance Modernity, in: *7th World Congress of Korean Studies*, Vol. 9 No. 29, Honolulu, Hawaii, pp. 1–10.
- Van Zile, Judy (2010): Blurring Tradition and Modernity: The Impact of Japanese Colonization and Ch'oe Sŭng-hŭi on Dance in South Korea Today, in: Laurel Kendall (Ed.): *Consuming Korean Tradition in Early and Late Modernity*, University of Hawaii Press, pp. 167–194.
- Van Zile, Judy (2013): Performing Modernity in Korea: The Dance of Ch'oe Sŭng-hŭi, in: *Korean Studies*, University of Hawaii Press, pp. 124–149.
- Wilcox, Emily (2018): Crossing Over: Choe Seung-hui's Pan-Asianism in Revolutionary Time, in: *The Journal of Society for Dance Documentation and History of South Korea* (무용역사기록학회), Vol. 51, pp. 65–97.
- Ya-ping, Chen (2013): Colonial Modernity and Female Dancing Bodies in Early Taiwanese Modern Dance, in: Wang Yunyu/Stephanie Burridge (Eds.): *Identity and Diversity. Celebrating Dance in Taiwan*, Routledge India, pp. 44–64.
- Young, Robert JC (1995): *Colonial desire. Hybridity in theory, culture, and race*, Psychology Press.

Young, Robert JC (2012): Cultural translation as hybridization, in: *Trans-Humanities Journal*, Vol. 5 No.1, pp. 155–175.

Perfectionism Detox

A Dance with Voices from the South

Amelia Uzategui Bonilla¹

Using the definition of Tema Okun, perfectionism is a trait of white supremacy culture, that does not serve any of us, regardless of how we are racialized. “As long as we are striving to be perfect according to someone else’s rules, we have less energy and attention to question those rules and to remember what is truly important.” (Okun 2022: 5)

As a participant and facilitator, in this article I will switch between first person for personal statements and third person for wider observations. Reflecting upon my career and training years in classical and contemporary dance, I remember how self-perfectionism influenced how I negatively judged myself. It affected how I routinely engaged in self-harm practices such as eating disorders and over-working. As a non-white dancer with a migration background, my experience as a minority during my Euro-American dance training and career was at best empowering and at worst disorienting.

Influenced by Okun’s writings, first published in 1999, I invited a team of artists to join me in observing how white supremacy culture, specifically perfectionism, appears routinely in our lives as dancers. With Diana De Fex, Luz Zenaida Hualpa García, Abril Lukac, An*dre Neely, and Suzette Sagisi, we developed a peer-to-peer interview format and artistic exchange under the title, *Perfectionism Detox: a dance with voices from the South*.² It was also influenced by

1 With contributions from Diana De Fex, Luz Zenaida Hualpa García, Abril Lukac, An*dre Neely, and Suzette Sagisi

2 Funded by the Frankfurt Kulturstadt, the Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, and selected as one of the Hessisches Theaterakademie’s Postgraduate Grant projects in 2021. Published as a six-part video series published in December 2021, found on Vimeo. <https://vimeo.com/ameliauzategui>

Vera King's social-psychology research and applied Daria Halprin's³ aesthetic response methodology.

This article will proceed to elaborate upon terms and describe situations which show how perfectionism serves as an (often invisible) backdrop for *being good*. It suggests that perfectionism is woven into everyday routines and proposes re-routed practices and perspectives within the context of dance training.

Taking into consideration the team's experiences, they assert that it is through the fear of exclusion that perfectionism fabricates a *right way* to speak, act, and generally express oneself. Expressions and bodies who do not conform to these standards are pushed to the margins. The team shared their experiences of migration, racialization, and other discriminations as a lens through which to observe how they participate in or resist perfectionism. These include queer and BIPOC practices and identities.

This ongoing reflection comes from the need to look at systemic reasons for behavior otherwise individualized or pathologized. Curious to learn from others' experiences, I handed the team the following questions:

- What is required to meet perfectionist standards in dance?
- What happens when a dancer/performer cannot routinely meet the standard or chooses to resist upholding perfectionist values?
- In their own practices, which routes towards liberation have they articulated and performed?

Artistic Research Team

Ranging between 23–46 years of age, the team of collaborators consists of practitioners of dance and performance based in Germany in various stages of positioning themselves in relation to their migration and to the topics of coloniality and racism. Each have ancestral roots in territories denominated geopoliti-

3 Amelia Uzategui Bonilla is a former teacher's assistance to Anna and Daria Halprin and graduate of their school, the Tamalpa Institute. Uzategui Bonilla completed all 3 Levels of Professional Training between 2014–17, practiced personal embodiment and professional application of the Life/Art Process®, and received the Tamalpa Practitioner Certification.

cally as the Global South. A diversity of age, origins, and culture was important for this project to challenge the monolith or stereotyping of the migrant experience. Through review of relevant literature, artistic examples, discussions, and artistic practice, they sought to articulate liberation routes from colonial traps. Despite the frustration and personal confrontation necessary when unpacking systemic racism and discrimination, solace and cathartic release was found through shared artistic practice.⁴

Working Structure

Artistic research began in October 2020 with a one-week residency at Ponderosa in Brandenburg. The team exchanged references, literature, and experimental liberation practices.

In February 2021, the team met online for one week. The topic of consent was thematized as it related to how the group would work together with biographical material, preparing for their in-person residency in May 2021. During a two-week creation period at the Frankfurt LAB, they focused on connecting theory to practice. To culminate, they filmed six interviews. Each team member took the role of both interviewing and being interviewed. Aesthetic responses⁵ were part of the structure after each interview, creating a circle of support, honoring each testimony.

In September 2021, video editing took place as a collaboration with filmmaker Mariana Brzostowski, resulting in six videos, one focusing on each team member. These were outlined following the structure used for the filming. Each

4 The team did not share a common working language. Translations took place between Spanish, German, and English throughout their working periods. They experienced the limits of using discourse and language to define their identities, relationship to privilege, and experiences with racism, homophobia/transphobia, and other exclusions. The use of improvised dance and performance became an important meeting place for unfiltered, heightened, and non-verbal expression and response.

5 Summarizing the writing and teachings of Daria Halprin (2003), an aesthetic response is an improvised performance made after the experience of being an audience member who brings their ability to sense, feel and imagine as the basis for their spontaneous response. It is performed with the intention to support the process of the initial performer. Focus is brought to aspects of the performance that move the witness to respond. Text, song, and/or movement can be used.

video starts with the interview, inserting edited clips from the aesthetic responses performed by witnessing team members. Each video finished with an improvisation by the person interviewed, filmed immediately after they received the four aesthetic responses. Once edited, each film was shared with the team before publication.

There was also an introductory video filmed to contextualize the project. Excerpts from the performances directly referencing the project were included: "This is a flowering bath. Prepare the earth, take out the weeds little by little. Prepare oneself to plant a new seed." (Amelia Uzategui Bonilla, 2021: 00:07) Abril Lukac says this as she illustrates her words with movement. An*dre Neely pulls their hair into a ponytail while saying to the camera, "I know these films will bring me back here to this space which we've created and that is so special." (2021: 00:29) I look directly towards the camera, asking, "How does this team, as artists who share ancestral roots in the Global South make room for their multidimensional selves and recognize negated narratives in dance and performance?" (2021: 02:00)

One way we made room for ourselves was by sharing references of artists and writers leading the path towards decoloniality. One such artist is Julio Salgado who through visual art mirrors the complexity the team faced relating perfectionism to white supremacy culture to experiences of migration and forced assimilation.

Addressing perfectionism and the experience of immigration

Julio Salgado is an undocumented and queer visual artist and migrant rights activist.⁶ In his work, *Immigrants Just Wanna Perrear*, Salgado demonstrates the weighted pressure to perform perfection in a society that instrumentalizes migrant bodies. The title references Cyndi Lauper's hit song and 1985 film, *Girls Just Wanna Have Fun*. By juxtaposing a pop reference title with written phrases drawn on top of the shoulders of three youth figures, it emphasizes the inhumane expectations placed upon young immigrants: "Immigrants are perfect. Immigrants do the jobs that citizens will not do. Immigrants are doctors, teachers, engineers, artists, superheroes." (Salgado 2019: 1)

6 Julio Salgado lives in the United States, where in 2017, according to the Pew Research Center, 10.5 million immigrants do not have legal documentation, accounting for 3.2 % of the nation's population.

They are dressed colorfully, like for a party, with the words, “Yo solo quiero perrear,” written on their shirts. Each is drawn with a different shade of brown skin, alluding to the multiple origins of immigrants. They are not the same. Their faces show duress, grimacing at the contradictory desire to go out dancing with the omnipresent expectation that they must be exceptional to survive in an environment that reduces them to their experience of immigration.

The perreo reference, a queer movement practice, impregnates this image with the wish to escape from the inherent obligation to be the *perfect* immigrant. Perreo dancing and its accompanied music form, reggaeton, have been reappropriated by queer and feminist Latinx communities in recent years who use dance and night-life culture to dismantle the routines of shame and self-repression enforced by colonial, Christian frameworks (cf. Jenny Granado aka DJ KEBRA). Dissident sexualities are celebrated through intentionally provocative movements of the hips and buttock. To be evident, as a verb, *perrear* is slang for sex in Spanish.

With *Immigrants Just Wanna Perrear*, Salgado expresses the crushing compromise immigrants make between their corporeal desires and the oppressive obligation to demonstrate themselves as one of the *good* immigrants. The equivalent in Germany is the control performed by the *Ausländerbehörde*. The requirements of documentation and proofs reinstate the binary, placing immigrants within a hamster wheel of meritocracy to prove their worth to the German government.

I showed Salgado's work to the team of *Perfectionism Detox* who could relate to the experience of dealing with migration authorities. The state defines and fixes the procedure and standard to meet. Thus, perfectionism and over-achieving in immigrants is not a personal pathology, but rather an internalized response to a power structure which demands obedience and productivity. The expectations for immigrants must be met; the privilege to question these rules is denied.

Broadening definitions for Perfectionism and Detoxification

Perfectionism

Working at the intersection of sociology and social psychology at the Goethe University in Frankfurt, Vera King's empirical investigation titled, *Aporias of Perfectionism in Accelerated Modernity* (2020), describes distinct characteristics

gleaned from over 100 interviews of adult patients in their thirties with depression/burnout and a group with no diagnosis. All were asked to share their life stories.

Characteristics from both groups include the following points, summarized from King's essay, "The Assault of the Present on the Rest of Time" published in *Pléyade* in 2021:

- optimization pressure associated with shortage of time or time-stress,
- normalized overworking,
- the Higher/Faster/Better ideal,
- imbalance between work/leisure time,
- self-perfectionism,
- controlling one's biological needs.

One case study subject is described by King as, "outstandingly good at keeping her own (and others') needs under control," (2021: 57). This reminds me of a dancer who learns to control or ignore their biological needs to continue participating in a competitive and accelerated production schedule. King explains that time for relationships is not conducive to optimization and effective time management is rationalized as *good*. In dance and performance, all the focus goes into the career, even if that means living far away from loved ones, traveling constantly, or denying basic needs such as rest or extra food.

The youngest member of our team, Abril Lukac, is a dancer and choreographer who was born in Argentina. She migrated to Germany as a teenager for the BA Tanz at the Frankfurt University of Music and Performing Arts. She is in her final year of study. Lukac was interviewed by Luz Zenaida Hualpa Garcia, a Quechua performer, choreographer, and teacher who was born in Cusco, Peru and immigrated to Berlin 18 years ago. When asked about the function of perfection in her dance practice, Lukac answered,

There is a level of achievement that you reach when you feel that you are able to reach all these expectations that you have, right? like in ballet practice. This multitasking, that keeps you sort of very focused in a very strong state of awareness, being so committed to a practice. Since it is such a demanding practice, it requires a lot of commitment, and it requires a lot of concentration and at some point, I feel that it gives a structure [...] It's like a game with a lot of rules but in the end it's still a game. When you learn

all the rules, you can still play. There is still room for expression. (Uzategui Bonilla 2021: 04:08)

In Lukac's description, this absolute focus is rewarded by the security of structure, successfully learning, and playing the game. Lukac claims that there can be freedom and expression once the rules are learned. Hualpa Garcia listens and engages Lukac in a back and forth,

Hualpa Garcia: But how much does it cost to get there?

Lukac: So much.

Hualpa Garcia: And the process? Is there fear in that process?

Lukac: Sure, it is in the process because there's the fear of not getting there, isn't there?

Hualpa Garcia: Or maybe of one day arriving and not being able to get there again? (Uzategui Bonilla 2021: 07:50)

Vera King describes her case study with the words of Max Weber, "a perfect embodiment of the efficiency demanded by the 'spirit of capitalism'," (Weber cited in King 2021: 55). King also seems to suggest that the case study subject does not see anything wrong with her behavior as she is so good at it. I would say the same for Lukac who says she was able to meet the expectations.

But as Hualpa Garcia suggests, even highly skilled dancers fear losing control as it places achieving a flawless performance at risk. This achievement must be demonstrated day to day for dancers in full-time working environments. A study on ballet dancers and athletes published in the *Journal of Dance Medicine and Science* is based on previous findings that "both perfectionism and burnout are presumed to be relatively common in domains like sports and the performing arts because success is based on the achievement of near perfect or flawless performance." (Nordin-Bates et al. 2017: 115) Is this daily "controlling out of fear" routine described by Lukac leading to symptoms of burnout?

Perfectionism and Coloniality

From my knowledge, Vera King does not make a connection between today's capitalism and the aftereffects of colonialism as scholar Boaventura de Sousa Santos does (cf. Boaventura de Sousa Santos 2002: 37). As shared in our team discussions, as descendants from formerly colonized territories, we have internalized coloniality. We could be successful at meeting white supremacy cul-

ture's standards, but not without enacting violence upon ourselves to do so. Lukac's interview confirms that perfectionism is present in professional ballet dance practice. King's research demonstrates that a wide range of people from various professions are affected by perfectionism in our society today.

From the perspective of racial justice in the United States, author, and educator, Tema Okun speaks of perfectionism in the 2021 article *White Supremacy Culture – Still Here* with an updated definition from critical race theory. Okun explains that white supremacy culture trains us all to internalize attitudes and behaviors that do not serve our well-being. A belief that we can be perfect, or should be perfect, raises the questions: Who decides what perfect is? Why would we want to be perfect? Okun goes on to define the characteristics of perfectionism which can be observed on an interpersonal and on an institutional level. The following excerpts are interesting to consider in group working environments such as dance training and production (cf. Okun 2021: 8):

- One right way.
- Little appreciation for others' work.
- Pointing out mistakes or what is wrong.
- Being a mistake rather than doing a mistake.
- Little to no learning from mistakes.

Faced with these examples, I looked towards possible solutions. I reflected on the notion that detox from perfectionism is necessarily a collective act. As it is about re-routing collective routines, it cannot happen only on an individual level. Steps and study can be taken individually, but to transform our culture, the way that we work and how we create together, we should practice different ways of communicating with one another.

Antidotes to perfectionism

From Tema Okun's (*divorcing*) *White Supremacy Culture* website (Okun 2022) suggestions are made to combat perfectionism in the workplace developing a *culture of appreciation* that addresses how and when feedback is given and recognizes the work and effort of workers who are not usually recognized. Another suggestion Okun gives is to develop a *learning culture* in the work environment, to recognize that mistakes sometimes lead to positive results and to use criticism in a way that emphasizes what can be done differently next time. Okun also suggests to "realize that being your own worst critic does not actually im-

prove the work, it often contributes to low morale among the group” (Okun 2022: 8). This last point I find quite common in dance as confusion can arise when self-discipline is considered diligent and self-responsible. Is Okun suggesting that this constant self-criticism is toxic?

When I interviewed Luz Zenaida Hualpa Garcia, curious about how she develops a learning culture, I asked her about how she addresses mistakes:

The word mistake, I have tried, and I think I have succeeded in scratching it out of my vocabulary at the moment of the practice, of teaching, in my pedagogy. Because the word ‘mistake’ is in and of itself already blocking someone [...] tension comes, of course the body responds immediately to what it already knows: mistake means failure, maybe a little or maybe quite a lot.

So, I try to smile in those moments and tell them, no, it is not a mistake. It is a suitable moment for creation, it is great that this has happened to you, and it is a creative opportunity to do something, it is a moment of challenge. I try to make my students understand this, that the mistake is not something negative, it is also an invitation to break with this scheme and develop the ability to return immediately to the community, but without the fear, without the blockage, but with this opportunity [...] so, I try to play with language, yes, as a form of protesting these norms that generate blockages, right? (Amelia Uzategui Bonilla 2021: 11:17)

Instead of focusing on mistakes, Hualpa Garcia suggests considering them as opportunities to break with the set scheme. She brings the student back to the communal context, a reminder that the forms Hualpa Garcia teaches, Indigenous and Afro-Indigenous dance traditions from Latin-America, are communal practices. There should be no fear or blocked feeling as this is contrary to the intention of the practice. When giving suggestions for development or improvement, Hualpa Garcia likens these to brushstrokes that contribute to the student’s artwork while maintaining the student’s agency and ownership of the artwork they are creating (cf. 2021: 12:54). The care with which words are reframed as a form of protest and act of love is another antidote to perfectionism and to the violence white supremacy culture spreads into our learning and teaching contexts.

Conclusions

Both Vera King and Tema Okun's writings helped our artistic research team to work with a shared vocabulary and apply it to our context. Lukac's interview reminds us that perfectionism in dance means living with the fear of not meeting the standard. This is not unlike the bubble weighted on the migrant youth's shoulders drawn by Salgado, omnipresent, always there. As Hualpa Garcia observes, perfectionism tangles the satisfaction of achievement with fear. In her practice, Hualpa Garcia returns to the communal as a detoxification strategy, re-routing the perfectionist routine. There I remember the resources taught to me by the Halprins at the Tamalpa Institute, using therapeutic acts of dance performance supported by compassionate witnessing.

We live within and have inherited perfectionism as part of a patriarchal and colonial societal framework. Vera King points to capitalism as the source, which she names as the accelerated optimization-pressure. The capitalism with which we live today has developed from within white supremacy culture, a series of routines perfected during colonialism in territories of the *Global South*. It is difficult to call-out perfectionism because ambitious, high-achieving, and efficient people are rewarded in capitalism. Relating this to white supremacy culture and considering inequities (unequal opportunities) in our society such as the experience of immigrants and studies which show how commonplace burnout is, there are many reasons why we would want to route away from perfectionism. Further research and practice-oriented antidotes to white supremacy culture are valuable towards developing a harm reducing culture in the work we participate within, in dance and beyond. As white supremacy has been cultivated, it could also be identified as reoccurring routines. Like weeds, these could be taken out and new seeds planted, as Lukac imagined in her dance for *Perfectionism Detox*.

