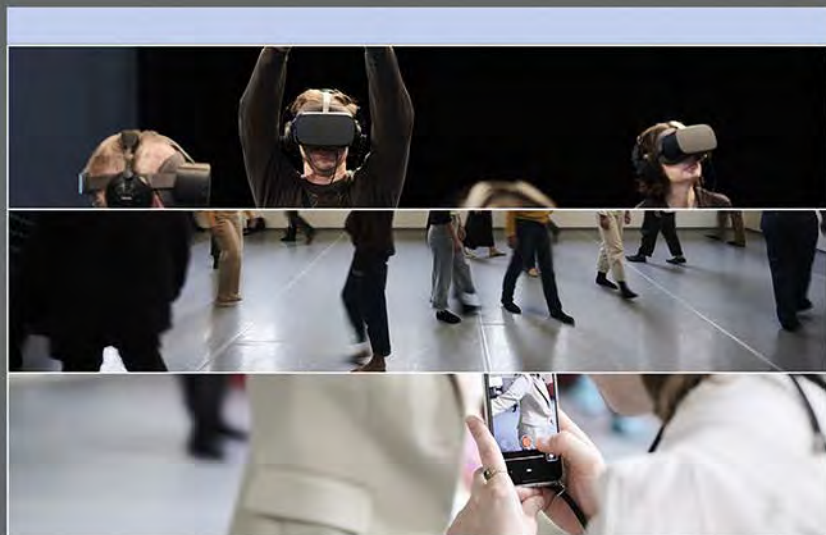




Yvonne Hardt, Marisa Joana Berg,
Anna Chwialkowska, Ulrike Nestler (Hg.)

Virtual Ecologies – Digitalitäten und Ökologien im Tanz

Yvonne Hardt, Marisa Joana Berg, Anna Chwialkowska, Ulrike Nestler (Hg.)
Virtual Ecologies – Digitalitäten und Ökologien im Tanz

Die Reihe wird herausgegeben von der Gesellschaft für Tanzforschung.

Yvonne Hardt (Dr. phil.) ist Professorin für Tanzwissenschaft und Choreographie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ihr Forschungsinteresse gilt u.a. der methodischen Weiterentwicklung der Tanzwissenschaft, kritischer Historiographie und praxeologischer Forschung zu Vermittlungs- und Aneignungsverfahren im Tanz.

Marisa Joana Berg ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts »Modi und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften« am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Sie promoviert zu digitalen Lernkulturen (in) der Tanzvermittlung.

Anna Chwialkowska ist Tanzwissenschaftlerin und Dramaturgin mit Sitz in Berlin. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts »Modi und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften« am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Sie promoviert zum Thema Wissensproduktion im zeitgenössischen Tanz an der Schnittstelle von Sprache und Körperlichkeit.

Ulrike Nestler ist Ethnologin und Tanzwissenschaftlerin. Sie promoviert zum zeitgenössischen Tanz in Johannesburg/Südafrika am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ihr Forschungsinteresse gilt post- und dekolonialen Perspektiven, translokalen Beziehungsgeflechten und Disability Studies.

Yvonne Hardt, Marisa Joana Berg, Anna Chwialkowska, Ulrike Nestler (Hg.)

Virtual Ecologies – Digitalitäten und Ökologien im Tanz

Jahrbuch TanzForschung 2023

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 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 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Yvonne Hardt, Marisa Joana Berg, Anna Chwialkowska, Ulrike Nestler (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: © STUDIO PRAMUDIYA / Nathan Ishar; Marisa Joana Berg

Lektorat: Sabine Karoß, Lynn Kuhfuß, Svenja Hofeller, Carlotta Ortinger

Wissenschaftlicher Beirat: Dr. Mariama Diagne

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839474570>

Print-ISBN: 978-3-8376-7457-6

PDF-ISBN: 978-3-8394-7457-0

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

Digitalitäten und Ökologien im Tanz

Eine Einleitung
Marisa Berg, Anna Chwialkowska, Yvonne Hardt9

Tanzforschung: In und an digitalen Ökologien arbeiten

Dancing in Common?
Belonging, Transmission, and Extraction in Digital Cultures
Harmony Bench 35

Expanded Ecologies/Expanded Choreographies
Kirsten Maar 51

Ceci n'est pas un séminaire
Beobachtungen zu Online-Lehre als Reformulierung von Verhältnissen
von ›Theorie‹ und ›Praxis‹ in Studiumgebungen für zeitgenössischen Tanz
Constanze Schellow 73

deadline gladiators
Or: Ecologies of Time and Documentation in Movement Re-Search
Mariama Diagne 85