References

- Halprin, Daria (2003): *The Expressive Body in Life, Art and Therapy: Working with Movement, Metaphor and Meaning*, London: Jessica Kingsley Publishers
- King, Vera (2021): The Assault of the Present on the Rest of Time: Optimization and the Dissolution of Temporal Boundaries in Accelerated Modernity, in: *Pléyade* (Santiago), No. 27, pp. 42–60 [online] <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962021000100042> [22.01.2023]

- Lamoyi, Carla (2021): Descolonización y otros ordines de saberes desde el baile: Entrevista a Jenny Granado (KEBRA), aka Maldita Geni Thalia, in: *revistasentimental* [online] <https://revistasentimental.tumblr.com/post/644113546842652672/descolonizaci%C3%B3n-y-otros-%C3%B3rdenes-de-saberes-desde> [22.01.2023]
- Nordin-Bates, Sanna/Raedeke, Thomas/Madigan, Daniel (2017): Perfectionism, Burnout, and Motivation in Dance: A Replication and Test of the 2x2 Model of Perfectionism, in: *Journal of dance medicine & science*, No. 21, pp. 115–122 [online] <https://dx.doi.org/10.12678/1089-313X.21.3.115> [22.01.2023]
- Okun, Tema (2022): One Right Way along with Perfectionism | Paternalism Objectivity and Qualified, in: (divorcing) *White Supremacy Culture: Coming Home to Who We Really Are* [online] <https://www.whitesupremacyculture.info/one-right-way.html> [22.01.2023]
- Salgado, Julio (2019): Immigrants Just Wanna Perrear, in: *Julio Salgado Art* [online] <https://juliosalgadoart.bigcartel.com/product/immigrants-just-wanna-perrear> [22.01.2023]
- Santos, Boaventura de Sousa (2002): Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 39 No. 2, pp. 9–43 [online] <http://www.jstor.org/stable/3513784> [22.01.2023]
- Uzategui Bonilla, Amelia (2021): Introduction | Perfectionism Detox. Upload 16 Nov. [online] <https://vimeo.com/646417342> [22.01.2023]
- Uzategui Bonilla, Amelia (2021): episode 1 | LUZ | Perfectionism Detox. Upload 22 Nov. [online] <https://vimeo.com/648543254> [22.01.2023]
- Uzategui Bonilla, Amelia (2021): episode 2 | ABRIL | Perfectionism Detox. Upload 29 Nov. [online] <https://vimeo.com/651041496> [22.01.2023]

Monkey off My Back or the Cat's Meow

Die Verbeugung als Ausdruck des Selbst

Jutta Krauß

»Ästhetisch sind seine Stücke immer Huldigungen der Menschen, die auf der Bühne stehen.«

(Schauspielhaus Zürich, Homepage)

Einleitung

Dieser Beitrag widmet sich der Verbeugung in der Performance *Monkey off My Back or the Cat's Meow* (2021) von Trajal Harrell. Üblicherweise findet die Verbeugung mit dem Schlussapplaus am Ende einer Aufführung statt – der Choreograf Harrell erhebt die Verbeugung zu einem eigenständigen Teil der Aufführung.¹ In ihm sind alle Performer*innen anwesend, durchschreiten hintereinander gehend eine laufstegähnliche Bühnenfläche und verneigen sich gleichzeitig an unterschiedlichen Stellen vor den Zuschauer*innen. Dabei wird die

1 Während den Abgängen, dem Vorhang und dem Applaus in der theater- und tanzwissenschaftlichen Forschung u.a. mit den Werken *Ein starker Abgang* (Bergmann/Tonger-Erk 2016), *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste* (Brandtetter/Peters 2008) und dem Aufsatz »Applaus. Die Gesten des Virtuosen« (Brandl-Risi 2017) Rechnung getragen wird, stellt die Forschung zur Verbeugung eine Leerstelle dar. Ein Hinweis zum Schlussapplaus im 19. Jahrhundert findet sich in Christina Thurners Werk *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten* (2009): Margitta Roséri (1891) führt »den Applaus auf monetäre Praktiken zurück und kritisiert den Brauch der öffentlichen ›Claque‹« (2009: 180, FN 187). Katja Schneider verdanke ich den Hinweis darauf, dass Doris Humphrey in ihrem Werk *The Art of Making Dances* (1959) ausführlich über die Verbeugung als »the final statement of the dancer« (1959: 88) schreibt, in der die Persönlichkeit der Tänzer*innen zum Ausdruck käme (1959: 89).

Routine des Verbeugens zu einem eigenständigen Akt der Aufführung, in dem sich, so die Ausgangsthese, Reflexionsprozesse widerspiegeln und der im Sinne eines körperlich basierten Postskriptums über Realness, Authentizität und Ausdrucksweise des Selbst lesbar gemacht werden kann.²

Um dies aufzuzeigen, werden zwei Betrachtungsweisen entworfen, zum einen auf das Verbeugen in bescheiden anmutenden Bademänteln: Ausgehend von Harrells Aussage – »Ich verwende Kleidung als Mittel, um über Verhalten, Identität und Gefühle zu sprechen« (Harrell 2021: 25) – wird das während der Verbeugung getragene Kostüm, ein Bademantel, in Bezug auf die Zuschreibung *Bescheidenheit* und die Wechselwirkung zwischen Kostüm und Choreografie betrachtet. Die zweite Betrachtungsweise richtet sich auf ein *behutsames* Verbeugen zwischen Routine und Reflexionsprozess: Die Verbeugung als Routine des Schließens einer Performance markiert in der Aufführung eine bedeutsame Nach-Schrift im Raum. Der letzte Teil der Performance lotet, als *Postskriptum* gelesen, das performative Potenzial nacheinander in den Raum geschriebener Selbst-Präsentationen aus. In dessen Zentrum stehen die Bewegungen des Gehens, Verbeugens und Verweilens vor den Zuschauer*innen, die ein Nachdenken und eine Verbundenheit erzeugen. Es wird damit aufgezeigt, wie die scheinbare Schlussformel Verbeugung, nicht nur eine Bindung zwischen Performer*innen und Zuschauer*innen und ein Beenden zur passenden Zeit ermöglicht, sondern auch, wie sie eine Auseinandersetzung mit dem dramaturgischen Aufbau und dessen performativem Potenzial hervorruft.

Dramaturgisch tragende Teile

Monkey off My Back or the Cat's Meow ist als *signature piece* eines formal strukturierten aristotelischen Dramas lesbar, wobei die Darstellung über ein Libretto oder ein literarisches Gefüge hinausgeht.³ Die Aufführung ist in fünf Teile

2 Das Konzept *Postskriptum* verweist hier auf den Akt des Anschließens von Dramentheorien im Analyseprozess und auf die Reflexion der choreografischen Praxis. Dabei wird »Drama als artifizielle Ausdrucksform [...] der je eigenen Gegenwart« (Bremer 2017: 10) und *Postskriptum* als »Kommentar und Fortsetzung« (Bremer 2017: 15) sowie als »Hervorbringen eines Resonanzraums« (Maar 2020: 168) betrachtet. Mit dem Konzept *Postskriptum* wird somit ein Reflexionsraum eröffnet, der sowohl die dramatische Darstellung begrifflich erfasst als auch den Analyseprozess kritisch beleuchtet.

3 Von Trajal Harrell wurde mir für wissenschaftliche Zwecke die Aufzeichnung der Generalprobe vom Donnerstag, den 02.12.2021 im Schiffbau des Schauspielhaus Zürichs

gegliedert, die sich an »historisch-konventionalisierte Formgebungsprinzipien« (Boenisch 2012: 131), wie an »das klassische Ideal der fünfkäftigen Struktur« (2012: 131) anlehnen. Gleichzeitig ist die Inszenierung als performative Darstellung eines dekolonialen Ansatzes der Dramentheorie wahrnehmbar. Denn der Choreograf Harrell nutzt nicht nur die fünfkäftige Struktur als Komposition, sondern auch als Reflexion über die Struktur. Die fünf Teile bestimmen somit nicht nur substanziell, sondern auch dramaturgisch die Aufführung. Dabei erfolgt eine ästhetische Auseinandersetzung mit der europäisch epistemisch geprägten Dramentheorie, indem das sogenannte Tragische als selbstreflexives Moment neu interpretiert wird. Diese Neuinterpretation zeigt sich als Befreiung von Re-Präsentationen hin zu Selbst-Präsentationen.⁴

Zu Beginn der Aufführung erhebt sich Harrell aus der ersten Reihe des Zuschauerraumes und hält eine Publikumsansprache: »Good evening, my name is Anna Wintour and I am [...] the chief of the american *Vogue* [...] I am very excited to be here tonight [...] [Trajal] asked me if I want to open one of his shows [...] so tonight I will dance [...]« (Minute 00:00-2:59). Der episch erzählende Prolog vermittelt Harrells Haltung gegenüber Identitätskonzepten und Fiktionen und verweist auf Referenzen und Projektionen. Referenzsysteme der Aufführung sind das Modemagazin *Vogue*, Modenschauen, die Tanzstile Voguing und Butoh.

Die unterschiedlichen referenziellen Gewichtungen spiegeln sich in der dramaturgischen Gliederung wider: Nach dem Prolog setzt Musik ein und die Performer*innen treten auf einem überdimensionalen Tanzteppich, der im Stil von Mondrians Linien, Farben und Flächen gestaltet ist, auf einem imaginierten Laufsteg in der ehemaligen Schiffbauhalle in Zürich auf. Ähnlich einer Modenschau laufen die Tänzer*innen und Schauspieler*innen in langen Linien in unzähligen Kostümen, vielfältig rhythmisierten Gangarten

zur Verfügung gestellt. Die Aufführung habe ich dort am 22.12.2021 und am 11.02.2023 besucht.

- 4 Die Inszenierung ist untrennbar mit dekolonialen Theorien verbunden. Harrells »künstlerische Signatur [ist] jenseits einer simplifizierten afroamerikanischen mixed-heritage Identität« (Haitzinger/Ostwald 2020: 120–121) zu betrachten. Seine kulturellen Wurzeln kontextualisiert er »mit *post-blackness*, [...] die unter anderem Verwurzelungen in einer sogenannten weißen Kultur hat« (2020: 121, Herv. N.H.). Seine Aufführung ist als dekoloniale Intervention lesbar, da er etablierte Dramenstrukturen und Darstellungsformen aufgreift und anders betrachtend inszeniert. Selbst-Positionierungen werden als konstituierende Aspekte dekolonialer Ansätze betrachtet (vgl. Sharifi/Skwirblies 2022: 17).

zu differenten Musikstilen. Dabei wird das unablässige, laufstegähnliche Gehen im Laufe der Aufführung immer wieder durch exzentrische oder minimalistische Reigen auf der Bühnenfläche erweitert: Die Kostüme tragen dabei »subtile Narrative von Kultur, Klasse und Sexualität« (Staab 2021: 17) in sich. Mit dem Konzept Chor aus der Dramentheorie kann erklärt werden, wie damit Schauplätze eröffnet werden, die nicht in die Handlung – die Fashionshow – eingreifen und scheinbar unbetroffen und ungeachtet der Referenz Modenschau stattfinden. Das Konzept Chor erlaubt gleichzeitig unterschiedliche Realitäten auszustellen.⁵ Diesem dramaturgischen Vorgehen folgen auch die anderen Teile, die mit den folgenden Titeln während der Aufführung angekündigt werden: »Teil zwei: Die Erzählung« (Minute 21:46), »Teil drei: Die Party zum Zuhören« (Minute 58:12), »Teil vier: Nichts für schwache Herzen« (Minute 1:15:00) und »Teil fünf: Die Verbeugung« (Minute 1:43:50).⁶ Nacheinander treten die Performer*innen in Bademänteln auf, gehen zwölf bis vierzehn Schritte hintereinander her und verneigen sich zeitgleich vor den Zuschauer*innen.

Der Bademantel – ein bescheidenes Kostüm

Im Folgenden wird das im fünften Akt der Aufführung getragene Kostüm im Kontext der Zuschreibung bescheiden perspektiviert. Dies geschieht unter der Annahme, dass eine dynamische Beziehung zwischen Kostüm, Körper und Choreografie besteht. Richtungsweisend für die hier vorgenommene Argumentationslinie ist somit die Verwobenheit zwischen dem Material und den Materialisierungsprozessen. Um dies zu entfalten, möchte ich eine Sichtweise auf den Begriff Bescheidenheit darlegen, auf die historische Dimension des Bademantels eingehen, den Ort des Tragens befragen, um dann die Bedeutungszuschreibung *Bademantel – ein bescheidenes Kostüm* im Kontext des Beziehungsgeflechts, welches zwischen dem Bademantel, den Bewegungen und den Bedeutungen besteht, auszuloten.

Der Bademantel, so meine Zuschreibung, ermöglicht in der Aufführung den Effekt von Bescheidenheit zu erzeugen, ohne das Selbst zu unterlaufen. Der Bademantel als choreografische Handlungsanweisung gelesen, lässt

5 Vgl. hierzu die Ausführungen zum Konzept Chor von Nicolette Kretz (2012: 119).

6 Die Titel der Teile werden während der Aufführung sowohl in englischer als auch deutscher Sprache angekündigt.

Bewegungen so erfolgen, dass sich keine Falten öffnen, Körperteile bedeckt bleiben und sich gleichzeitig durch das Knoten der Bademäntel Raffungen ergeben, die unterschiedliche Körper-Realitäten zeigen.⁷ Das choreografische Vermögen des Bademantels besteht dabei darin, bescheidene, zurückhaltende Ausdrucksweisen und behutsame Bewegungen zu erzeugen. Indem Harrell den Bademantel benutzt, unterläuft er die Möglichkeit, »durch modisches Handeln am Selbst zu arbeiten« (Schrödl 2016: 58) und bringt, ohne einen schillernden Deckmantel des Modischen, die Sehnsucht nach dem Selbst und das Selbst zum Ausdruck. Der Bademantel in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* erweckt dabei den Eindruck von bescheiden bedeckten Körpern.⁸ Dies entspricht auch der nicht herausragenden Popularität eines Bademantels, der eben nicht als modische Ausdrucksweise des Selbst beliebt wurde und auch kein Kleidungsstück mit einem ästhetischen Überschuss darstellt. Er wird nicht von Menschen auf dem Körper getragen, um sich selbst zu inszenieren. Vielmehr wurde der bis heute getragene, knopflose Mantel, der nur gegürtet wird und zuweilen mit einer Kapuze versehen ist, nur deshalb 1880 beliebt (vgl. Loschek 2011: 113–114), um sich nach dem Baden im Meer, einen ein- oder beidseitig gerauten Flanellstoff umzulegen (vgl. 2011: 465), dessen flusige

7 Baum und Pistorius betrachten das Kostüm als »Handlungsanweisung« (2016: 96) und als »choreographische[s] Vermögen« (2016: 98).

8 Die beiden Philosoph*innen Charlotte Casiraghi und Robert Maggiori setzen die Zuschreibung Bescheidenheit in Beziehung zu Kleidungsstücken: Sie führen die sogenannten »Bescheidenheitsröhren« (2019: 93), eine Unterhose, und das Bescheidenheitstuch, ein Stück Stoff, das unter die Schnürung des Korsetts gelegt wurde und das Tuch, welches das Dekolleté verbarg, dazu an (vgl. 2019: 93). Sie legen damit dar, wie die Zurückhaltung des Körpers mittels Kleidung moralische und soziokulturelle sowie historische Implikationen in sich trägt. Mit der Drapierung von Stoffen werden Ausschnitte des Körpers und die Anziehungskraft, welche Körperteile ausüben, in Beziehung zueinander gesetzt. Davon ausgehend bestimmen sie schließlich einen bescheidenen Menschen als jemanden, der viele Kenntnisse, Fähigkeiten und viel Wissen hat, diese jedoch bedeckt hält (vgl. 2019: 93). Bescheidenheit zeigt sich folglich darin, wenn sich »Qualitäten zurückhaltend, eingeschränkt, maßvoll« (2019: 93) andeuten. Bescheidenheit trifft dann zu, wenn zum Ausdruck gebracht wird, was gemacht wurde, ohne das Gemachte auszustellen (vgl. 2019: 94). Bescheidenheit ist folglich eine Eigenschaft, die man sich nicht selbst zuschreiben kann, sondern die von anderen zugeschrieben wird (vgl. 2019: 89). Casiraghi und Maggiori ziehen Kleidungsstücke und Semantisierungen aus dem europäischen Kulturkreis heran. Zu fragen bleibt: Wie können dekoloniale Theorien für die Analyse von Kleidungsstücken genutzt werden?

Oberfläche saugfähig und wärmend ist.⁹ So eignet sich der Stoff und das Kleidungsstück zum Bedecken, Einhüllen und Umhüllen von nassen und frierenden Körpern. Er markiert somit einen Übergang zwischen einem nassen und einem getrockneten Körper, zwischen einem darunter nackten und wieder zu bekleidenden Körper, zwischen Orten des Ausziehens und Anziehens, wie Umkleide und Badezimmer. Der Bademantel kann demnach als ein Kleidungsstück des Dazwischen gelesen werden. Im häuslichen Bereich gehört der Bademantel zum Badezimmer, einem Ort der »fiktionalen Einsamkeit« (Coccia 2021: 49), einem abgeschlossenen Raum im Privaten, der das Private noch privater macht (vgl. 2021: 47) und der als architektonischer Ausdruck einer »tägliche[n] Privatsphäre des Einzelnen« (2021: 46) gelesen werden kann. Die Bedeutung des Bademantels lässt sich demzufolge als ein in privater Zurückgezogenheit und nur für kurze Zeit getragenes Kleidungsstück, das meist einen nackten Körper bedeckt und dem flüchtigen Durchqueren von Orten dient, bestimmen. Ein Bademantel ist dementsprechend eine Hülle des Übergangs, eine Kleiderhülle der Schwelle, ein Kostüm-Körper/Körper-Kostüm der Durchquerung. Der Bademantel markiert dadurch einen liminalen Zustand. Dabei verweist der liminale Charakter des Bademantels als Identitätskonzept, als Kostüm und als choreografisches Ereignis in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* auch auf die zuvor sich ständig im Wandel befindlichen Kostüm-Körper/Körper-Kostüme und darauf, wie die Schnittstelle zwischen Kostüm und Ausdrucksweise stets in der Schwebe gehalten wird. Während der Performance werden nicht nur unermesslich viele Kostüme aufgeführt, sondern vielmehr Konstruktionen sichtbar, welche »auf die Möglichkeit von Selbstdarstellung, [...] mittels des Kostüms« (Krauß 2020: 180) verweisen. Der Bademantel ist im Kontext des zuvor Geschehenen »Verkleiden und Herumspielen« (Harrell 2021: 25) zu betrachten. Denn er markiert eine Schnittstelle zwischen den zuvor getragenen *campy* Kostümen und einem scheinbaren *no costume*. Der Bademantel als Kostüm verunsichert. Er verunsichert bezogen auf die »Binarität *Costume/No Costume*« (Baum/Pistorius 2016: 91, Herv. i.O.), da er als Kleidung des *offstage* gelesen werden kann und somit ein Kleidungsstück, das den körperlichen Abgang von der Bühne markiert, darstellt. Ein scheinbares

9 Frauen* legten sich aus Biber, Flanell oder einem frottee-ähnlichen Stoff eine Art Cape um (vgl. Loschek 2011: 113). Etwas später um ca. 1900 begannen auch Männer* einen dem Schnitt eines Hausmantels angeglichenen Bademantel anzulegen (vgl. 2011: 114). Der Gender-Stern verweist hier auf Personen, die als Frauen und Männer gelesen werden.

no costume, das *onstage* getragen wird, bedeutet dann, dass Re-Präsentationen und Selbst-Präsentationen anders gelesen werden müssen. »Wenn ›onstage‹ und ›offstage‹ entgrenzt werden« (Roselt 2016: 48), wird die Schwelle zwischen Re-Präsentation und Selbst-Präsentation übertreten.¹⁰ Die in Bademäntel gekleideten Tänzer*innen und Schauspieler*innen vergegenwärtigen auf dem Laufsteg eine Plattform, die Re-Präsentationen und Selbst-Präsentationen in Frage stellt: Die zuvor stattgefundenen Verwandlungen und das Ausprobieren, Verwerfen und Leben von Rollen (vgl. Staab 2021: 10) bleiben zwar als Spuren sichtbar, befragen jedoch diese Ausdrucksweisen mittels des bescheidenen Kostüms, dem Bademantel. Somit ist dieses langsame Gehen und Verbeugen im Bademantel nicht unabhängig von dem zuvor Geschehenen zu denken, zu der »schillernde[n] Feier zwischen ›campy‹ [...] Rollenspiel, [...] und durchaus ernst gemeinter Identitätspolitik« (Staab 2021: 10), die Harrell in der Tradition des Voguing zelebriert und durch Ausdrucksweisen des Butoh erzeugt. Die in der Aufführung getragenen Kleidungsstücke tragen nicht nur Referenzsysteme der Performance und der Performer*innen in sich, sondern entfalten auch Reflexionen, welche sich auf der Oberfläche der Stoffe zeigen und über die Fläche des Stofflichen hinausweisen. Der Bademantel wird zur Projektionsfläche für Reflexionsprozesse.

Behutsames Verbeugen

Im letzten Teil treten alle Tänzer*innen und Schauspieler*innen auf, um sich in einem gemeinsamen Tanz, der in einem scheinbar gewöhnlichen Gehen und in einer verlangsamten Verbeugung zum Ausdruck kommt, zu zeigen. Die Performer*innen gehen in ihren Bademänteln gekleidet geradeaus, wenden sich nach ein paar Schritten des Gehens den Zuschauer*innen zu und setzen einen Fuß, nicht einmal eine Schrittlänge weit, nach vorne. Ihre Hände gleiten alsdann über die Oberschenkel. Mit dem Hinuntergleiten der Hände beugen sie ihre Oberkörper und Knie. Manche bleiben mit parallel gesetzten Füßen stehen und halten eine Hand auf der Höhe des Herzens, um sich dann zu verbeugen. Beim Falten des Körpers bleibt der Faltenwurf der Bademäntel erhalten, nichts schwingt. Die sich Verbeugenden verweilen. Diese temporale Form der Verbeugung prägt als Erfahrung von Dauer die Rezeption der Verbeugung. Es ließe sich hier im Anschluss an Byung-Chul Han ein Vergleich zu

10 Roselt führt den Satz wie folgt fort: »kann es keinen Abgang mehr geben« (2016: 48).

Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ziehen, indem die Zeit als Duft und Dauer, beim Eintauchen eines Madeleines in Lindenblütentee erfahrbar wird und der Sinn der Zeit die Dauer selbst ist (vgl. 2009: 47–48). Übertragen auf die hier verhandelte Szene ließe sich das Eintauchen mit dem Verbeugen vergleichen und der Duft mit der Verbundenheit zwischen Performer*in und zuschauender Person engführen. Das Verweilen vor den Zuschauer*innen dauert an und erzeugt durch das bescheidene Kostüm und durch die behutsame Bewegung eine Verbundenheit. So ermöglicht die Schlussformel Verbeugung eine Bindung und ein Beenden zur passenden Zeit und ebenso ein Nachdenken über vermeintlich reale und sogenannte authentische Selbst-Präsentationen.¹¹ So wird die Aneinanderreihung von überbordenden ästhetischen Momenten während der Aufführung mit einem bescheidenen Kostüm und einer behutsamen Bewegung reflektiert. Dabei kann die Verbeugung als dramatisches Strukturelement auch als »Metatheatralität« (Bremer 2017: 184) begriffen werden, die sich durch eine dramatische Selbstreflexivität auszeichnet (vgl. 2017: 184). Harrell re-dramatisiert das dramatische und dramaturgische Strukturelement Akt in »Teil fünf: Die Verbeugung« mittels des Dramas selbst, indem die Schlussverbeugung zum Gegenstand des Dramas gemacht wird.¹² Die Selbstreflexivität zeichnet sich dadurch aus, dass das Strukturelement Verbeugung mittels des Dramas analysiert wird. Dabei markiert die Verbeugung nicht wie gewöhnlich, rasche Auf- und Abtritte, sondern die Verbeugung zeigt als Metadrama die szenische Eigenzeit und Eigenheit auf. Die vermeintlich abschließende Geste der Verbeugung, die ritualisiert und routiniert Aufforderung zum Applaus ist und deren Körperhaltung Respekt und Dank auszudrücken vermag und im Sinne von *révérence* als tänzerische Figur ein Ballett beendet, eröffnet somit in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* einen selbst-reflexiven Raum.¹³ Die Verbeugung als kulturelle Konstante am Ende einer Performance klappt auseinander, sie wird zu einer bedeutungskonstituierenden Bewegung und zur Denkfigur *behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel*

11 Zum Beenden zur passenden Zeit vgl. Byung-Chul Han (2019: 37–46).

12 Zum Begriff Re-Dramatisierung vgl. Stefan Tigges (2008: 25).

13 Folgenden Hinweis verdanke ich Beate Hochholding-Reiterer: Bis 1983 herrschte am Wiener Burgtheater das »Vorhangverbot«, das den Umstand bezeichnet, dass die kaiserlich-königlichen Hofschauspieler keinen Applaus entgegennehmen durften. Dadurch sollte verhindert werden, dass sich die Darsteller trotz ihres hohen Ansehens vor dem gemeinen Volk verbeugen mussten (persönliche Mail vom 13.01.2023).

als Ausdruck des Selbst. So wird der fünfte Teil durch die Routine der Verbeugung dramaturgisch angeleitet und doch in Differenz zu ihr umgesetzt. Harrells Zugriff auf den fünften Akt ist selbstreflexiv ausgerichtet: Mit den behutsamen Verbeugungen in bescheidenen Bademänteln und den zuvor »vielfach geschichteten Kostümen« (Staab 2021: 17) zeigen die Performer*innen »wer sie sein und wie sie sich in der Welt bewegen könnten« (Harrell 2021: 25). Die Denkfigur *behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel als Ausdruck des Selbst* markiert somit nicht nur den letzten Teil und auch nicht nur »das bisher Geschehene in eine[r] neue[n] Perspektive [...], nicht zuletzt im sich sozusagen rückwärts entfaltenden [...] Drama« (Boenisch 2012: 134), sondern ergänzt dieses.¹⁴ Denn die Verbeugung reflektiert die Performance und die Performer*innen weisen über diese Reflexion selbst hinaus, indem sie auf sich selbst hinweisen.

Die Verbeugung als Ausdruck des Selbst

Monkey off My Back or the Cat's Meow basiert auf dramaturgischen Strukturen, deren Kompositionsprinzipien sich auch auf die szenisch-theatrale Realisation auswirken und als »tiefenstrukturelle Textur, [...] das semantische wie kinetische Potenzial szenischen Spiels dynamisch aufspann[en]« (Boenisch 2012: 49). Die Potenziale realisieren sich im fünften Teil der Aufführung als Reflexionsraum, indem die Wirksamkeit von Drama »als in ihrem Wesen (selbst-)kritisch-reflektierende Geste aufzufassen« (Boenisch 2012: 43) ist und artikulieren sich in diesem Teil als ein behutsames Verbeugen in bescheidenen Bademänteln. Drama ist folglich das kompositorische Modell der Aufführung, das Material der Aufführung selbst sowie eine dekoloniale Bestimmung der Dramentheorie.

Im fünften Teil der Aufführung verbeugen sich die Performer*innen gegenüber den Zuschauer*innen und reflektieren damit das Vermögen von Verbeugungen als Moment der Selbst-Präsentation. Beweggrund der Verbeugung ist nicht nur der Dank für die Aufmerksamkeit, sondern vielmehr die Verbundenheit mit den Zuschauer*innen und darüber hinaus der Ausdruck des eigenen Selbst – auch im Sinne einer Huldigung der auf der Bühne

14 In dieser Aufführungsanalyse wird nicht diskutiert, ob die hier verhandelte Aufführung als analytisches Drama betrachtet werden kann, auf welches Boenisch in seiner Aussage verweist.

stehenden Menschen.¹⁵ Die Darstellung des Selbst ist dabei sowohl als eine Weiterführung der Referenzsysteme – Modemagazin *Vogue*, Fashionshows, Voguing und Butoh – und den darin eingeschriebenen Selbstkonzepten zu lesen, gleichzeitig aber auch eine Problematisierung, wie das scheinbare Selbst zum Ausdruck gebracht werden kann. Ausgangspunkt hierfür ist die Befragung des vermeintlich Authentischen auf der Bühne und die Annahme, dass »das Selbst keine feste Größe ist und damit keinen Ort außerhalb der Darstellung hat« (Matzke 2005: 36), deshalb »kann die Selbstdarstellung nur etwas zeigen, das allein in der Darstellung und durch die Darstellung konstituiert ist« (2005: 36). Die Verbeugung im Bademantel ist demnach als eine Form der Selbstdarstellung zu betrachten, die gleichzeitig das Selbst, die Selbstkonzepte und die Selbstdarstellungen thematisiert. Dabei kann das Selbst nicht genau bestimmt werden, sondern nur die Eindrücke und Effekte von Unmittelbarkeit, welche durch die Kostüme als Material von Selbstkonstruktionen dramatisch erzeugt werden. Die Unmöglichkeit, *Realness* und *Authentizität* vermeintlich *real* und sogenannt *authentisch* auszudrücken, zeigt, dass nur Momente und Verhältnisse von Selbstkonstruktionen dargestellt werden können: So erzeugt das Verhältnis von Verbeugung und Bademantel einen von Behutsamkeit und Bescheidenheit geprägten Moment und einen »reale[n] Ort der Intimität, an dem nicht nur Tänzer*innen, Schauspieler*innen und Zuschauer*innen sich begegnen, sondern Menschen überhaupt« (Staab 2021: 20).

Die Verbeugung in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* ist ein leiblich basiertes Postskriptum, das Selbst-Präsentationen befragt, reflektiert, re-dramatisiert und dekolonialisiert. Die Denkfigur *Behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel als Ausdruck des Selbst* zeigt sich in einer Choreografie des Gehens, Verbeugens und Verweilens. Die Konstruiertheit von Selbst-Präsentation, die schon im Prolog offengelegt wurde, wird als Reigen zarter Referenzen stetig performativ hervorgebracht. Die Verbeugung ist somit im Sinne eines leiblich basierten Postskriptums zu lesen, das sich auf die Geschichte und die Geschehnisse des Dramas schlechthin und auf die dramaturgische Textur von *Monkey off My Back or the Cat's Meow* bezieht und diese fortschreibt. Das Postskriptum

15 In dem Artikel »Schule des Verbeugens« schreibt Katja Oskamp aus der Sicht einer Dramaturg*in über unterschiedliche (Vermögens-)Formen des Verbeugens von Schauspieler*innen und Tänzer*innen am Ende einer Aufführung und legt exemplarisch deren Absichten, Wirkungen und die Möglichkeit, beim Verbeugen die Performer*innen etwas über sich selbst erzählen zu können, offen (vgl. 2022: 6–7).

kann dabei als Konzept für eine erkenntnistheoretische Methode und für eine choreografische Praxis genutzt werden. Im Moment des Beugens von Kopf, Oberkörper und Beinen verweisen die sich neigenden Körper, abseits des Orientierungsmusters Schlussapplaus und Schlussverbeugung, auf selbstreflexive Positionen, in denen die Verbeugung ein Teil der Performance, des Selbst ist. Die Verbeugung wird dabei zum selbstreflexiven Moment und zu einem Ort, an dem sich Performer*innen und Publikum begegnen.

Postskriptum

Im Postskriptum möchte ich die zugrunde gelegten Wahrnehmungs- und Analysetechniken befragen. Dabei soll betont werden, dass das in der Analyse erzeugte Wissen subjektiv ist. Damit soll die persönliche Involviertheit in die Wissensproduktion sichtbar gemacht werden. Die in der Aufführungsanalyse vorgenommene Bedeutungszuschreibungen *bescheiden* und *behutsam* beziehen sich zum einen auf das erlebte Ereignis im letzten Teil der Aufführung: Die unmittelbare Begegnung zwischen den Performer*innen und mir. Zum anderen sind die vorgenommenen Deutungen von den herangezogenen Referenzsystemen – die Sichtweise auf das Kostüm, die zugrunde gelegten Dramentheorien und theoretischen Bestimmungen zur Befragung von Selbst-Präsentationen – geprägt. Dabei wurde die erfahrene Realität mit den herangezogenen Theorien diskursiviert. Demzufolge ist die hervorgegangene Denkfigur *behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel als Ausdruck des Selbst* als eine Form der Zuschreibung lesbar, welche die weiteren zugesprochenen Identitäten und die von Harrell inszenierten Identitätspolitik, in denen sich die Performer*innen in unterschiedlichen Kostümen und Choreografien bewegen, nicht zurückhält. Erst in der Betrachtung der Gesamtheit und Gleichzeitigkeit von Aspekten kann die Analyse der Aufführung, welche eine »zeitgenössische theatrale (und widerständige) Auseinandersetzung[en] mit hegemonialen und kolonial-rassistischen Darstellungsweisen sowie den theatralen Möglichkeiten von Selbstrepräsentation« (Sharifi/Skwirblies 2022: 19) ist, gerecht werden. Der hier erfolgte Blick auf die Verbeugung verkürzt die Vielgestaltigkeit.

Literatur

- Baum, Fanti/Pistorius, Charlotte (2016): Thinking (in) costume – einige skizzenhafte Überlegungen zur Verabgründung des Kostümbildes, in: Florence von Gerkan/Nicole Gronemeyer (Hg.), *Lektionen 6 Kostümbild*, Berlin: Verlag Theater der Zeit, S. 91–101.
- Brandl-Risi, Bettina (2017): Applaus. Die Gesten des Virtuosen, in: Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risis/Kai van Eikels (Hg.), *Szenen des Virtuosen*, Bielefeld: transcript, S. 57–75.
- Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hg.) (2008): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Freiburg: Rombach Verlag.
- Bergmann, Franziska/Tonger-Erk, Lily (Hg.) (2016): *Ein starker Abgang*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Boenisch, Peter M. (2012): 2. Grundlelemente (2): Formprinzipien der dramaturgischen Komposition, in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 122–144. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00512-0_10
- Boenisch, Peter M. (2012): 4. Drama – Dramaturgie, in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 43–52. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00512-0_4
- Bremer, Kai (2017): *Postskriptum Peter Szondi*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839438190>
- Casiraghi Charlotte/Maggiore, Robert (2019): *Archipel der Leidenschaften. Kleine Philosophie der großen Gefühle*, München: C.H. Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406741500>
- Coccia, Emanuele (2021): *Das Zuhause. Philosophie eines scheinbar vertrauten Ortes*, München: Carl Hanser Verlag.
- Haitzinger, Nicole/Ostwald, Julia (2020): Das kreolisierte Tragische in den szenischen Künsten der Gegenwart, in: Silke Felber/Wera HIPPESROITHER (Hg.), *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S. 115–126.
- Han, Byung-Chul (2019): *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Berlin: Ullstein Verlag.
- Han, Byung-Chul (2009): *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839411575>
- Harrell, Trajal (2021): Über dunkle Feierlichkeiten, Unabhängigkeitserklärungen und das Bewusstsein zu tanzen. Die Dramaturg*innen Laura Paetau

- und Tobias Staab im Gespräch mit dem Hausregisseur und Choreograf Trajal Harrell, in: Schauspielhaus Zürich AG (Hg.), Programmheft *Monkey off My Back or the Cat's Meow*, Zürich, S. 23–36.
- Humphrey, Doris (1959): *The Art of Making Dances*, New York: Groove Press.
- Krauß, Jutta (2020): *Voguing on Stage – Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839452660>
- Kretz, Nicolette (2012): 1. Grundlelemente (1): Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog), in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 105–121.
- Loschek, Ingrid (2011): *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart: Phillip Reclam jun.
- Maar, Kirsten (2020): P.S. – Postscriptum zur Post-Dramaturgie zwischen choreografischer Praxis und der Reflektion von Produktionsverfahren (a Dialogue), in: Sandra Umatham/Jan Deck (Hg.), *Postdramaturgien*, Berlin: Neofelis Verlag, S. 165–181.
- Matzke, Annemarie M. (2005): *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Oskamp, Katja (2000): *Schule des Verbeugens* [online] <https://www.katja-oskam.p.com/new-page> [9.10.2022]
- Roselt, Jens (2016): Nach dem Abgang ist vor dem Abgang: Abgehen als schauspielerische Praxis, in: Franziska Bergmann/Lily Tonger-Erk (Hg.), *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*, Bielefeld: transcript, S. 47–60.
- Schauspielhaus Zürich [online] <https://www.schauspielhaus.ch/de/kalender/21349/monkey-off-my-back-or-the-cats-meow> [19.10.2022]
- Schrödl, Barbara (2016): »My best friends«. Von der neuen Sehnsucht nach Authentizität in der Mode, in: Ansgar Kreutzer/Christoph Niemand (Hg.), *Authentizität – Modewort, Leitbild, Konzept. Theologische und humanwissenschaftliche Erkundungen zu einer schillernden Kategorie*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, S. 43–64.
- Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (2022): Einleitung, in: Azadeh Sharifi/Lisa Skwirblies (Hg.), *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, S. 11–24. <https://doi.org/10.14361/9783839455531-002>
- Staab, Tobias (2021): Die Geister des Laufstegs, in: Schauspielhaus Zürich AG (Hg.), Programmheft *Monkey off My Back or the Cat's Meow*, Zürich, S. 9–21.

- Turner, Christina (2009): *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839410660>
- Tigges, Stefan (2008): Dramatische Transformationen. Zur Einführung, in: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 9–27. <https://doi.org/10.14361/9783839405123-intro>

Digitalisieren/Algorithmisieren

Nach dem Hype

Routinen Künstlicher Intelligenz in Tanz, Choreografie und Vermittlung

David Rittershaus, Leonie Otto, Helena Miko, Jan Philipp Stange

Künstliche Intelligenz (KI) – mit diesem Begriff ist eine »große Verheißung« (Strasser et al. 2021: 5) verbunden: er steht für die große digitale Transformation, die Zukunft, technische Innovation und auch ein »Re-Routing« von Routinen, ihre digitale Erneuerung. Im Zentrum stehen dabei meist Zukunftsvisionen wie das autonome Fahren und die Automatisierung von Arbeitsprozessen in der Dienstleistungsgesellschaft. Der Begriff ist aufgeladen durch Fiction und Science-Fiction. Entstanden ist ein schwammiges Bild, das mal von der Analogie zum menschlichen Gehirn Gebrauch macht, mal in transhumanistischer Manier die Überwindung des menschlichen Körpers avisiert. Dabei ließe sich mit anderen Begriffen deutlich präziser fassen, was sich hinter dem Schlagwort verbirgt. Vermehrt machen Expert*innen deutlich, dass Hypes und Vorurteile in Bezug auf KI viel damit zu tun haben, dass der Begriff selbst an vielen Stellen eine Inszenierung ist und gerade dann, wenn es nicht um wirtschaftliche Interessen geht, durch präzisere Bezeichnungen ersetzt werden sollte, wie Datenverarbeitungstechnologien, automatisierte Systeme oder maschinelles Lernen (vgl. Julia 2019, Bender 2020, Krämer 2021).

Dabei kann bei der zunehmenden Implementierung von KI-Technologie in alltägliche Computeranwendungen durchaus ein technologischer Paradigmenwechsel beobachtet werden: Während lange galt, dass Menschen die Logik des Computers verstehen und seine Syntax erlernen müssen, kehrt sich dieses Verständnis um. Intelligente Systeme sollen heute die Menschen verstehen, natürliche Sprachen genauso wie Körpergesten und -bewegung, und damit die Interaktion mit dem Computer vereinfachen (vgl. Engemann 2018: 249). Dazu gehört auch, dass die Systeme bestimmte Aufgaben eigenständig ausfüh-

ren und auf variablen Input, d.h. auch auf Anomalien, flexibel reagieren. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes lassen sich in diesen wie in anderen Bereichen der sogenannten Künstlichen Intelligenz einige Entwicklungen erkennen, die in der öffentlichen Debatte teils »gehyped« werden, teils aber auch kontroverse Reaktionen hervorrufen. Diese Entwicklungen können dem Bereich des »Machine Learning« (ML) zugeschrieben werden, bei dem es im Kern darum geht, dass »Algorithmen durch die Beobachtung von Daten lernen, Aufgaben auszuführen«, wobei lernen bedeutet, »dass Muster und Relationen in den beobachteten Daten ausgenutzt und als Regeln extrahiert werden« (Engemann 2018: 251), um auf neue Daten übertragen zu werden. Entsprechende Modelle können nach einem aufwendigen Lernverfahren¹ als algorithmische Routinen in Software implementiert werden, um dann beispielsweise automatisiert Objekte und Personen in Bildern zu erkennen. Seit gut zehn Jahren hat sich ein Machine-Learning-Verfahren durchgesetzt, das unter dem Namen Deep Learning (DL) bekannt ist und das in Verbindung mit dem immensen Zuwachs an Rechenkapazitäten auf Seiten der Hardware² neue Möglichkeiten eröffnet hat und auch für die aktuelle Entwicklungswelle (Anfang 2023) weiterhin von Bedeutung ist.