Choreografien und Dramaturgien des Digitalen

#madeyoulook

Demeanor and Movement Reception in *TikTok* Dance Trends

Sebastian Matthias 109

Dancing *Guangchang wu* in Wuhan Fangcang Shelter Hospitals

Remontaging Positive Public Sentiment in the Chinese Media

Yanru Liu 123

In den Pool

Essayistische Abhandlung über digitale Bühnen und Communities

Caspar Weimann 135

Moving

A/I in Projects of the Digital Dramaturgy Lab^{squared} (DDL²)

Antje Budde 143

Technologien, AI und Tools der Vermittlung

The Impact of Artificial Generative Intelligence (AGI) on Dance Education

A Case Study of Choreography and Related Areas

Michael Li 167

Immersive Tanzfreiheit und Head-Mounted-Displays als Störfaktor

Eine Mixed-Methods-Untersuchung von VR in der Tanzvermittlung und Diskussion
von Bildungspotenzialen

Stephani Howahl, Claudia Steinberg 185

Neue Wege im mixed-abled Tanztraining?

Das Online- bzw. Hybrid-Training der cie.nomoreless (2021-2022)
zwischen Vermittlung, Dokumentation, Analyse und Weitergabe

Ulrike Nestler 201

Digitale Tools »sinn-voll« nutzen

Ein Gespräch über den Umgang mit digitalen Kommunikationsmedien
im Netzwerk Moderner Tanz

*Christiana Rosenberg-Ahlhaus, Claudia Fleischle-Braun, Eva Lajko,
Susanne Montag-Wärnä* 215

Präsenz, Performance, Transformation – Technologien und Körper virtueller Welten

Virtu(re)al Bodies

Norbert Pape..... 227

Two Folded Paper

Categorizing the Bodies of Technofeminism

Philip Esch, Ana María Guzmán Olmos..... 239

Notes from a messy residency

01@bodies 261

Ökosysteme des Wissens und Archivierens

Lost in the Archive?

An Exchange on Archival Attitudes and Methods in Dance

*Miriam Althammer, Anna Chwialkowska, Nitsan Margaliot, Sasha Portyannikova,
Thomas Thoraus*..... 273

Bild-Körper

Sicht- und Unsichtbarkeiten von Tanzfotografie in digitalen Archiven

Isa Wortelkamp 287

Der Monte Verità als Techno-Ökologie

Zum Umgebungswissen der Tanzreform

Alexander Kamber 299

Live Performing Arts and Documentation

Immersive Technologies & the Case of Aerowaves' *Springback Ringside* Project
Ariadne Mikou with visual material provided by *Enya Belak* and *Igor Crnković* 311

Ökologien des Zusammenarbeitens

Embodying Gardens of Reciprocity

Sophie Schultze-Allen 327

Impossible Worldmaking in BADco.'s *Nature Needs to Be Constructed*

Mila Pavićević 337

Die Philosophie des Materials – Costume in Ecology

Jutta Krauß 347

Ökologien der Fürsorge

Taktile Choreografie als relationale Praxis menschlicher
und mehr-als-menschlicher Akteur*innen

Dominika Cohn 359

Autor*innen

Biografien/Biographies 373

Digitalitäten und Ökologien im Tanz

Eine Einleitung

Marisa Berg, Anna Chwialkowska, Yvonne Hardt

»[...] the experiences presented in the videos, and within these private spaces, were now in the palm of the audience's hand, as afforded by the intimate, personal, direct, and tactile relation we have with our cell phones.«
(Doherty/Mazarakis 2022: 64)

So beschreiben Christo Doherty und Athena Mazarakis einen Aspekt der digitalen Übertragung des *My Body My Space*-Festivals in Südafrika. *My Body My Space* (MBMS) ist ein zeitgenössisches Tanzfestival, das seit 2016 in der ländlichen Region Emakhazeni stattfindet. 2021 entschieden die Veranstalter*innen nach einem Jahr der COVID-19-Pandemie, es ausschließlich über *WhatsApp*¹ zu übertragen. Dieses digitale Format sollte die Kontinuität des Festivals gewährleisten und Kunstschaffenden und -orten auch in Zeiten fehlender staatlicher finanzieller Unterstützung während der Pandemie ein Einkommen ermöglichen. Alle teilnehmenden Künstler*innen mussten ihre Tanzproduktion in Form von ein- bis dreiminütigen Videos einreichen, die dann über die *Turn.io*-Plattform² verbreitet wurden. Um dies zu unterstützen, wurden den Kandidat*innen vorab Tutorials und Schulungen im Bereich des Filmens von

1 In Südafrika wird das Internet zum größten Teil über Smartphones benutzt, insbesondere Messenger-Dienste wie *WhatsApp*. Mobilfunkanbieter bieten zudem preiswerte Datenpakete an, die für die Nutzung von *WhatsApp*- und *Facebook*-Messenger optimiert sind.