Besondere mediale Aufmerksamkeit erfuhren in jüngster Vergangenheit Machine-Learning-Modelle, die durch die US-amerikanische Firma »OpenAI«³ veröffentlicht wurden, darunter DALL-E, das aus Textbeschreibungen

-
- 1 Die aufwendigen Lernverfahren, die als »Training« bezeichnet werden, stehen immer wieder in der Kritik. Bislang war für das »Lernen« viel Arbeit seitens menschlicher Akteur*innen erforderlich, die erstens stumpfsinnig und zweitens schlecht bezahlt ist (vgl. Crawford 2021: 53–87). Die Tendenz geht jedoch dahin, dass die manuelle Arbeit menschlicher Akteur*innen immer weniger erforderlich ist, da einmal Gelerntes leichter in andere Kontexte übertragen werden kann und Modelle sich gegenseitig »trainieren«. Das Herausnehmen der menschlichen Akteur*innen aus dem Trainingsprozess sollte jedoch hinsichtlich einer möglichen Entsubjektivierung nicht überbewertet werden, da der Prozess nach wie vor zahlreicher Setzungen bedarf, auf vorherigen Klassifizierungen aufbaut und an vielen Stellen von menschlichen Akteur*innen gestaltet wird. Der ebenfalls häufig diskutierte Aspekt des (rassistischen, sexistischen, ableistischen) *bias* von Daten und Modellen ist damit jedenfalls nicht vom Tisch oder verstärkt sich in einem geschlossenen Kreislauf sogar.
 - 2 Durch den Einsatz von ursprünglich für Computerspiele entwickelten Graphic Processing Units (GPUs), die sehr viele Prozesse parallel bearbeiten können.
 - 3 <https://openai.com/>, zuletzt aufgerufen am 25.02.2023. OpenAI war zunächst eine Non-Profit-Organisation, die von Elon Musk und einigen Silicon-Valley-Unternehmer*innen gegründet und mit einem enormen Budget ausgestattet wurde, nach ei-

passende und realistische Bilder generiert, sowie GPT-3 bzw. ChatGPT, das (als Chat-Bot) Texte generieren kann, bei denen oft schwer zu entscheiden ist, ob sie von einem Computer oder von Menschen verfasst wurden. Der Aspekt der Unsicherheit bezüglich der Urheberschaft – egal ob bei Text-, Bild- oder Audiomaterial – dürfte einen nicht unerheblichen Anteil an dem aktuellen KI-Hype haben, schließlich scheinen aktuelle Machine-Learning-Modelle in beeindruckender Weise den berüchtigten Turing-Test zu bestehen. Anders als häufig angenommen, ging es Alan Turing bei seinem Test, den er in *Computing Machinery and Intelligence* vorstellt, allerdings nicht um die Frage, ob Maschinen denken können – diese Frage verwirft er schon nach dem ersten Absatz seines Aufsatzes (Turing 1950: 433) –, sondern lediglich darum, ob sie bei dem »Imitation Game« bestehen können, also, ob sie in der Lage sind, ein als intelligent geltendes menschliches Verhalten für eine*n menschliche*n Fragesteller*in glaubhaft zu imitieren. Diese mimetische Herausforderung meistern einige der aktuellen Entwicklungen – zum Beispiel bei der Text- und Bildgenerierung – besser als zuvor, was zu erneuten Verwirrungen zu führen scheint, zwischen der berechneten, regelbasierten Imitation eines als intelligent wahrgenommenen Verhaltens einerseits und der Intelligenz bzw. dem Denken eines menschlichen oder nicht-menschlichen Organismus andererseits.

Gemein ist den meisten Entwicklungen inzwischen, dass sie anhand von virtuellen Daten in immenser Menge (*big data*) lernen (Nilsson 2009, Gramelsberger et al. 2019). Deshalb verlieren Unterscheidungen zwischen starker und schwacher KI (vgl. Searle 1980: 436, 453) oder zwischen neuronaler KI (künstliche neuronale Netze, die durch *deep learning* trainieren) und symbolischer KI (semantische Repräsentation von Wissen, die syntaktischen Regeln natürlicher Sprache folgt) (vgl. Gramelsberger et al. 2019: 32), zunehmend an Bedeutung.

Auch Choreografie, Tanz, Performance und deren Vermittlung bleiben von dem »Hype« nicht unberührt. Teils aus Neugier darauf, wie KI-Technologie in künstlerischen Arbeiten und den Produktionsumgebungen von Tanz und Performance genutzt werden können, teils aus dem Drang mitzumischen oder auch subversive Strategien zu entwickeln, findet KI- bzw. ML-Technologie im Feld der darstellenden Künste Verwendung und beeinflusst Publikums-, Produktions-, Aufführungs- und Vermittlungsroutinen. Auch institutionelle

gener Darstellung aber unabhängig »forschen« soll. Inzwischen wurde der Non-Profit-Ansatz aufgegeben.

Digitalisierungsprozesse wie in der Hochschulbildung im Tanz setzen auf KI-Technologie und gestalten Routinen neu, erforschen und reflektieren sie. Das schließt an vorausgegangene Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Technologien im Tanz an (vgl. Dinkla/Lecker 2002, Evert 2003).

Die vier nachfolgenden Beiträge nehmen diese Auswirkungen auf unterschiedliche Weise genauer in den Blick. Gemeinsam ist ihnen, dass sich ihr Blick in dreierlei Hinsicht auf das richtet, was nach dem Hype und abseits davon geschieht, wobei sie davon ausgehen, dass:

- (1) Einige der technologischen Entwicklungen schon in alltäglich genutzten digitalen Plattformen und Arbeitsmitteln implementiert sind (z.B. Videoplattformen, Übersetzungssoftware, Bildersuche) und damit bereits in die Arbeitsroutinen vieler Künstler*innen im Bereich Tanz und Performance indirekt eingreifen.
- (2) ML-Technologien für spezifische Anwendungen im Kontext von Tanz und Performance auf *pragmatische Weise* implementiert und nutzbar gemacht werden können, beispielsweise für Motion-Capture-Systeme, wie sie Regisseur Jan Philipp Stange in seiner Arbeit *Artist Talk* in Verbindung mit einer Virtual-Reality-Brille einsetzt, um einen menschlichen Körper als Avatar in eine digitale (VR-)Umgebung zu holen. Über seine Arbeit, die inhaltlich-konzeptuelle Auseinandersetzung mit KI und die Auswirkung des technologischen Settings auf die Arbeitsroutinen berichtet und reflektiert er in einem nachfolgenden Abschnitt. Ähnlich zielt das *#vortanz*-Forschungsprojekt, das in den Abschnitten von David Rittershaus und Helena Miko erläutert und reflektiert wird, darauf ab, Entwicklungen aus dem Bereich Machine Learning für den Tanz bzw. die Hochschulbildung im Tanz nutzbar zu machen.
- (3) Schließlich nutzen und reflektieren die künstlerischen Arbeiten, auf die Leonie Otto eingehen wird, aktuelle KI-Technologien jenseits des kommerziell befeuerten Hypes. Sie entwickeln im Umgang mit Technologie neue und eigene Routinen, problematisieren Routinen und transformieren sie spielerisch. Die Künstler*innen entwerfen im Dialog mit post-humanistischen Theorien und spekulativem Feminismus (SF) (Haraway 2018: 20), Fiction- und Science-Fiction-Szenarien außerhalb ökonomisch getriebener und staatlich-militärischer Fortschrittsnarrative.

Die nachfolgenden Beiträge gehen alle auf ein gemeinsames Panel bei der Tagung der Gesellschaft für Tanzforschung am 04. November 2022 zurück. Sie

stehen für sich – zeigen unterschiedliche Perspektiven auf ein geteiltes Oberthema –, ergänzen, erweitern und verknüpfen sich jedoch in einigen Punkten gegenseitig. So hatten wir es zumindest bei der Tagung empfunden und erhoffen uns dasselbe auch für diesen Tagungsband.

Literatur

- Bender, Emily M./Koller, Alexander (2020): Climbing towards NLU: On Meaning, Form, and Understanding in the Age of Data, in: Association for Computational Linguistics (Hg.), *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, S. 5185–5198 [online] <https://allanhollogy.org/2020.acl-main.463> [15.05.2023]
- Crawford, Kate (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, New Haven: Yale University Press.
- Dinkla, Söke/Leeker, Martina (Hg.) (2002): *Tanz und Technologie. Auf dem Wege zu digitalen Inszenierungen*, Berlin: Alexander Verlag.
- Engemann, Christoph (2018): Rekursionen über Körper. Machine Learning-Trainingsdatensätze als Arbeit am Index, in: Christoph Engemann/Andreas Sudmann (Hg.), *Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz*, Bielefeld: transcript, S. 247–268.
- Evert, Kerstin (2003): *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Julia, Luc (2019): *L'intelligence artificielle n'existe pas*, Paris: First.
- Krämer, Sybille (2021): Nüchtern bleiben! Künstliche Intelligenz jenseits des Mythos, in: Anna Strasser/Wolfgang Sohst/Ralf Stapelfeldt/Katja Stepec (Hg.) (2021), *Künstliche Intelligenz – die große Verheißung*, Berlin: xenomoi, S. 335–357.
- Nilsson, Nils J. (2009): *The Quest for Artificial Intelligence. A History of Ideas and Achievements*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John R. (1980): Minds, Brains, and Programs, in: *The Behavioral and Brain Sciences*, Jg. 3 Nr. 3, S. 417–457.
- Strasser, Anna/Sohst, Wolfgang/Stapelfeldt, Ralf/Stepec, Katja (Hg.) (2021): *Künstliche Intelligenz – die große Verheißung*, Berlin: xenomoi.
- Turing, Alan M. (1950): Computing Machinery and Intelligence, in: *Mind*, Jg. 59 Nr. 236, S. 433–460.

»Artist Talk«: Routinen der Versammlung und Begegnung

Jan Philipp Stange (JPS) im Interview mit Leonie Otto (LO)
und David Rittershaus (DR)

LO & DR: Mit deiner Performance *Artist Talk*, die im Juli 2021 in Frankfurt a.M. Premiere hatte, haben du und dein Team eine spezielle Begegnungssituation geschaffen, für die auch das technische Setting eine entscheidende Rolle spielt. Kannst du beschreiben, was der Ausgangspunkt eurer Arbeit war und wie die Begegnung zwischen Künstler*in und Publikum bei *Artist Talk* aussieht?

JPS: Der Ausgangspunkt der Performance war die Frage, welche Formen Ko-Präsenz im sogenannten digitalen Zeitalter annehmen kann. Sie wurde unter dem Eindruck der pandemischen Lage entwickelt, in der physische Begegnungen ja stark vermisst wurden, besonders im Theater. Wir haben versucht, für diese Situation ein *pharmakon* zu entwickeln, also auf den ersten Blick eine Lösung oder ein Heilmittel, welches mit technischen Mitteln Begegnungen wieder ermöglicht, was sich dann aber als doppelbödig herausstellt. Dafür haben wir den technischen State of the Art aufbieten können, der im Live-Motion-Tracking im Sommer 2021 möglich war, um einen möglichst lebendigen, live animierten Avatar zu entwickeln. In der Performance trifft die Zuschauer*in in einem 1:1-Setting in einer Virtual Reality auf eine animierte Person, mit der in Echtzeit interagiert werden kann.

Wie die Begegnung tatsächlich abläuft, hängt stark vom Publikum ab: Man betritt einen Schiffscontainer, in dem eine verspiegelte Wand eingezogen ist, sodass man zunächst sich selbst sieht. Man setzt sich dann eine VR-Brille auf und sitzt in der virtuellen Welt in einer luxuriös eingerichteten Villa dem Avatar gegenüber, der eine Unterhaltung beginnt. Dann unterhält man sich etwa eine halbe Stunde mit diesem Avatar. Was bei diesem Aufeinandertreffen passiert, ist weitestgehend offen. Es gibt zwar ein Skript, das aus einigen Scores besteht, aber es handelt sich jedes Mal um ein Experiment. Wie sich ein/e Besucher*in in der Interaktion jeweils verhält, beantwortet implizit eine Reihe von Fragen, die sich im Umgang mit hybriden Subjektivitäten stellen. Im Kern: Was ist mit dem Avatar los? Ist das ein Mensch, eine Performerin, die sich sozusagen ein digitales Kostüm angezogen hat? Muss ich selbst eine Rolle spielen, um mit der Rolle, die die Performerin spielt, sprechen zu können? Oder spreche ich einfach mit einer Person, die man Performerin nennen könnte, und schaue mir dabei digitale Bilder an? Oder spreche ich mit einer Person, die eine

eigene Geschichte hat, vielleicht eine Geschichte, von der auch die Performerin nicht alles wissen kann? Ist der Avatar also selbst eine Person?

DR: Haben sich eure Arbeits- und Probenroutinen bei diesem Projekt verändert? Hat sich das auch auf nachfolgende Bühnenproduktionen ausgewirkt?

JPS: Das Arbeitsumfeld hat sich in dieser Produktion im Vergleich zu vorherigen stark verändert. Das lag erstmal an der sehr aufwendigen technischen Realisierung im Vorfeld und während der Proben, die insbesondere Jakob Engel, Laila Gerhardt und die VR-Expertin Gloria Schulz umgesetzt haben. Die Proben selbst waren dann stark geprägt von Routinen und wiederkehrenden Abläufen, insofern wir relativ spezifische Gesprächsformen zwischen Menschen und KI untersucht und reproduziert haben. Es wurde dann aber kein geschriebener Text eingeübt, den der Avatar in den Begegnungen mit den Zuschauer*innen vorträgt. Wir haben eher verschiedene Scores, Szenarien, Gesprächsverläufe, Abzweigungen etc. untersucht und neu zusammengesetzt. Ich fand es reizvoll, technisch aufzufahren, was gerade so möglich ist, aber das Setup durch eine gewisse »Unterspanntheit« zu unterlaufen. D.h., wir haben intensiv versucht herauszufinden, wie ein möglichst banales Gespräch entsteht, das aus Wiederholungen und Nicht-Spezifischem besteht, aber doch eine gewisse Poetik, »Weirdness« oder Einzigartigkeit entwickeln kann. Dafür haben wir uns in Endlosschleife immer wieder miteinander unterhalten und dann verschiedene Teile, die uns wie Konstanten schienen, extrahiert und dann modular aufgebaut. Wichtig war, dass es nicht zu sehr nach einem bedeutsamen, für ein Theaterstück geschriebenen Gespräch aussieht, aber gleichzeitig nicht trivial ist. Es gab bis zum Schluss keine Regie-Fassung, an die sich jemand halten könnte, sondern nur das Wissen der Beteiligten um diese Gesprächsroutinen.

Was die Arbeitsroutinen anbelangt, war das Projekt schon sehr speziell auf die Rahmenbedingungen der Pandemie sowie dieses sehr technische Probenumfeld ausgerichtet. Inhaltlich schloss die Arbeit an bestimmte konzeptionelle Kontinuitäten der Unterhaltung bzw. der Kunst an, die mich länger schon interessieren. Verknüpft wird die Frage nach der Präsenz des Avatars ja mit der Frage nach der Leibhaftigkeit bzw. der Präsenz der Künstler*in. Als Rahmen dient das Format des Artist Talks, in dem sich Künstler*in und Publikum außerhalb des eigentlichen Werks austauschen, zu deutsch würde man dazu wohl Publikumsgespräch sagen. Diese Auseinandersetzung mit dem Dialogi-

schen bzw. mit künstlerischer Unterhaltung ist sicherlich eine Sache, die wir auch in folgenden Arbeiten weitergeführt haben.

Was die technische Sache anbelangt: Da erschwert das System aus Projektförderungen im Theaterbereich eine längerfristige Beschäftigung, die kontinuierliche Prozesse ermöglichen würde. Eventuell werden wir aber nochmal an das Setup der Arbeit anknüpfen.

L0: Was war überraschend während des Umgangs mit der erworbenen technischen Ausrüstung?

JPS: Es war beim ersten Aufeinandertreffen mit dem Avatar ziemlich beeindruckend, in der Virtual Reality wirklich so etwas wie eine Begegnung zu haben, von der man wusste, dass sie nicht ganz real war. Das fand ich schon überraschend, dass ich so schnell bereit war, diesem offensichtlich artifiziellen Ding sowas wie Personalität zu verleihen. Außerdem war die Technik unerwartet herausfordernd. Da es sich tatsächlich um Neuland handelte, mussten wir viel improvisieren und von Anfang an die Performance nach den technischen Limitierungen, Bugs, Troubles und Software-Unverträglichkeiten ausrichten. Das bin ich zwar eigentlich gewohnt bzw. finde es prinzipiell immer interessant, Theater von den Einschränkungen her zu entwickeln. In diesem Fall war es für mich aber ein vergleichsweise großer Kontrollverlust, da im Zweifel bestimmte technische Lösungen auch hätten schiefgehen können, sodass das Vorhaben insgesamt gescheitert wäre. Insofern war ich stark abhängig von Dingen, auf die ich gar keinen Einfluss hatte. Das war keine schöne Erfahrung, aber doch interessant, da man ja erstmal davon ausgeht, dass Technik die Menschen unabhängiger macht gegenüber der Natur oder anderen Menschen. Meine Erfahrung war das Gegenteil, und das finde ich jetzt auch ein bisschen beruhigend, während ich darüber nachdenke.

L0: Ich finde sehr interessant an der Arbeit, dass ich als Zuschauerin die Frage, ob ich es mit einer KI zu tun habe oder nicht, nach einer Weile meine verneinen zu können, weil ich so originelle Formulierungen höre, wie sie meiner Meinung nach nur eine einzelne Person finden kann und kein serielles Lernen entwickeln mag, das ja meistens eher auf Durchschnittlichkeit hinausläuft. Gab es Klischees von KI, die für eure Arbeit wichtig waren?

JPS: Mein Ausgangspunkt war eigentlich der Versuch, so in etwa einen umgedrehten Turing-Test zu inszenieren, also zu versuchen, mit einer mensch-

lichen Performerin eine KI zu imitieren. Diese zeichnet sich ja dadurch aus, dass sie es zunächst erstmal schafft, eine menschliche Intelligenz zu simulieren, aber dann doch irgendwann mehr oder weniger subtil scheitert. Dabei hatte ich anfangs schon so Klischeebilder von Chat-Robotern im Kopf, bei denen man erst einmal nicht sicher ist und dann immer mehr das Gefühl bekommt, dass da etwas faul ist. Das fand ich spannend, mal den Spieß umzudrehen und nicht eine menschliche Intelligenz zu imitieren, sondern eben einen menschehnenden Roboter. In der Hinsicht fand ich es reizvoller, einem Menschen zuzusehen, der mehr oder weniger offensichtlich eine KI nachahmt, als eine perfekt programmierte KI zu haben, die einen Menschen ideal nachahmt. Im Verlauf der Proben fand ich dann aber die Effekte des Hybrid-Persönlichen noch spannender, die der Avatar bei mir ausgelöst hat, sodass Fragen von Mensch oder KI zunehmend in den Hintergrund gerückt sind. Diese sind vielleicht auch nicht so entscheidend, jedenfalls nicht im Modus »Ja« oder »Nein«. Insofern haben wir auch nicht versucht, diese Illusion konsequent aufrechtzuerhalten. Es gab allerdings tatsächlich Menschen, die bis zum Schluss dachten, sie reden mit einem ungewöhnlich guten Roboter.

DR: Was aus meiner Sicht dennoch die ganze Zeit über in der Begegnung verhandelt wird, ist das Verhältnis zwischen szenischer Setzung und der Offenheit der Situation. Ich konnte zwar ebenfalls schnell verneinen, dass ich einer KI gegenüber sitze, aber wie sehr ich diese Begegnung wirklich beeinflussen kann und wie viel szenisch »vorprogrammiert« ist, das war etwas, was mich etwas länger beschäftigt hat. Welche Bedeutung hatte für euch dieses Verhältnis zwischen Setzung und Offenheit der Situation?

JPS: Ich denke, um genau diesen Punkt ging es mir letztlich: das Verhältnis von Wiederholung und Einzigartigkeit, in dessen Wechselspiel sich etwas Poetisches ereignen kann. Ich habe das Gefühl, dass es eine ähnliche Tiefenstruktur zwischen dem Skript einer Performance und dem Skript einer programmierten KI gibt, die aber eben beide trotz aller Geskriptetheit Fiktionen erzeugen, die wir sehr schnell zu glauben bereit sind, zumindest teilweise. Und das ist für mich etwas spezifisch Menschliches, wenn es so etwas überhaupt gibt: gemeinsam an Fiktionen zu glauben. Das fand ich wirklich verblüffend, dass meines Erachtens die Gemachtheit immer sehr präsent ist, aber dennoch so etwas wie die Person des Avatars durchscheint. Im Balanceakt der Offenheit besteht dann für mich tatsächlich die Utopie des Poetischen bzw. auch die Freiheit, nämlich immer wieder das Skript in seiner Gemachtheit durchschei-

nen zu sehen und doch die Möglichkeit der Abweichung wahrzunehmen. Aber ob diese Freiheit nun menschlich ist oder nicht, das ist eventuell gar nicht so wichtig.

DR: Welche Rolle kommt den Körpern in *Artist Talk* zu?

JPS: Das ist eine gute Frage. Die Rolle des fragilen Avatar-Körpers in der Virtual Reality ist natürlich zentral für das ästhetische Erleben der Zuschauer*innen. Interessant finde ich, dass die Technik implizit eine Überschreitung der körperlichen Grenzen verspricht, aber zunächst erstmal alle Beteiligten in relativ beengende Apparaturen und Raumkonstellationen einpfercht, die Zuschauer*innen eingeschlossen. Für die Performerin und die technische Betreuerin war es wirklich schwierig, in dem Container zu arbeiten. Ihre Körper haben nicht gerade von der Offenheit der Arbeit profitiert. Demgegenüber finde ich an der Performance schön, dass sich *Artist Talk* zu einem guten Teil in den Körpern der Beteiligten befindet, als Wissen um bestimmte Techniken, Scores und auch als Erinnerungen an gemachte Erfahrungen. Es gibt sie in dem Sinne nicht als eine Aufführung oder als ein Kunstwerk, das man sich an die Wand hängen kann.

**»Machine don't see and we know it«⁴:
 Routinen und Implikationen maschineller Erfassung
 tänzerischer Bewegung mittels Machine-Learning-Verfahren
 David Rittershaus, Anton Koch, Florian Jenett**

Sollen Machine-Learning-Modelle bzw. intelligente Computersysteme Tanz prozessieren, dann stellt sich die Frage, wie sie einen Zugang dazu bekommen, wie Tanz zum Input einer elektronischen Tanzverarbeitung werden kann. Unsere nachfolgenden Ausführungen beziehen sich dabei vor allem auf die gestaltete Bewegung menschlicher Körper in Raum und Zeit. Was ein Computersystem für die Erfassung von körperlicher Bewegung benötigt, ob im Tanz oder in anderen Kontexten, ist eine entsprechende Sensorik, die eine Verbindung zur Umgebung herstellt, in der Tanz stattfindet. In der Regel wird eine solche sensorische Bewegungserfassung als digitales Motion-Capture-Verfahren bezeichnet. Dafür werden entweder Magnet- und Rotationsensoren (IMUs) an einigen Gelenkpunkten des Körpers angebracht oder es kommen Kamerasysteme, also optische Sensoren, zum Einsatz (manchmal auch Laser). Zwei unterschiedliche Perspektiven werden dabei eingenommen: Die Sensoren am Körper messen Beschleunigung und Rotation der entsprechenden Punkte vom Körper ausgehend; Kamerasysteme schauen dagegen von außen auf den Körper und seine Position im Raum.

Video zur Bewegungserfassung im Tanz

Von einer weiten Verbreitung von Motion-Capture-Aufzeichnungen kann in der Tanzpraxis jedoch nicht die Rede sein. Die Datafizierung von Bewegung mittels Motion-Capture-Verfahren und die Transformation der Daten in einen visuellen oder auditiven Output spielen eher für künstlerische Experimente oder experimentelle Dokumentationsprojekte eine Rolle (vgl. Portanova 2013; Rittershaus et al. 2022). Das Medium, das zur Aufzeichnung von Tanz die größte Verbreitung gefunden hat, ist seit vielen Jahren Video (vgl. Franko 2011: 331). Im Vergleich zum Film brachte Video für den Tanz nicht nur eine neue Aufzeichnungsmöglichkeit, sondern auch neue Arbeitsweisen mit sich. Die Aufnahmen mussten nicht mehr wie zuvor in Labore geschickt und dort

4 Parisi 2021: 1284. Die grammatikalische Abweichung in der Titelformulierung (»Maschinen sehen nicht und wir wissen es«) dürfte auf ein Spiel mit Wissen und Sehen hinweisen.

entwickelt werden, sie konnten direkt zurückgespult und wieder angesehen werden. Die Materialkosten wurden besonders durch die Einführung von digitalem Video immer geringer und heute trägt beinahe jede*r täglich eine Videokamera in Form eines Smartphones mit sich herum, was ein direktes Teilen und Versenden von Aufnahmen ermöglicht. Diese Entwicklungen spiegeln sich auch in den Arbeitsroutinen und Produktionsweisen zentraler Persönlichkeiten der jüngeren europäisch-westlichen Tanzgeschichte: Gabriele Klein hat in ihrer umfassenden Studie zum Tanztheater Wuppertal Pina Bausch die Bedeutung von Video für den Arbeitsalltag hervorgehoben, insbesondere für die Weitergabe von Choreografien, aber auch für das heutige Archiv und das kulturelle Gedächtnis zum Tanztheater Wuppertal (Klein 2019: 210f.). Elizabeth Waterhouse hat in ihrer Studie zur Choreografie *Duo* von William Forsythe die zentrale Rolle von Video im Entstehungsprozess beschrieben (Waterhouse 2022: 228f.). Entsprechend dieser Tendenzen wird die Videoaufzeichnung von Tanz und der daran geknüpfte Medienwechsel auch immer weniger unter dem Gesichtspunkt des uneinholbaren Verlusts der flüchtigen Kunstform Tanz diskutiert, sondern »bereits die tänzerische Bewegung als Übersetzung und damit als Teil der Transformationskette und nicht als deren Ausgangspunkt« (Weisheit 2021: 230) verstanden. Dadurch rückt das Potenzial des an die mediale Übersetzung geknüpften Perspektivwechsels in den Vordergrund. Während bestimmte Aspekte und Qualitäten von Tanz nur in der Livesituation gegeben sind, lässt sich die Bewegung im Videobild anhalten, in unterschiedlichen Geschwindigkeiten abspielen oder wiederholt betrachten.

Aus Videobildern werden Bewegungsdaten

Doch obwohl Videoaufnahmen heute fast immer digital vorliegen, bleibt das Videoformat aus der Sicht des Computers zunächst hermetisch. Das haben die oben erwähnten, kamerabasierten Motion-Capture-Verfahren und die einfache Videoaufzeichnung gemein: sie erfassen zunächst über den optischen Sensor digitaler Kameras Pixelinformationen, aber noch keine Informationen über die Bewegung der aufgenommenen Körper selbst. Informationen zur Position der Körper im Raum und der Positionsänderung (Bewegung) müssen erst aus dem Kamerabild, den Pixeln, extrahiert werden. Zu diesem Zweck können Methoden aus dem Bereich der sogenannten *Computer Vision* eingesetzt werden, ein Bereich, der seit vielen Jahren für die Entwicklung von Machine-Learning- bzw. Deep-Learning-Technologie von zentraler Bedeutung ist (vgl. Engemann & Sudmann 2018: 10). Die automatisierte Erkennung

von Personen, Bewegung, Objekten und Gesichtern in Bildern und Videobildern spielt für viele kommerzielle Anwendungsfelder von KI eine wichtige Rolle: Selbstfahrende Autos sollen Personen erkennen, die vor das Auto laufen; Überwachungskameras starten eine Aufnahme, sobald eine Person in das Sichtfeld der Kamera tritt; Googles Bildersuche durchsucht nicht nur Texte auf Webseiten und Bilduntertitel nach Stichworten, sondern auch die Bilder selbst.

Doch Computer verarbeiten Bilder anders als Menschen. Sie behandeln Bilder als numerische Sequenzen von Pixelwerten. Wie die Kulturwissenschaftlerin Luciana Parisi erläutert, werden diese Pixelinformationen in maschinellen Bildererkennungsverfahren weiter zerlegt und zwischen verschiedenen Schichten der Software hin- und hergereicht:

In particular, ›deep learning‹ networks are built out of dozens or even hundreds of internal software layers that exchange information. This is at the core of recursive feedback, where the neural network layers of the software pick apart a given image into component shapes, gradients, luminosities, and corners. Those individual components are convolved into synthetic shapes, which are compared with the image fed into the [network], and which the network has been trained to recognize. (Parisi 2021: 1285).

Was Machine-Learning-Modelle im Bereich der Computer-Vision *lernen*, sind also Beziehungen zwischen Pixeln und die darin auftauchenden Muster bzw. Regelmäßigkeiten (vgl. Smits & Wevers 2022: 334). Der Computer bekommt in der Trainingsphase immer wieder Bilder und darin den Pixelbereich gezeigt, in dem z.B. ein menschlicher Körper *zu sehen ist*, bis er die Regeln für die Pixelbeziehungen kennt, die erfüllt sein müssen, um im menschlichen Sinne von dem visuellen *Zeichen »Körper«* sprechen zu können. Die Bilder und Videobilder können später anders aussehen als in der Trainingsphase, Körper werden darin dennoch aufgrund wiederkehrender Relationen in den Pixeln erkannt, wobei es sich bei diesem *Erkennen* um die Ermittlung einer statistischen Wahrscheinlichkeit handelt. Die Extraktion numerischer Informationen zur (tänzerischen) Bewegung im Videobild erfolgt durch das *Erkennen* von einzelnen, zentralen Gelenkpunkten des menschlichen Körpers und ihre Positionsveränderung über die Zeit. Obwohl nach einzelnen Körperpunkten im Bild gesucht wird, sind die meisten ML-Modelle darauf ausgerichtet, so viele Punkte zu ermitteln, dass sie sich zu einer *Figur* bzw. *Gestalt* verbinden und darüber als menschlicher Körper identifizieren lassen. Entsprechend wird das

technische Verfahren auch als *Pose Estimation* bezeichnet.⁵ Als naheliegendste Darstellungsformen für die ermittelten Daten werden oft eine Strichfigur oder ein generischer Avatar gewählt, was auch den Annotationswerkzeugen in der Trainingsphase entspricht, in der von menschlichen Akteur*innen Strichfiguren bzw. grafische *Gelenkpuppen* auf den Körpern in den Bildern positioniert werden, um die entsprechenden Pixelbereiche zu markieren. Obwohl die Modelle inzwischen technisch besser damit umgehen können, wenn einzelne Körperpartien im Videobild von Objekten und anderen Körpern verdeckt werden (vgl. Kocabas et al. 2021: Abs. 6), der *Körper als Bild* also *unvollständig* sein kann, liegt den Verfahren ein normatives und holistisches Körperbild zugrunde. Die digitalen *Gliederpuppen* erinnern im Tanzkontext zudem an die Bewegungsmechanik von Carlo Blasis' (vgl. Brandstetter 2004: 70; Siegmund 2011: 25f.), der für das romantische Ballett des 19. Jahrhunderts eine Bedeutung zukommt, für zeitgenössische Ansätze aber ihre Relevanz verloren hat oder von ihnen dezidiert verworfen wird.⁶

Maschinelles Nicht-Sehen als epistemologische Intervention?

Entsprechend hat die Tanzwissenschaftlerin Laura Karreman in Bezug auf Motion-Capture-Daten darauf hingewiesen, dass eine 1:1-Übersetzung der Daten als visuelle Repräsentation die Komplexität der Daten verdecke (vgl. Karreman 2017: 96) und es darauf ankomme, mit tanzspezifischen Fragen an solche Daten und ihre Verarbeitung heranzutreten (vgl. 2017: 120). Auch Stamatia Portanova sieht in Bewegungsdaten das Potenzial infiniter Transformationen und Rekonfigurationen, wenn tänzerische Bewegung erst einmal in von ihr so bezeichnete, digitale »mov-objects« überführt wurde: »As an example, we could mention the codified nature of motion-captured movement data libraries as ideas continuously returning in many dances, together with their infinitely downloadable, reusable potential.« (Portanova 2013: 78) Gerade bei optischen Motion-Capture-Verfahren oder der Analyse von Videomaterial mittels ML-Algorithmen, bei denen sowohl der Input als auch der Output visuell ist, gilt es aus unserer Sicht jedoch zu fragen, inwiefern sie in

5 Für eine Übersicht technischer Verfahren vgl. Chen et al. 2020.

6 Vereinzelt taucht sie dennoch und insbesondere im Zusammenhang mit der Verwendung von digitaler Technologie wieder auf, beispielsweise im Einsatz der Software *Life-Forms* durch Merce Cunningham oder computergestützten Improvisations-Tools (vgl. Rittershaus et al. 2021: 224–227).

einem einschränkenden visuellen (okularzentrischen) Paradigma und einem normativen, holistischen Körperbild verhaftet sind.⁷

Da das maschinelle *Sehen* aber, wie oben beschrieben, wenig mit dem menschlichen Sehen zu tun hat, bezeichnet Luciana Parisi das maschinelle Nicht-Sehen im Anschluss an Paul Virilio als »negative optics« und schreibt ihnen das Potenzial zu, die binäre Opposition von Sichtbarem und Unsichtbarem des Okularzentrismus, der Privilegierung des Auges in der westlichen Epistemologie, zu unterlaufen:

One could argue that this negative optics of algorithms – that is unable to be a mirror of the world because it does not see the world but only a series of variable parts that entail a process of auto-impression of matter, whereby machine vision – becomes a medium for heretic inferences, for the elaboration of a heretic logic without ocular-logos. (Parisi 2021: 1289)

Parisi erkennt zwar einerseits an, dass im Technokapitalismus der Okularzentrismus immer wieder in das maschinelle *Sehen* re-importiert wird, andererseits erhofft sie sich durch den Umstand des Nicht-Sehens der Maschinen auch einen Bruch mit der für die westlichen Episteme typischen Korrelation von Sehen und Wissen, die sich auch in der europäisch-westlichen Bühnentradition zeigt, in der die Beziehung zwischen dem/der Betrachter*in und dem Schauspiel Bojana Cvejić zufolge als spiegelbildlicher Dialog definiert ist: »the gaze of the beholder is reflected from the viewed object back into the subject's consciousness« (Cvejić 2015: 70).

Video erweitern: Machine-Learning für den Tanz nutzbar machen

Im Vergleich zu diesen epistemologischen Überlegungen will das angewandte Forschungsprojekt, an dem wir beteiligt sind und in dessen Kontext dieser Beitrag entstand, einem eher pragmatischen Ansatz folgend die Potenziale von Machine-Learning-Verfahren im Tanzkontext untersuchen: In dem Verbundforschungsprojekt *#vortanz – Automatisierte Vorannotation in der digitalen Hochschultanzausbildung*⁸, das von Motion Bank⁹ an der Hochschule Mainz geleitet

7 Ingo Diehl hat in der Diskussion nach dem Vortrag von David Rittershaus, auf den dieser Beitrag zurückgeht, zurecht darauf hingewiesen, dass auch wenn die Daten anders ver- und bearbeitet werden, die Erfassung dennoch über die Strichfigur/Gelenkuppe und damit die entsprechende Körperform vermittelt verläuft.

8 <https://vortanz.ai/> [17.02.2023].

9 <https://motionbank.org/> [17.02.2023].

wird, sollen diese Potenziale zunächst im Kontext der Hochschulbildung im Tanz nutzbar gemacht und erprobt werden. Dafür sind neben dem Unternehmen WizAI in Koblenz und der Deutschen Sporthochschule Köln als Verbundpartner¹⁰ auch das Hochschulübergreifende Zentrum Tanz (HZT) in Berlin und der Masterstudiengang Contemporary Dance Education (MACoDE) der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt beteiligt. Einerseits geht es dabei um die Möglichkeit, aus einfachen Videoaufzeichnungen (mit einer Kamera oder auch einem Smartphone) Bewegungsdaten zu erzeugen, die bisher nur über Motion-Capture-Systeme generiert werden konnten, um sie zu künstlerischen oder analytischen Zwecken weiterzuverwenden. Ein weiterer Aspekt knüpft an die oben erwähnte Verbreitung von Video (als Teil von Arbeitsroutinen) im Tanz an. Denn obwohl Video zum gängigsten Mittel für die Aufzeichnung von Tanz geworden ist, zeigen sich oft auch Grenzen, zum Beispiel, weil Bewegung aus einer ganz bestimmten Perspektive aufgenommen wurde, die nachträglich nicht verändert werden kann:

Video [ist] ein zweidimensionales Medium, das eine dreidimensionale Kunst, die zum einen eine Bühnen- und Raumkunst und zum anderen eine Choreografie, das heißt eine Bewegungs- und Zeitkunst ist, abbilden will. Die Räumlichkeit, die Raumdimensionen und -distanzen, die für die Tänzer*innen elementar sind, sind im Video selbst bei bester Bildqualität nicht eindeutig zu erkennen. (Klein 2019: 218).

Insbesondere William Forsythe hat daher schon früh nach Erweiterungsmöglichkeiten für Video gesucht, vor allem durch die Ergänzung um (interaktive) Grafiken wie für die CD-ROM *Improvisation Technologies. A tool for the analytical dance eye* (Forsythe 1999) oder das Webprojekt *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*¹¹. Außerdem kam bei der Probenarbeit der Forsythe Company eine von Tänzer David Kern entwickelte, webbasierte und kollaborative Software namens *Piecemaker* zum Einsatz, die es erlaubte, die Videoaufzeichnungen der Proben um Textanmerkungen zu erweitern. Das #vortanz-Forschungsprojekt nutzt eine Weiterentwicklung dieser Software (*Motion Bank System*) und erweitert sie um automatisierte Vorabanalysen des verwendeten Videomaterials. Dafür wurde ein modularer Unterbau für die Software entwickelt, über den unterschiedliche Machine-Learning-Modelle, die Videomaterial analysieren können, flexibel implementiert und ausgetauscht werden können. Die ge-

10 (siehe Beitrag von Helena Miko in diesem Band).

11 <https://synchronousobjects.osu.edu/> [17.02.2023].

nerierten Daten können dann in der Software beispielsweise für Visualisierungen in Form von grafischen Überlagerungen im Video genutzt werden. Nicht alle Analysen sind dabei allein auf das Bild und die Bewegung von Körpern ausgerichtet. So wurde auch die Option einer automatischen Transkription von Sprache zu Text eingebunden.

Dass die Nutzung der damit geschaffenen Möglichkeiten größtenteils im Okularzentrismus verbleibt und mit einem normativen, formalen Körperbild operiert, erscheint mir angesichts der zur Verfügung stehenden Technologien beinahe unumgänglich. Die Implikationen gilt es kritisch zu reflektieren. Inwiefern die spezifische Funktionsweise von visuellen Machine-Learning-Verfahren als *negative optics*, als Suspensierung der traditionellen Beobachter*innen-Position (Lehrperson, Choreograf*in, Publikum), in diesem Zusammenhang ihr Potenzial entfalten kann, muss sich erst noch zeigen.

Literatur

- Brandstetter, Gabriele (2004): »The Code of Terpsichore«. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik, in: Gabriele Brandstetter/ Gerhard Neumann/Alexander von Bormann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik: Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 49–72.
- Chen, Yucheng/Tian, Yingli/He, Mingyi (2020): Monocular Human Pose Estimation: A Survey of Deep Learning-Based Methods, in: *Computer Vision and Image Understanding*, Nr. 192, 102897. <https://doi.org/10.1016/j.cviu.2019.102897>
- Cvejić, Bojana (2015): *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Engemann, Christoph/Sudmann, Andreas (Hg.) (2018): *Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz*, Bielefeld: transcript.
- Fernandes, Carla/Evola, Vito/Ribeiro, Cláudia Maria (Hg.) (2003): *Dance Data. Cognition and Multimodal Communication*, Abingdon, NY: Routledge.
- Forsythe, William (1999): *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*. Ostfildern, Karlsruhe: ZKM & Hatje Cantz.
- Franko, Mark (2011): Writing for the body: notation, reconstruction, and reinvention in dance, in: *Common Knowledge*, Jg. 17 Nr. 2, S. 321–34.

- Karreman, Laura (2017): *The Motion Capture Imaginary: Digital Renderings of Dance Knowledge* [Dissertation, Universität Ghent]. <https://biblio.ugent.be/publication/8518400/file/8518401.pdf>
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater: Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript.
- Kocabas, Muhammed/Huang, Chun-Hao P./Hilliges, Otmar/Black, Michael J. (2021): PARE: Part Attention Regressor for 3D Human Body Estimation, in: *arXiv*, Jg. 11 Nr. 10. <http://arxiv.org/abs/2104.08527>
- Parisi, Luciana (2021): Negative Optics in Vision Machines, in: *AI & SOCIETY*, Jg. 36 Nr. 4, S. 1281–93. <https://doi.org/10.1007/s00146-020-01096-7>
- Portanova, Stamatia (2013): *Moving without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thought*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Rittershaus, David Koch, Anton/deLahunta, Scott/Jenett, Florian (2022): Recording ›Effect‹: A Case Study in Technical, Practical and Critical Perspectives on Dance Data Creation, in: Carla Fernandes/Vito Evola/Cláudia Maria Ribeiro (Hg.), *Dance Data, Cognition, and Multimodal Communication*. Abingdon, NY: Routledge, S. 71–88.
- Rittershaus, David/Steinberg, Claudia/Koch, Anton/Jenett, Florian (2021): Computergestützte Zufallstechniken als generative Verfahren tänzerischer Gestaltung, in: Judith Ackermann/Benjamin Egger (Hg.), *Transdisziplinäre Begegnungen zwischen postdigitaler Kunst und Kultureller Bildung*, Wiesbaden: Springer VS, S. 215–31.
- Siegmund, Gerald (2011): Of monsters and puppets. William Forsythe's work after the »Robert Scott Complex«, in: Steven Spier (Hg.), *William Forsythe and the Practice of Choreography*, London: Routledge, S. 20–37.
- Smits, Thomas/Wevers, Melvin (2022): The Agency of Computer Vision Models as Optical Instruments, in: *Visual Communication*, Jg. 21 Nr. 2, S. 329–49.
- Waterhouse, Elizabeth (2022): *Processing Choreography: Thinking with William Forsythe's Duo*, Bielefeld: transcript.
- Weisheit, Katharina (2021): *Tanz in Produktion: Verdichten, Transformieren, Institutionalisieren: das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, München: epodium.

Bodily Tech-Routines.

Verwebungen tanzkünstlerischer Praxisroutinen mit KI-Systemstrukturen

Helena Miko

Digitale Technologien – interlinking with interfaces

Digitale Technologien eröffnen erweiterte Handlungsräume, weben sich in unseren Alltag in zuvor anders gebildete Routinen – überschreiben, ergänzen, stören und fordern sie heraus oder sind zum Teil mittlerweile so in unsere Handlungsabläufe integriert, dass sie uns gar nicht mehr besonders oder fremd vorkommen. Selbstverständlich ist das Handy immer dabei, unterbewusst checken wir Nachrichten, Informationskanäle, Wetterberichte und Gesundheitsapps – routiniert, impulsiv, unterbewusst und im schlimmsten Fall zwanghaft wird der Minicomputer bedient. Technologie ist zum ständigen Begleiter, Assistent, Berater aber auch Zufluchtsraum für die Überbrückung von Wartesituationen geworden – wo wir sonst den Blick schweifen ließen, lenken uns jetzt Computerspiele, Instagram, Tik Tok, Netflix oder Whatsapp von unserer Umgebung ab. Wir klicken, wischen, scrollen, zoomen rein und raus und bewegen uns sitzend, durch das Streichen über Glasflächen, in virtuellen, programmierten Welten und bedienen funktions- bzw. handlungsorientierte Interfaces.

Die mobilen Technologien sind also »smart« und körpernah – »they are ›always on us‹ and we are ›always on‹« (Turkle 2008: 122) – so formuliert es die US-amerikanische Soziologin und Professorin am MIT Sherry Turkle schon 2008 auf den Punkt. Der Körperbezug des Digitalen klingt schon im bloßen Begriff »digital« an, welches abgeleitet vom lat. digitus = Zeigefinger bedeutet. Der Körper als lernende Instanz speichert Bewegungsabfolgen, die zur Bedienung der Programme notwendig sind. Mobile digitale Anwendungen erfordern die Aneignung von Gesten, die als körperbezogen bezeichnet werden können (vgl. Aktas et al. 2017: 181). Abfolgen werden erinnert und durch ständige Wiederholung verinnerlicht, habitualisiert und effizient automatisiert.

Wir befinden uns in einer postdigitalen Zeit. Digitale Innovationen eröffnen nicht mehr nur separierte Medienräume, vielmehr sind mittlerweile kulturelle Praktiken, Bildungsprozesse und Alltagsroutinen durchzogen von digitalen Handlungs- und Wahrnehmungsstrukturen (vgl. Ackermann/Egger 2021: 2; Steinberg/Bonn 2021: 8f.). Ackermann und Egger (vgl. 2021: 5) betonen die Verwebung von digitalen und physischen Strukturen als Abkehr vom Digi-

talen als singuläre, abgrenzbare Erscheinung. Das Präfix »post«, so legen sie fest, meint nicht das Überwinden von digitalen Technologien, sondern eine intensivierete, umfassende Integration digitaler Prozesse in unsere Alltagswirklichkeit, der »eine Vielzahl von Digitalitätsprozessen vorausgegangen ist, die sich in unserer unmittelbaren Wahrnehmung von Umgebung(en) niederschlagen« (Ackermann/Egger 2021: 5). »Post«, so Ackermann und Egger weiter, bezieht sich ebenso darauf, dass wir uns ständig genau nach einer »Digitalitätserfahrung« befinden (2021: 5). In der Kulturellen Bildung wird Postdigitalität als transdisziplinäres, hybrides Phänomen diskutiert, welches ein komplexes und erweitertes Digitalitätsverständnis fordert und sich aus der Verschmelzung von alltäglichen, sozialen Routinen mit technologischen Strukturen und Bedingungen ergibt.

Das Postdigitale akzentuiert das Digitale als einen hybriden Zustand, der sich aus den Unsicherheiten darüber speist, auf welche konkreten Weisen digitale Technologien nachhaltig in unser Leben hineinwirken, in Form welcher Geräte, Kanäle, Ästhetiken oder Datenspeicherungsumgebungen Digitalität sich (wahrnehmbar) materialisiert, unter Beteiligung wessen und welcher Entitäten wir agieren bzw. kommunizieren und wo die Grenzen zwischen virtuell und physisch verlaufen, [...] (Ackermann/Egger 2021: 6).

Postdigitale künstlerische Praktiken setzen sich explizit mit den eben genannten Faktoren auseinander – highlighten, kontrastieren und hinterfragen sich neubildende Praktiken, Umgebungen und Leerstellen im gesellschaftlichen Umgang mit digitalen Technologien und Entitäten (vgl. 2021: 8f.) – so auch die tanzkünstlerische Praxis und Forschung.

Tanz-Routinen – analog und digital

Tanz, eine zutiefst an die realkörperliche Auseinandersetzung, Erfahrung und Kopräsenz geknüpfte Praxis, setzt sich in hohem Maß mit der Integration und Befragung digitaler Welten und Tools auseinander. Er stellt sich der Überprüfung von über lange Zeit gebildeter körperlichen Routinen und öffnet sich der Integration digitaler Strukturen und Räume in Lehre, Forschung und künstlerischer Praxis (Steinberg et al. 2020; Kaptan et al. 2022; Miko et al. 2022: 14f.). Zuvor als ephemere gekennzeichnet, werden tänzerisches Bewegungsmaterial, choreografische Parameter und Denkprozesse mehr und mehr in Datensets gesammelt, strukturell aufgebrochen, unter- und durchsuchbar gemacht. »Dance Data« (Fernandes et al. 2023: 3) setzt sich aus unterschiedlichsten For-

maten und Materialien zusammen und wird durch das Hinzukommen von digitalen Technologien vielschichtig und divers. Neue Wissensstrukturen können in digitalisierten Annotationen, Motion-Capture-Daten und anderen audiovisuellen Materialien entdeckt und erschlossen werden. Dies eröffnet neue Zugänge zu inhärenten Wissensstrukturen des Tanzes und ermöglicht innovative Ansätze in der künstlerischen Praxis und Forschung (vgl. Fernandes 2023: 4f.).

Es ist zu sehen, dass sich Tanzschaffende der Nutzung digitaler Tools und künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten digitaler Technologien und KI-gestützter Funktionen verstärkt zuwenden. Neue Umgangs- und Gestaltungsweisen, Kooperationen im Kontext KI-Einsatz (z.B. Rallis et al. 2020), die Einbindung in Lehr-Lern-Settings, unterschiedliche Forschungsansätze und der künstlerisch kreative Einsatz in choreografischen Arbeiten zeigen eine lebendige Auseinandersetzung der Tanzszene mit digitalen Prozessen und KI-gestützten Tools (z.B. #digitanz, Motion Bank, die Cocoon Dance App oder Calypso) und Social Media (Kaptan et al. 2022; Steinberg et al. 2019, 2020). Wie routiniert diese Prozesse ablaufen oder welche neuen Routinen noch im Bildungsprozess sind, welche Routinen gestört werden und umgebildet werden müssen und ob sich im Kompromiss zwischen körperlichem Tun und technischen Anforderungen neue Verwebungen – Bodily Tech-Routines – bilden, gilt es individuell zu hinterfragen und herauszufinden. So müssen tanzkünstlerische Gestaltungsprozesse, Lehr-Lern-Settings und Trainingssituationen im Tanz den Einsatz von digitalen Tools in Planungsprozesse integrieren und erproben, an situative Notwendigkeiten anpassen und durch kontinuierliche Auseinandersetzung für die eigenen Praxis erschließen und reflektieren. Der Einsatz von digitalen Technologien braucht eine intensive Auseinandersetzung, um Platz in gewohnten Handlungsabläufen und Praktiken zu finden.

#vortanz

Das Forschungsprojekt *#vortanz – Automatisierte Vorannotation in der digitalen Hochschultanzausbildung* (2021–2024) knüpft hier an und untersucht, wie das um KI-Funktionen ergänzte Annotationssystem *Motion Bank System* erweiterte Handlungs-, Denk- und Forschungsräume für Tanzstudierende eröffnet und wie es als Reflexions- und Feedbacktool in der Lehre eingesetzt werden kann. In Freitextannotationen gibt es die Möglichkeit, Bewegungen und Sequenzen in Videomaterial schriftlich zu kommentieren und zu benennen. Es ermög-

licht die zeitgenaue Archivierung von Proben- und Bewegungsaufnahmen. Um komplexe und umfangreiche Videodaten zu bewältigen, können hier automatisierte Annotationen für ausgewählte Bewegungskriterien und Parameter in Prozessen der Dokumentation, Bewegungsanalyse und Reflexion im Rahmen von Bewegungsrecherchen, Komposition und Evaluation hilfreich sein.

Im Projekt *#vortanz* wird das ursprüngliche Annotationssystem um KI-Erkennungsmechanismen erweitert, die bestimmte Bewegungsparameter identifizieren und automatisiert als schriftliche Vor-Annotation oder Visualisierung ausgeben können. Das neue *Motion Bank System* wird an den Kooperationsstandorten¹² in der Lehre angewandt und empirisch beforscht, um Wirkmechanismen und individuelle Lernerfolge herauszuarbeiten und zu überprüfen. Neue Funktionen werden in Anlehnung an standortspezifische Kursinhalte der jeweiligen Bachelor- und Masterstudiengänge entwickelt und im Unterrichtsetting eingesetzt. Der kontinuierliche Austausch mit Studierenden und Lehrenden ist die Basis der wissenschaftlichen Begleitung mittels eines Mixed-Method-Designs (vgl. Miko et al. 2021: 53f.) und fließt in den Entwicklungsprozess der Software ein und sorgt somit für praxisorientierte Anwendungsmöglichkeiten. Diese konzentrieren sich im Wesentlichen auf die Entwicklung und Evaluation sogenannter Use-Cases:

Dazu wird am Institut für Tanz und Bewegungskultur Köln in enger Zusammenarbeit mit wizAI Solution an der Entwicklung KI-gestützter Bewegungserkennung gearbeitet. Über Verfahren des Maschinellen Lernens sollen ausgewählte Bewegungsparameter von der KI erkannt und benannt werden können. Hier liegt der Fokus auf mehreren Use-Cases:

- a) das Erkennen des Bewegungsausmaßes in Bezug auf die Kinesphäre,
- b) das Erkennen von Abweichungen im Bewegungsvergleich von tänzerischen Nachgestaltungen,
- c) das Erkennen von ausgewählten Bewegungsgrundformen und
- d) das Tracken von Personen.

Folgend wird ein Einblick in den ersten Use-Case und dessen Entwicklungsprozess und aktuellen Stand gegeben.

Die KI-gestützte Bewegungserkennung bezieht sich hier auf Bewegungen im Rahmen der Kinesphäre: bewegt sich jemand eng, mittel oder weit? In An-

12 Siehe auch Beitrag von David Rittershaus in diesem Band.

lehnung an Prinzipien der *Laban Movement Analysis* (vgl. Kennedy 2010: 20f.) wurden diese drei Kategorien theoriegeleitet definiert und um Ausnahmefälle oder Grenzfälle ergänzt. So wurden zunächst Aufgabenformate für Videoaufnahmen entwickelt, die die Kinesphäreerkennung fokussieren und somit die strukturierte Aufnahme unterschiedlicher Video-Daten ermöglichen, um die KI-gestützte, automatisierte Einordnung und Benennung der Bewegungskategorien zu programmieren. Der Prozess der automatisierten Einordnung, welche zu entsprechenden Visualisierungen oder schriftlicher Vor-Annotation führt, besteht aus unterschiedlichen Schritten und bindet drei Methoden der Informationsgewinnung ein – Motion Capturing – Pose Estimation und Human Action Recognition (Steinberg, Lleshi & Miko 2023). Schließlich zielen die entwickelten Funktionen auf erweiterte Feedbackmöglichkeiten, die im individuellen Lern- und Bewegungsgestaltungsprozess zusätzliche Informationsschichten eröffnen. Nutzer*innen können selbstständig Bewegungsverhalten und wiederkehrende Muster in den Vor-Annotationen und Visualisierungen erkennen und reflektieren. In welchem Ausmaß habe ich mich wie oft und wann bewegt? Stimmt dies mit meinem eigenen Empfinden überein? Lassen sich bestimmte Abfolguster erkennen? Dies sind Fragen, die mit Mechanismen der Bewegungserkennung betrachtet und analysiert werden können.

Bodily-Tech-Routines – erste Einblicke und Eindrücke

Beobachtungen von Unterrichtseinheiten im Kontext choreografischer Methoden, in denen mit dem *Motion Bank System* gearbeitet wurde, zeigen, dass über lange Zeit gewachsene, von körperlichen Vollzugspraktiken geleitete und geprägte Praktiken hier auf technikbasierte Systeme stoßen, die neu in Planungs- und Denkprozesse integriert werden müssen. Allein das Bereitstellen von Geräten, dessen Handhabung und Vorbereitung wie zum Beispiel Software-Up-dates, das Downloaden notwendiger Software wie FireFox, das Aufladen der Akkus, WLAN-Zugänge in Tanzstudios, Turnhallen und auf Probenbühnen sowie das Verstehen unterschiedlicher Bedieneroberflächen verlangt zusätzliche Aufmerksamkeit und Zeit. Routinen der tänzerischen Praxis werden so durch den Einsatz digitaler, KI-gestützter Tools herausgefordert, umorganisiert und teils irritiert. Körperliche Routinen reiben sich an technikfokussierten Routinen. Neue körperliche Handlungen – zusätzliche Anforderungen entstehen, die zusätzliche Kapazitäten und Knowhow erfordern. So auch das *Motion Bank System*, welches verstanden und bedient werden muss, um dann neue Perspektiven, Handlungsmöglichkeiten und Informati-

onsschichten zu öffnen. Die darin zu bildenden Routinen können nur durch die wiederholte, individuelle Auseinandersetzung und das Re-Routing der eigenen Praxis entstehen – sei es im Vermittlungsprozess, im Choreografieren oder im Training.

Literatur

- Ackermann, Judith/Egger, Benjamin (2021): Postdigitale Kulturelle Bildung: zur Einführung, in: Judith Ackermann/Benjamin Egger (Hg.), *Transdisziplinäre Begegnungen zwischen postdigitaler Kunst und Kultureller Bildung*, Wiesbaden: Springer VS, S. 1–14. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-32079-9>
- Aktaş, Ulaş/Lehner, Nikolaus/Klemm, Matthias/Rode, Daniel/Schmidl, Alexander/Staples, Ronald/Waldmann, Matthias, Wöhrle, Patrick (2017): Leib & Netz: Neue Körperbezüge als theoretische Herausforderung – ein Forschungsprogramm?, in: Matthias Klemm/Ronald Staples (Hg.), *Leib und Netz. Sozialität zwischen Verkörperung und Virtualisierung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden (Medienkulturen im digitalen Zeitalter), S. 177–189.
- Fernandes, Carla/Evola, Vito/Ribeiro, Cláudia Maria (Hg.) (2023): *Dance Data, Cognition and Multimodal Communication*, Abingdon, NY: Routledge.
- Fernandes, Carla (2023): Introduction, in: Carla Fernandes/Vito Evola/Cláudia Maria Ribeiro (Hg.), *Dance Data, Cognition and Multimodal Communication*. Abingdon, NY: Routledge, S. 1–13.
- Kaptan, Derya/Siewert, Kira/Howahl, Stephani/Steinberg, Claudia (2022): Ist TikTok toxisch? – die Sicht von Jugendlichen auf postdigitale ästhetisch-kulturelle Praktiken in sozialen Medien, in: *Forum Kinder- und Jugendsport*, Nr. 3, S. 13–24. <https://doi.org/10.007/s43594-022-00058-9>
- Kennedy, Antja (Hg.) (2010): *Bewegtes Wissen. Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*, 2. überarb. Aufl., Berlin: Logos Verlag.
- Miko, Helena/Siewert, Kira/Büning, Christian/Steinberg, Claudia (2021). #vortanz: digitale Hochschulbildung im Tanz mittels KI unterstützter Software: Vorstellung eines Forschungsdesigns, in: Vera Volkmann/Peter Frei/Alexander Kranz (Hg.), *Figurationen sportpädagogischer Forschung und Lehre: 34. Jahrestagung der dvs-Sektion Sportpädagogik vom 03. Juni bis 04. Juni 2021*, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, S. 53–54. <https://doi.org/10.18442/185>.
- Miko, Helena/Siewert, Kira/Büning, Christian/Rittershaus, David/Jenett, Florian/Steinberg, Claudia (2022): Möglichkeiten und Grenzen eines KI-ge-

- stütztes Annotationssystem im Rahmen bewegungsanalytischer und choreographischer Reflexionsprozesse, in: Laban EUROLAB Conference 25 (Hg.), *Tradition – Transition – Vision*, 27. November 2022, Abstractband: S. 14–16.
- Rallis, Ioannis/Voulodimos, Athanasios/Bakalos, Nikolaos/Protopapadakis, Eftychios/Doulamis, Nikolaos/Doulamis, Anastasios (2020): Machine Learning for Intangible Cultural Heritage: A Review of Techniques on Dance Analysis, in: Fotis Liarokapis/Athanasios Voulodimos/Nikolaos Doulamis/Anastasios Doulamis (Hg.), *Visual Computing for Cultural Heritage*, S. 103–120 [online] https://doi.org/10.1007/978-3-030-37191-3_10.05.2023
- Steinberg, Claudia/Bindel, Tim/Jenett, Florian/Koch, Anton/Rittershaus, David/Zühlke, Maren (2019): #digitanz – Die Frage nach der digitalen Unterstützung kreativer Prozesse, in: Benjamin Jörissen/Stephan Kröner/Lisa Unterberg (Hg.), *Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung*, München: Kopaed, S. 143–156.
- Steinberg, Claudia/Zühlke, Maren/Bindel, Tim/Jenett, Florian (2020): Aesthetic Education ›revised‹ – a Contribution to Mobile Learning, in: *German Journal of Exercise and Sport Research*, Nr. 50, S. 92–101. DOI: 10.1007/s12662-019-00627-9.
- Steinberg, Claudia/Bonn, Benjamin (2021): Sportwissenschaft zwischen Digitalisierung und (Post-)Digitalität?, in: Claudia Steinberg/Benjamin Bonn (Hg.), *Digitalisierung und Sportwissenschaft* (Brennpunkte der Sportwissenschaft, Bd. 41), Bonn: Academia, S. 7–16.
- Steinberg, Claudia/Lleshi, Rejnald/Miko, Helena (2023): Videobasierte Human Action Recognition und ihre Anwendung in der Tanzforschung, in: Daniel Memmert (Hg.) (2023, im Erscheinen): *Lehrbuch Sporttechnologie*. Berlin: Springer Verlag.
- Turkle, Sherry (2018): Always-On/Always-On-You: The Tethered Self, in: Katz, James E. (Hg.), *Handbook of Mobile Communication Studies* Cambridge, MA: The MIT Press, S. 121–137.

Weitere Information zu #vortanz: <https://vortanz.ai/>

Aber warum?

Der Beitrag des Tanzes zur Diskussion um *artificial agency*

Leonie Otto

Warum findet im Feld des zeitgenössischen Tanzes überhaupt soviel Beschäftigung mit sogenannter »Künstlicher Intelligenz« statt? Ich will im Folgenden ein Re-Routing unternehmen, indem ich dieser bislang eher subtil geäußerten Sinnfrage offensiv nachgehe. Werden der »Hype« (Gramelsberger et al. 2019: 29) und die Vorgaben von Geldgeber*innen beiseitegestellt, bleibt ein ernsthaftes Interesse von Künstler*innen, Forscher*innen und Rezipient*innen im Feld des zeitgenössischen Tanzes an künstlicher Intelligenz. Anhand unterschiedlicher künstlerischer Positionen bilde ich drei verschiedene Ansätze ab, wie das Feld des zeitgenössischen Tanzes derzeit auf Entwicklungen künstlicher Intelligenz reagiert, indem es sie im Produktions-, Trainings-, Forschungs- oder Vermittlungsprozess nutzt, thematisiert oder kritisch reflektiert.

»Feld des zeitgenössischen Tanzes« meint hier die Tanzforschung wie auch die Tanzkunst (teilweise im fließenden Übergang zu Performancekunst und Sprechtheater). Zunächst aber ein weiteres Re-Routing: Anstatt von künstlicher Intelligenz zu schreiben, werde ich im Folgenden den Begriff der »*artificial agency*« (Kuijjer/Giaccardi 2018: 2), also der künstlichen Wirkmacht, verwenden. Dieser erfasst zum einen genauer den immensen Einfluss der verschiedenen Rechenprogramme und Computerartefakte auf öffentliches und privates, geistiges und körperliches Leben. Zum anderen erleichtert der Begriff uns ihr Verständnis, weil er den Anthropozentrismus ablegt, der sowohl den Narrativen von Intelligenz wie auch Smartness inhärent ist. Dieser lenkt davon ab, dass künstliche neuronale Netzwerke zwar ein biologisches Vorbild hatten, aber weder menschenähnlich noch komplett autonom funktionieren. *Artificial agency* nimmt dagegen sowohl die Handlungs- und Lernfähigkeit von Algorithmen ernst, als auch die Tatsache, dass sie stets in einem Zusammenspiel mit Menschen funktionieren (vgl. 2018: 3, Hayles 2017).

Von besonderem Interesse für das Feld des zeitgenössischen Tanzes sind die Momente, in denen *artificial agency* nicht nur mit dem Material virtueller Daten operiert, sondern in portablen oder beweglichen Geräten mittels Sensortechnologien und Robotik in der analogen Sphäre direkt auf menschliche Körper trifft und mit ihnen interagiert.

Prothesen. Welche Körper bewohnt *artificial agency*?

Als Prothese ersetzt, optimiert oder erweitert Technik schon lange natürliche Körperfunktionen der Menschen, was künstlerisch am kontinuierlichsten vom Performancekünstler Stelarc verhandelt wird. Diese Erweiterungen und Optimierungen können Prothesen im engeren Sinne, eine Brille oder ein Fernrohr, sein, aber auch Minicomputer wie Smartphones, *smart watches* oder *smart glasses* (vgl. Ernst 2020: 298–302, Harasser 2013). Wenn diese Computerartefakte Bestandteil des Alltags der meisten Menschen werden, beeinflussen sie soziale Interaktionen, Körperbilder, -gestalt und -bewegungen¹³. Die künstlerische Auseinandersetzung mit derartigem Zusammenwirken von *artificial agency* und menschlichen Körpern ist der erste der drei verschiedenen Ansätze der Beschäftigung des Tanzes mit KI, um die es hier gehen soll. Auch das oben diskutierte Stück *Artist Talk* von Jan Philipp Stange¹⁴ ließe sich unter diesen Ansatz subsumieren.

Mein erstes Beispiel steht für das anthropozentrischste Szenario: Die transhumanistische oder posthumanistische Fiktion einer starken KI in einem menschenähnlichen Körper. Für das Stück *Uncanny Valley* von Stefan Kaegi für Rimini Protokoll wurde ein Doppelgänger des Schriftstellers Thomas Melle entwickelt. Diese humanoide Kunstfigur tritt anstelle von Melle auf und es ist für die Zuschauer*innen zunächst unklar, wie sie funktioniert: Kann sie mithilfe von Sensoren selbst interagieren? Ist sie eine aus dem Off gesteuerte Marionette? Die Illusion, dass es sich vielleicht doch um den echten Thomas Melle, verkleidet als Androiden, also als Roboter in Menschengestalt, handeln könne, wird nach und nach bewusst zerstört: Der Hinterkopf des Maschinenwesens ist offen und zeigt die Mechanik und Verkabelung in seinem Inneren. Irgendwann dreht die Figur den Fuß am Knöchelgelenk einmal komplett um die eigene Achse. Irgendwann wird klar, dass hier kein Mensch, sondern eine Maschine präsent ist, die Melles Erscheinung nachgebaut, für die Ausführung vorab geplanter Gestik und Mimik programmiert wurde und aus deren Innerem ein von Melle geschriebener und eingesprochener Text abgespielt wird. Das »unheimliche Tal« (Mori 2019: 214) meint die Akzeptanzlücke, in der der Ähnlichkeitseffekt eines humanoiden Roboters mit einem echten Menschen nicht funktioniert. Das Roboter-Double ist dem echten Melle unheimlich ähnlich. Zugleich agiert es viel steifer und langsamer als ein Akteur auf der

13 Vgl. den Beitrag von Helena Miko in diesem Band.

14 Vgl. das Gespräch mit Jan Philipp Stange in diesem Band.

Bühne es üblicherweise tut. Melles Text und die Performance regen zu einem Nachdenken über die Fehlbarkeit und Unzuverlässigkeit menschlicher Psyche und Körper an sowie darüber, dass zwischenmenschliche Kommunikation für das menschliche Wohlergehen zwar erwiesenermaßen sehr relevant ist, aber die Imitation zwischenmenschlicher Kommunikation möglicherweise einen vergleichbaren Effekt hat.

Geht es im Stück *Uncanny Valley* primär um das Experimentieren mit der Ersetzbarkeit eines menschlichen Körpers und menschlicher Präsenz, beinhaltet der umfassendere Ansatz, den ich hier ausmache, auch die Auseinandersetzung der *live arts* mit der Frage, ob menschliches Denken wirklich derart künstlich nachahmbar sein könnte, wie es die anfänglichen Ideen von KI¹⁵ behaupteten. Das ist für den Tanz besonders deshalb von Interesse, weil die »Containerillusion« (Gramelsberger et al. 2019: 37) einer »Exteriorisierung des Geistes« (2019: 30), die den Ausgangspunkt der Idee einer starken, also autonomen künstlichen Intelligenz, bildet, die intentionalen, sozialen, ethischen oder vernünftigen, emotionalen, körperlichen und kreativen Anteile an Intelligenz oder am Denken negiert. Ein Problem der Diskussion über künstliche Intelligenz besteht darin, dass niemand wirklich weiß, was überhaupt Intelligenz ist, lässt sich die Problematik zuspitzen (vgl. Legg/Hutter 2007: 1). Wird die »grundlegende Differenz zwischen Denken (als sinnbasiert) und Rechnen (als regelgeleitet)« (Mersch 2021: 309, vgl. Heidegger 1997: 48–52) sonst vor allem als ethische Frage oder, in der Literatur und bildenden Kunst, als eine nach der Definition von Kreativität und Kunst diskutiert, scheint der Tanz gerade einer der Schauplätze zu sein, auf dem daran gearbeitet wird, Intelligenz und Denken nicht mehr im Sinne eines überholten Dualismus als vollständig vom menschlichen Körper ablösbar aufzufassen (vgl. Otto 2020: 18–25).

Algorithmen. Welche Rolle spielt *artificial agency* für choreografische Verfahren?

Der zweite Ansatz des Beitrags des Tanzes zur Diskussion um *artificial agency* ist sein Interesse am Thema Algorithmen. Die heutige Allgegenwart von Algorithmen hat einen Paradigmenwechsel der menschlich-körperlichen Orientierung in der Welt verursacht, der auch die grundlegende choreografische Frage nach der Ausrichtung und Bewegung von Körpern in einem

15 Vgl. Einleitung zu diesem Kapitel.

Raum betrifft. Geometrische Vermessungen und Berechnungen waren an den menschlichen Körper und seine Proportionen gebunden. Geometrische Landkarten beruhen auf konkreten Anschauungen, Sichtachsen und Schrittfolgen. Heute findet sich die Mehrzahl der Menschen mithilfe globaler Positionsbestimmungssysteme (GPS) zurecht – eine algorithmische Weltsicht, die nicht erfahren und erlaufen, sondern abstrakt berechnet wird (vgl. Ernst 2020: 303f.).

Das Interesse des Tanzes an Algorithmen rührt auch daher, dass für den Tanz Strukturen eine große Rolle spielen. Viele Choreografien, die Live-Improvisation beinhalten, arbeiten mit bestimmten Handlungsvorschriften oder Scores, die das Bewegen oder Handeln auf der Bühne nicht bis ins letzte Detail vorschreiben, sondern den Akteur*innen für die Live-Performance Regeln für die Informationsverarbeitung mitgeben (vgl. Ernst 2020: 306). Das Interesse an Algorithmen erstreckt sich auch auf die Frage danach, ob und, wenn ja, wie Computerprogramme beim Erfinden von Bewegungsmustern oder gar einzelnen Bewegungen helfen können. Ein reales Beispiel dafür ist Merce Cunninghams Arbeit mit der Software *LifeForms*. Ähnlich wie den Zufall in seinen aleatorischen Verfahren nutzt Cunningham den Computer als eine andere *agency*, die seine Routinen des Bewegens und Choreografierens irritiert und ihn so zu neuen Ergebnissen führt.

Etwas weniger realistisch erforscht Choy Ka Fai die Rolle von KI für choreografische Verfahren. Seine Stücke *Dance Fiction* und *Dance Clinic* spekulieren darüber, wie Choreografie durch Verfahren der Datenerhebung qua Motion Capturing, Hirnstromanalyse und Datenübermittlung qua Setzung gezielter Impulse an Muskeln oder Nerven verbessert werden könne, indem Bewegungen anders kombiniert werden, als das menschliche Gehirn es gewohnt ist. Das ist bei Ka Fai Fiktion, illustriert aber Programme zur Kunstgenerierung, die in Musik, Literatur und bildender Kunst mit der Kreativität von KI experimentieren. Da die Lernprozesse künstlicher neuronaler Netze jedoch zwangsläufig von bereits existierenden Daten und damit von der Vergangenheit ausgehen, verbleiben sie auch in den Konventionen der Vergangenheit (Esposito 2019). Neben fraglichen Begriffen von Kreativität und Kunst beinhaltet die Thematik der »artifiziellen Kreativitäten« (Mersch 2021: 319) die für die Tanzforschung bereits aus der langandauernden Diskussion um die Tanznotation bekannte schwierige digitale Abbildbarkeit von Körpern und ist zudem mit der Schwierigkeit der Rückübermittlung der Daten an die Körper konfrontiert, die Choy Ka Fai in *Dance Fiction* darstellt. Das Erschaffen einer KI-Kunst im Sinne einer universalen und autonom agierenden Maschinenkreativität ist im Tanz-

feld aber auch weniger das tatsächlich angestrebte Ziel. Vielmehr geht es darum, mit den Möglichkeiten der Interaktion mit *artificial agency* zu experimentieren. So geschieht es als Input für die Kreation im Beispiel der Software *Life-Forms* oder als Feedback- und Analysetool für Training und Proben im Beispiel *#vortanz*¹⁶.

Kritische Gegenentwürfe. Was können Tanz, Performance und Theater problematischen Routinen von *artificial agency* entgegensetzen?

Dieser kritischen Frage widmet sich die hybride Lecture Performance *The House of Monstress Intelligenza*. Ihre Urheber*innen sind die Performance- und Medienkünstler*innen Janne Kummer aka alaska und Alla Pop. Das Projekt findet – auch geprägt von den Corona-Bedingungen – in großen Teilen im digitalen Raum statt, wo es unterschiedliche Plattformen (DISCORD, Instagram, Twitch) nutzt und sich der Aufgabe widmet, den Künstler*innen selbst und den Partizipierenden etwas darüber beizubringen, wie oft Big-Data-Technologien unbewusste Voreingenommenheit eingeschrieben ist und wie sie problematische Machtstrukturen reproduzieren. Das gehen Kummer und Pop nicht aus der Perspektive kritischer Distanz, sondern aus der Mitte des Problems heraus an, also aus einer weitverbreiteten Abhängigkeit von Social Media, Apps und den zahlreichen Möglichkeiten des Internets. Sie fragen nach alternativen Zugängen für die künstlerische Teilhabe an der digitalen Transformation und danach, ob und wie man sich deren vorherrschenden Strukturen verweigern kann (Russell 2021, Klippfahn-Karge et al. 2022). Während ihres Auftritts interviewen sie die Mitbegründerin der Plattform *Dreaming Beyond AI*, Buse Çetin, über Datenethik und sprechen mit der Medienkünstlerin Emily Martinez über autodidaktisches Programmieren und queere Chatbots. Damit lenken sie den Blick darauf, wo in der Entwicklung und Interpretation von *artificial agency* gerade durch unhinterfragte Routinen die Reproduktion, Fortsetzung und Steigerung von Diskriminierung, von Vorurteilen oder von normativen Körperbildern passiert und inwiefern Mensch-Maschine-Interaktionen selbst bestimmte Routinen menschlich-körperlichen Verhaltens produzieren, indem sie nur auf ein der Norm entsprechendes und damit für sie lesbares Verhalten reagieren können (Chun 2021).

16 Vgl. die Beiträge von David Rittershaus und Helena Miko in diesem Band.

Fazit

Die Sphäre, in der *artificial agency* auf menschliche Körper trifft, steckt zu großen Teilen den Bereich ab, den das Feld des zeitgenössischen Tanzes an der Diskussion um *artificial agency* interessiert. Drei nicht ganz voneinander abgrenzbare Ansätze der Auseinandersetzung des Tanzes mit *artificial agency* habe ich erstens in der Frage nach dem Verhältnis und dem Einfluss dieser *artificial agency* auf unsere Körper und unser Körperverständnis ausgemacht, zweitens im Aufgreifen algorithmischer Strukturen und in der Begegnung mit *artificial agency* als Ko-Autor*in oder *outside eye* und drittens in kritischen Gegenentwürfen zu problematischen, weil diskriminierenden und normierenden Routinen von *artificial agency*.

Beiträge des Tanzes zur Diskussion um *artificial agency* liegen also darin, mit den Möglichkeiten der Kunst darüber nachzudenken und damit zu experimentieren, was KI eigentlich ist und kann und wie sich dies auf unsere Körper und ihre Position in der Welt auswirkt. Dadurch, dass Computerartefakte, die mit *artificial agency*-Technologien operieren, in Produktions-, Trainings-, Forschungs- oder Vermittlungsprozessen genutzt oder thematisiert werden, entstehen neue Expertisen. Viele dieser Beiträge des Tanzes eröffnen Zugänge zu einem differenzierteren Verständnis von KI und ermöglichen dadurch Kritik und/oder eigenes Handeln.

Literatur

- Chun, Wendy Hui Kyong (2021): *Discriminating Data: Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*, Cambridge/London: MIT Press.
- Ernst, Wolf-Dieter (2020): Roboter, Cyborgs und Androiden. Von prothetischem und algorithmischem Theater, in: Ulf Otto (Hg.), *Algorithmen des Theaters: ein Arbeitsbuch*, Berlin: Alexander Verlag, S. 293–319.
- Esposito, Elena (2019): Predicting Innovation. Artistic Novelty and Digital Forecast, in: Thijs Lister (Hg.), *The Future of the New. Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, Amsterdam: Valiz, S. 239–244.
- Gramelsberger, Gabriele/Rautzenberg, Markus/Wiemer, Serjoscha/Fuchs, Mathias (2019): Mind the Game!. Die Exteriorisierung des Geistes ins Spiel gebracht, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, H. 21: Künstliche Intelligenzen, S. 29–38. <https://doi.org/10.25969/mediarep/12628>

- Harrasser, Karin (2013): *Körper 2.0: Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839423516>
- Hayles, N. Katherine (2017): *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*, Chicago: The University of Chicago Press, S. 115–120.
- Heidegger, Martin (1997): *Was heißt denken? [1954]*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Klipphahn-Karge, Michael/Koster, Ann-Kathrin/Morais dos Santos Bruss, Sara (Hg.) (2022): *Queere KI: Zum Coming-out smarter Maschinen*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839461891>
- Kuijter, Lenneke/Giaccardi, Elisa (2018): Co-performance: Conceptualizing the Role of Artificial Agency in the Design of Everyday Life, in: Association for Computing Machinery (Hg.), *Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, (Paper 125)*, New York, NY, S. 1–13. <https://doi.org/10.1145/3173574.3173699>
- Legg, Shane/Hutter, Marcus (2007): Universal Intelligence: A Definition of Machine Intelligence, in: *Minds & Machines*, H. 17, S. 391–444.
- Mersch, Dieter (2021): Vorbemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität. Denken, Kreativität und künstliche Intelligenz, in: Anna Strasser/Wolfgang Sohst/Ralf Stapelfeldt/Katja Stepec (Hg.), *Künstliche Intelligenz – die große Verheißung*, Berlin: xenomoi, S. 305–323.
- Mori, Masahiro (2019): Das unheimliche Tal, in: Konstantin Daniel Haensch/Lara Nelke/Matthias Planitzer (Hg.), *Uncanny Interfaces*, Hamburg: Textem Verlag, S. 212–219.
- Otto, Leonie (2020): *Denken im Tanz. Choreographien von Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839455524>
- Russell, Legacy (2021): *Glitch Feminismus. Ein Manifest*, Berlin: Merve.

Biografien

Miriam Althammer (Dr. des.) ist Tanz- und Theaterwissenschaftlerin, Autorin und Kuratorin. Sie studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere Deutsche Literatur (LMU München), Tanzwissenschaft (Universität Bern) und absolvierte den Lehrgang »Kuratieren in den Szenischen Künsten« (Universität Salzburg/FU Berlin). Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin mit dem Schwerpunkt »Archiv, Medien, Künste« am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln, wo sie mit einer Arbeit über zeitgenössischen Tanz in Südosteuropa und Zusammenhänge von Archiv, Oral History, Artistic Research und künstlerisch-institutioneller Praktiken promoviert hat. Weitere Lehr- und Forschungstätigkeiten: Bytomer Tanztheater-Institut der Theaterakademie Krakau, Lehrstuhl für Theaterwissenschaft der Universität Bayreuth und Academy of Dance and Performance des National Center for Dance in Bukarest.

Anja K. Arend (Dr. phil.) ist Tanz- und Musikwissenschaftlerin und derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste verantwortlich für die Lehre in Tanzgeschichte und Tanztheorie sowie das Folkwang Tanzarchiv. Nach ihrem Studium der Musik- und Tanzwissenschaft mit Studienergänzungen 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 Musik und Tanz sowie Fragen der Archivierung von Tanz. Ihre Arbeit ist durch einen deutlich interdisziplinären Ansatz gekennzeichnet, der sich sowohl in disziplinübergreifender Lehre als auch Forschung spiegelt.

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 (M.A.). Neben freiberuflichen Tätigkeiten als Autorin/Lektorin begleitet sie Projekte dramaturgisch und arbeitete in verschiedenen Kontexten als Tanzpädagogin. Aktuell arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Modi und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften: Empirisch-qualitative und wissenstheoretische Untersuchungen analoger und digitaler Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz«. In ihrem Promotionsvorhaben widmet sie sich zeitgemäßen Formaten der Online-Tanzvermittlung unter der Perspektive digitaler Lernkulturen.

Eva Blaschke ist Tänzerin, Trapeztänzerin und Tanzlehrerin, ausgebildet in Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien (Berlin), Modernem Tanz/New Dance (USA), Kontaktimprovisation, Trapeztanzen und Gyrokinesis. Seit 1997 ist sie mit verschiedenen interdisziplinären Ensembles sowie in Solo- und Trapeztanztücken zu sehen. Ihr Interessensschwerpunkt liegt im spannungsreichen Dialog mit Livemusik, dem sensiblen Umgang mit Material wie Eis und Papier oder mit ungewöhnlichen Bühnenräumen und in Interaktion mit dem jeweiligen thematischen Anlass. Sie unterrichtet Tanz, Trapez und Performance (u.a. Tanzfabrik Berlin, Laban/Bartenieff-Zertifikatsausbildung, Zentrum für Tanz, Theater und Clown in Hannover sowie Neuraum Tanztherapie-Ausbildung Berlin) und leitet und erarbeitet Gruppenchoreografien nach der Tradition der Laban-Bewegungschöre und modernen Performancetechniken.

Mateja Bučar is a choreographer and dancer based in Ljubljana (Slovenia). Educated in early ballet training concluding academic ballet studies on Centre De Dance International Rosella Hightower in 1980 in Cannes (F). In 1980 she became a member and later soloist of Slovenian National Ballet, in 1986 also a member of Dance Theatre Ljubljana and from 1999 on she is working as a leading force at DUM Association of Artists (www-dum-club.si), involved with contemporary art production. From 1992 onward she has been working as author of choreographic and dance works. In 2005 she received the Ljubljana City Award (*Župančičeva nagrada*), in 2015 the Ksenija Hribar Award, and also a PhD from Trinity Laban Conservatory of Music and Dance. She has created a number of exceptional works in collaboration with visual artist Vadim Fishkin among which: *I would have Been a Palm Tree* (2022), *Urban Choreography*. www.dum-club.si/mateja/intro.htm

Oxana Chi ist eine internationale Tänzerin, Choreografin, Tanzpädagogin, Kuratorin, Autorin und Filmemacherin. Ihr Repertoire umfasst 20 Produktionen, die sie deutschlandweit und international aufführte u.a. bei: Volksbühne und HAU Berlin, Abrons Arts Center New York, Maison Heinrich-Heine Paris, Festival de Cannes. Für ihre Erinnerung an verschwundenen Frauenbiografien wurde sie u.a. von der Heinrich-Böll-Stiftung Berlin, Fondation pour la Mémoire de la Shoah Paris, Fonds Darstellender Künste Bonn unterstützt. Sie war Gastdozentin beim NYU Dance Department und Tanzkuratorin beim International Human Rights Arts Festival. Chi wurde 2018 im »A to Z of People Who Power The Dance World« (*The Dance Enthusiast*, NYC) anerkannt und 2016 als Ambassador of Peace (DOSHIMA, Jakarta) geehrt. Ihr Kunst-Dokumentarfilm *Durch Gärten Tanzen* ist im Deutschen Tanzarchiv Köln, in vielen Museen und Bibliotheken weltweit zu finden. www.oxanachi.de

Anna Chwialkowska ist Sozial- und Kulturanthropologin sowie Dramaturgin und lebt in Berlin. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiter am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz in Köln. In ihrem Promotionsprojekt forscht sie autoethnografisch über die Entstehung von Tanzwissen an der Schnittstelle von Körperlichkeit und verbaler Praxis. Sie studierte Sozial- und Kulturanthropologie und Spanisch an der FU Berlin und Universidad Nacional de Colombia Bogotá sowie Kulturwissenschaften an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder). Sie arbeitet als Produktionsleitung und dramaturgische Assistenz für Sergiu Matis und ist Ko-Leiterin des Projekts *Touching/Moving Margins*. Von 2017 bis 2021 war sie im Haus der Kulturen der Welt in Berlin tätig.

Franz Anton Cramer ist Tanzwissenschaftler und Autor. Forschungsvorhaben und Erschließungsprojekte realisierte er in Leipzig (Tanzarchiv), Paris (Mediathek des Centre national de la danse), Berlin (HZT und Tanzplan Deutschland/Kulturerbe Tanz), Salzburg (Universität) und seit 2020 Hamburg (Centre for the Study of Manuscript Cultures).

Ingo Diehl, diplomierter Bühnentänzer und Tanzpädagoge, ist Professor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK), Vizepräsident für Qualitätssicherung in der Lehre und interdisziplinäre Projekte und Präsident der Hessischen Theaterakademie. Von 2005 bis 2011 leitete er den Ausbildungsbereich – Tanzplan Deutschland, eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes. Er entwickelte die Biennale Tanzausbildung und das Forschungsprojekt *Tanztechniken 2010*, war Mitgründer der Diehl+Ritter gUG so-

wie der Tanzfonds. Seit April 2012 leitet er den Masterstudiengang MA CoDE (Contemporary Dance Education und baut ein internationales Netzwerk mit Universitäten und Veranstaltungshäusern auf. Neben der Lehre ist er als Kuratoriumsmitglied, Berater, Experte und Kurator, auf verschiedenen Festivals und Panels sowie in tanz- und performance-politischen Zusammenhängen aktiv.

Claudia Fleischle-Braun (Dr. phil.) arbeitete von 1978 bis 2006 als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Dozentin für Gymnastik und Tanz am Institut für Bewegungs- und Sportwissenschaft der Universität Stuttgart. 1999 promovierte sie über die Geschichte und Vermittlungskonzepte des Modernen Tanzes. Von 2005 bis 2015 war sie im Leitungsteam der Gesellschaft für Tanzforschung aktiv. Ihr generelles Forschungsinteresse gilt den Entwicklungen und Strömungen der zeitgenössischen Tanzkultur im Zusammenhang mit tanzpädagogischen Fragestellungen und sie engagiert sich insbesondere auch für die Weitergabe, Vermittlung und Verbreitung des immateriellen tanzkulturellen Erbes der Moderne.

Annika Glose ist seit 2019 Kaufmännische Direktorin der Dresden Frankfurt Dance Company und bildet zusammen mit dem künstlerischen Direktor Jacopo Godani bzw. Ioannis Mandafounis (seit der Spielzeit 2023/24) das Leitungsteam der Company. Ihr Musikstudium und ihren M.A. in Kulturmanagement absolvierte sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK). Stationen ihrer Karriere waren das Staatstheater Darmstadt, die Leitung des Künstlerischen Betriebsbüros der Hofer Symphoniker und die Geschäftsführung der Jungen Deutschen Philharmonie. Von 2015 bis 2019 war sie in der Polytechnischen Gesellschaft tätig

Yvonne Hardt (Dr. phil.) ist seit 2009 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 University of California, Berkeley und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Tanz- und Filmwissenschaften der FU Berlin. Ihr Forschungsinteresse gilt der methodologischen Weiterentwicklung der Tanzwissenschaft als interdisziplinäre Wissenschaft sowie praxeologischen Untersuchungen von Tanztechniken und Dimensionen kultureller Bildung im Feld des zeitgenössischen Tanzes. Zurzeit leitet sie das DFG-Forschungsprojekt: »Modi- und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften.« Zuletzt hat sie mit Sevi Bayraktar, Mariama Diagne

et.al. den letzten Jahres-Band der GTF: *Tanzen/Teilen. Sharing/Dancing* (transcript 2022) herausgebracht

Florian Jenett ist Professor für Medieninformatik und Digitale Gestaltung an der Hochschule Mainz. Nach seinem Studium an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach eröffnete er 2007 ein eigenes Kunstatelier, hat Werke in verschiedenen Ausstellungen gezeigt und arbeitet seit langem an *Processing* mit, einem internationalen Open-Source-Projekt für kreatives Coding. Von 2010 an arbeitete er gemeinsam mit Scott deLahunta für das *Motion Bank Projekt* der Forsythe Company, das er als Ko-Leiter im Zuge seiner Berufung 2016 als Forschungsprojekt an die Hochschule Mainz holen konnte.

Su Jin Kim ist Tänzerin, Choreografin und Tanzvermittlerin aus Südkorea, lebt und arbeitet in Hamburg. Sie studierte Ballett, zeitgenössischen Tanz in Seoul, Salzburg (B.A.) und schloss den M.A. Performance Studies an der Universität Hamburg ab. Ihre künstlerische Arbeit befasst sich mit kulturellen und medialen Betrachtungen auf den Körper in Bewegung und dessen Verhältnis zu aktuellen und sozialpolitischen Diskursen. Ihre letzte Tanzperformance-Produktion *Mein Bild von dir* erhielt die Nachwuchsförderung der Stadt Hamburg und wurde auch durch die hamburgische Kulturstiftung gefördert. Seit Oktober 2017 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Bewegungswissenschaft/M.A. Performance Studies der Universität Hamburg.

Gabriele Klein ist Professorin für Soziologie von Bewegung, Sport, Tanz und Performance Studies an der Universität Hamburg. Seit 2022 hat sie auch die Professur für Ballett und Tanz (»Hans van Manen Chair«) an der Universität Amsterdam inne. Seit Oktober 2022 ist sie für ein Jahr Fellow am Käte Hamburger Center »global dis:connect« an der LMU München. Ihre wichtigsten Buch-Publikationen: *Frauen Körper Tanz*, *Tanz Bild Medien*, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie; Is this real? Die Kultur des HipHop*, *Bewegung, Performance, Stadt.Szenen*, *Der choreografische Baukasten*, *Emerging Bodies*, *Dance (and) Theory*, *Handbuch Körpersoziologie*, *Performance und Praxis*, *Pina Bausch und das Tanztheater*. *Die Kunst des Übersetzens*, *Ferne Körper. Berührung im digitalen Alltag* (mit K. Liebsch).

Katharina Kleinschmidt (Dr. phil.) ist Tanzwissenschaftlerin, Dramaturgin und Tänzerin. Ihre Promotion »Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz« (2018) erhielt den Deutschen Tanzwissenschaftspreis NRW 2016. Vertretungsprofessuren an den Univer-

sitäten Hildesheim, LMU München und der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Zurzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. 2017–2019 Postdoc im BMBF-Forschungsprojekt transform/Universität Potsdam, 2010–2016 wissenschaftliche Mitarbeit an der HfMT Köln. Tänzerin, Dramaturgin und Vermittelnde der Kulturellen Bildung u.a. mit Sebastian Matthias, Antje Velsing, Martin Nachbar, dem Ensemble9.November, ms-tanzwerk, José Biondi/Annette Lopez Leal und Tanzmoto.

Anton Koch ist Technologiestrategie und leitender Entwickler beim *Motion Bank Projekt* an der Hochschule Mainz und arbeitet an der Nutzbarmachung digitaler Technologien für Forschung und Bildung im Bereich Tanz. Seine bisherigen Aktivitäten zielen stets darauf ab, einen soliden datenbasierten Ansatz in den Kontext der generativen Kunst, der Forschungssoftware und der Infrastrukturentwicklung einzubringen. Er träumt davon, eine vielseitige Open-Source-Software und Recheninfrastruktur für Kulturschaffende und Forschende zu entwickeln.

Jutta Krauß (Dr. phil.) ist Tanzwissenschaftlerin, Studium der TanzKultur an der Philosophisch-humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern/Schweiz und Lehramtsstudium an der Pädagogischen Hochschule Freiburg in den Fächern Deutsch, Sport und Biologie. Ihre Promotion schloss sie 2020 mit der Publikation *Voguing on Stage – Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz* ab. Sie ist seit 2021 erste stellvertretende Vorsitzende der Gesellschaft für Tanzforschung. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind: Zeitgenössischer Tanz mit Theoremen von Körper und Kostüm, Gender Performances auf der Bühne sowie kulturelle Übersetzungen und Vermittlungskonzepte.

Eva Lajko studierte am Konservatorium der Stadt Wien (heute MUK Privatuniversität Wien) und ist staatlich geprüfte Tanzpädagogin. Sie arbeitet freischaffend als Choreografin, Tänzerin und Musikerin, und sie ist Gründungsmitglied des MUSIKTANZTheater-Laboratoriums Mutanth Saarbrücken, mit dem sie künstlerische Produktionen mit Künstler*innen aus unterschiedlichen Kunstsparten erarbeitet und aufführt. Neben ihrer tanzpädagogischen Tätigkeit mit Kindern in Schulen und Kindergärten sowie Erwachsenen ist sie in Österreich, Schweiz und Deutschland als Dozentin und Leiterin der Berufs-

begleitenden Aus- bzw. Weiterbildung in Bewegungs- und Tanzpädagogik im Chladek®-System tätig.

Helena Miko (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Promovendin am Institut für Tanz und Bewegungskultur der DSHS. Sie forscht im Bereich Tanz, künstlerische Forschung und Postdigitalität und ist tätig im BMBF-geförderten Forschungsprojekt »#vortanz. Sie studierte Contemporary Dance am Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance und der London Contemporary Dance School und ist seitdem tätig in den Tanz-Kunst bezogenen Kontexten Performance, Choreografie und Lehre.

Susanne Montag-Wärnå ist CLMA und Vorstandsmitglied bei EUROLAB e.V. An der Lola Rogge-Schule Hamburg hat sie ihre Ausbildung zur staatlich geprüften Lehrerin für Künstlerischen Tanz/tänzerische Gymnastik absolviert und zudem ein Lehramtsstudium für Grund- und Hauptschule an der Universität Hildesheim abgeschlossen. Seit 2003 lebt sie auf einer Insel im Schärengebiet des Südwesten Finnlands. An der Fachhochschule Turku unterrichtet sie Laban/Bartenieff Bewegungsstudien. Als freie Performance- und Tanzkünstlerin erarbeitete sie an verschiedenen Orten und für unterschiedliche Gruppen und Einrichtungen zahlreiche Choreografien und Tanzstücke. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt in der Bewegungsbeobachtung als Werkzeug für kommunikativen und zwischenmenschlichen Handlungsspielraum.

Leonie Otto (Dr.) hat promoviert über das Denken in Choreografien von Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah. Sie war Jurymitglied der Tanzplattform in Deutschland 2018, arbeitete am Goethe-Institut Brüssel, für PACT Zollverein und als Dramaturgin. Im Ausbildungsbereich Szene der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und in der Frankfurter Theaterwissenschaft war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin. Seit März 2023 ist sie Referentin an der Goethe-Universität Frankfurt. Außerdem ist sie seit 2021 Mitglied des Theaterbeirats der Stadt Frankfurt und seit 2022 Mitglied des Vorstands der *European Association for the Study of Theatre and Performance* (EASTAP).

Jitka Pavlišová, Dr., ist Fachassistentin am Institut für Theater- und Filmwissenschaft der Palacký-Universität in Olomouc (CZ). Sie studierte Theaterwissenschaft an den Universitäten in Brno und Wien, ebendort war sie von 2010 bis 2013 Fellow des Ernst Mach- und Franz Werfel-Forschungsprogramms unter der Patronanz des OeAD. Sie kuratiert die Programmlinie *Tanz und*

Performance Art des internationalen Flora-Theaterfestivals in Olomouc und arbeitet mit der Tschechischen Tanzplattform dramaturgisch zusammen. Seit 2020 arbeitet sie an ihrem Habilitationsprojekt *Transkulturelle Körperidentitäten in zeitgenössischem Tanz und Performance*, das vom Alexander von Humboldt-Forschungsstipendium unterstützt wurde und an der Hochschule für Musik und Darstellende Künste in Frankfurt a.M. durchgeführt wird.

David Rittershaus ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des Forschungsprojekts *Motion Bank* an der Hochschule Mainz, das er seit 2022 auch leitet. Er promoviert zur digitalen Dokumentation und Erforschung von zeitgenössischem Tanz. An der Goethe-Universität Frankfurt war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Dozent für Theaterwissenschaft beschäftigt sowie als Lehrbeauftragter tätig. Außerdem war er Mentor im Masterstudiengang Contemporary Dance Education (MACoDE) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. und unterrichtet im Rahmen von Forschungs Kooperationen im selben Studiengang sowie am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz (HZT) in Berlin. Neben der Wissenschaft arbeitet er als freier Kulturjournalist u.a. für die F.A.Z.

Janine Schneider started dancing at the age of three in Berlin. She received her Classical and Modern training at the London School of Contemporary Dance and at the Merce Cunningham Studio New York and took classes in Butoh Dance with Masaki Iwana. In 1985 she started to present her own choreographic works for her then founded company no thrills on Berlin stages. With I, CENTER! – a rotation once around herself – she won third prize at BESTES DEUTSCHES TANZSOLO 2009 | Euro Scene Leipzig – Festival zeitgenössisches europäisches Theaters. She invented a method of teaching dance as meditation. Her poems are a translation of an extremely slow or not at all moving experience into verses in short and concise auratic language which often appear as spoken word in her performances. In 2017 she published two books of TANZWORT-poetry. As a scholarship holder of the Dachverband Tanz/NEUSTART KULTUR in 2021 and 2022 Janine Schneider researched spirituality in dance and art. She worked as a dancer/performer in operas and theater plays by Robert Wilson, Katie Mitchell, Dmitri Tcherniakov, Romeo Castellucci and Claus Guth.

Katja Schneider ist Professorin für Tanzwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HfMDK) in Frankfurt. Sie promovierte 1996

in Neuerer Deutscher Literaturwissenschaft und habilitierte sich 2013 mit der Schrift *Tanz und Text. Figurationen von Sprache und Bewegung* (München 2016) am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, dem sie auch als wissenschaftliche Mitarbeiterin angehörte. Zwischen 1992 und 2012 schrieb sie als Kritikerin u.a. für die *Süddeutsche Zeitung* und berichtete für den *Deutschlandfunk*, als Redakteurin arbeitete sie für die Fachmagazine *tanzdrama*, *tanzjournal* und *tanz* (1992–2012). Jüngste Veröffentlichungen zu *Archivieren*, *Choreographieren*, *Kuratieren* (2022), plurimedialen Repräsentationen von Tanz sowie Kontext- und Referenzialisierungsstrategien.

Katelyn Skelley is a dancer working in education, research and performance. She holds a BFA in dance from New York University and a M.A. in Contemporary Dance Education from the Frankfurt University of Music and Performing Arts. Katelyn has a Lehrauftrag at HfMDK, teaching contemporary dance techniques, ballet and workshops on oral history interviewing. Her recent research has been centered around the topic of motherhood in dance.

Jan Philipp Stange lebt und arbeitet in Frankfurt a.M. als Regisseur, Autor und Kurator. Seit 2013 inszeniert er Arbeiten zwischen Theater und Performance u. a. im Thalia Theater Hamburg, Schauspielhaus Wien, Mousonturm Frankfurt und im Deutschen Theater Göttingen. Seine Inszenierungen wurden u.a. zum Impulse Festival, zur Ruhrtriennale und zum Fast Forward Festival für europäische junge Regie eingeladen. 2022 war er Ko-Leiter des Theaterfestivals »Politik im Freien Theater«. Er ist außerdem als Dozent tätig und verfolgt ein künstlerisches Promotionsprojekt, das sich mit Entfremdung und Entgrenzung als Begleiterscheinungen und Produktivkräfte künstlerischen Arbeitens beschäftigt. www.janphilippstange.com

Amelia Uzategui Bonilla, born in 1985 in Lima, Peru is a graduate of Juilliard, BFA Dance, and the Frankfurt University for Music and the Performing Arts Master in Contemporary Dance Education. A dancer, educator, and director, Uzategui Bonilla's evening-length work, *How I Learned to Love* (2022) applies the concepts of bell hooks to queer Afro-Indigenous Baroque couple dances from Peru and Argentina and creates participatory audience structures to practice the action of love. Currently an associate professor and guest workshop facilitator and lecturer (School for New Dance Development) and co-director of ID_Frankfurt e.V.s ID_Tanzhaus Frankfurt Rhein-Main, Uzategui Bonilla also

continues to perform with NAKA Dance Theater in the San Francisco Bay Area and in her own work.

Katharina Weisheit (Dr. phil.) arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und lehrt Theorie, Praxis und Geschichte performativer Kunstformen. Sie promovierte im Fach Medien- und Kulturwissenschaften im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs Materialität und Produktion mit einer Arbeit zum Produktionsbegriff im Tanz. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Kunst im medialen Kontext, Materialität und Produktion, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Partizipation, Kunst und Aktivismus. Letzte Publikationen waren 2021 *Tanz in Produktion. Verdichten | Transformieren | Institutionalisieren. Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* und 2023 (mit Bettina Paust) *Performance transformieren. Covid-19 und die Digitalisierung des Wuppertaler Beuys-Performance-festivals*.

Anna Wieczorek (Dr. phil.) Tanzwissenschaftlerin, Dramaturgin und aktuell wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und populäre Kultur der Universität Hildesheim. Nach dem Studium der Dramaturgie (August Everding Theaterakademie/LMU München) wurde sie mit ihrer Dissertation »Historische Re-Formulierungen« promoviert (Paris-Lodron Universität Salzburg). Sie war Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt »Gesten des Tanzes – Tanz als Geste. Kulturelle und ästhetische Übersetzungen am Beispiel der internationalen Koproduktionen des Tanztheater Wuppertal« und im FWF-Forschungsprojekt »Traversing the Contemporary. Choreographic Articulations Between European and Indian Dance. Sie befasst sich mit der Theorie-Praxis-Schnittstellen z.B. für Scores, Vermittlung, Tanz und Audiodeskription.

Layla Zami (Dr. phil.), ist eine interdisziplinäre Akademikerin und Künstlerin. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin (SFB 1512 Intervenierende Künste). Zami unterrichtet als Adjunct Assistant Professor of Humanities and Media Studies beim Pratt Institute (Berlin/New York) und war Leiterin von Black Lives Matter at Pratt. Sie ist die Autorin von *Contemporary PerforMemory: Dancing Through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century* (2020) und promovierte 2018 an der HU Berlin mit einem Stipendium der ELES/BMBF Begabtenförderung. Als Resident Artist mit Oxana Chi Dance & Art begleitet Zami die Choreografien mit Phy-

sical Theater, Musik, Klang- und Wortkunst. Zami ist im Editorial Board von *Conversations* bei der Dance Studies Association. www.laylazami.net