2 *Turn.io* ist eine Chat-Distributionssoftware, die in einer Kooperation mit *WhatsApp* in infrastrukturalarmen Gebieten weltweit Informationen zu gesundheitlichen Themen z.B. zu Impfkampagnen oder auch Schwangerschaften vermittelt. Die Nutzung ist kostenfrei und für informationsdistribuierende Institutionen wie z.B. die Weltgesundheitsorganisation besticht die enorme Übertragungsgeschwindigkeit. Für MBMS hat die Plattform ihre Dienste erstmals für ein Kulturprojekt angepasst.

Tanzvideos und des Video-Schnitts angeboten. Das digitale Format erwies sich dabei als niedrigschwellig: Insbesondere jüngere Künstler*innen mit wenig oder ganz ohne Vorkenntnis in (Tanz-)Videoproduktion trugen zum Festival bei.

An diesem Beispiel wird deutlich, wie neue Technologien und digitale Formate die Tanzpraxis und -vermittlung in den letzten Jahren verändert haben und fortlaufend verändern. Spätestens in der allgegenwärtigen Präsenz digitaler Formate in den szenischen Künsten während der Pandemie, mit der mithin ein enormer Digitalisierungsschub einherging, ist transparenter geworden, wie die vormals vermeintlich »in Präsenz« verwurzelte Tanzpraxis und -vermittlung von digitalen Praktiken und Technologien beeinflusst, geprägt und durchdrungen ist. Grenzen zwischen präsent und online, zwischen Live-Art und deren Dokumentation sind so auch in der Reflexion des Festivals für Athena Mazarakis und Christo Doherty längst porös geworden (vgl. Doherty/Mazarakis 2022: 59).

Zugleich lässt sich an diesem Beispiel das weitere Gefüge solch digitaler Entwicklungen skizzieren. Mit diesen Veränderungen sind Tanz- und Performancepraktiken gleichsam mit medienintrinsischen Restriktionen und erweiterten Möglichkeiten konfrontiert. Beispielsweise ging das Unterfangen, ein derartiges Festival digital zu übertragen, mit einem erwartbaren technischen Aufwand einher. Es potenzierte sowohl die Anzahl der Produzierenden und das Publikum als dass es auch grundsätzlich die Strukturen der Rezeption und Distribution des Festivals veränderte. So beeinflusste die digitale Version des Festivals die programmatische und inhaltliche Ausrichtung und Dramaturgie des Festivals: Es wurden nun in den Tanzvideos häusliche Orte, Straßen in der Nachbarschaft bespielt oder es wurde in Wäldern und anderen nicht-urbanen Gebieten getanzt. Es waren zudem thematisch oft intime und persönliche Stücke, die sich aufgrund der Kürze der Videos als dicht zeigten und durch ein klares (Bewegungs-)Thema oder Fokus auszeichneten. Obwohl die Organisator*innen letztlich ihr ursprüngliches Ziel nicht ganz umsetzen konnten, die Veranstaltung im großen Umfang der Bevölkerung in der ländlichen Region Emakhazeni in Südafrika zugänglich zu machen – unter anderem aufgrund mangelnder Möglichkeit des Internetzugangs –, so erreichte das Festival erstmals ein breites nationales und internationales Publikum (vgl. Doherty/Mazarakis 2022: 58).

Zudem eröffneten sich durch die vielfältigen und neuen möglichen Kommunikationswege Strukturen zur Kollaboration und Kooperation, die konventionelle Arbeitsbereiche und Produktionsformen verändern. Harmony Bench

konstatiert diesbezüglich pointiert: »since digital practices have become interwoven with everyday life, social belonging no longer requires dancers' physical proximity; dance steps and dance practices manifest multiple socialities as they circulate in online spaces and through digitally connected communities.« (Bench, S. 39 in diesem Band) Es wird mehr denn je deutlich, dass tänzerische Praktiken nicht solitär zu verstehen sind, sondern in sozio-ökologischen Strukturen und Abhängigkeitssystemen produziert und vermittelt werden.

Es ist daher wichtig, jene Diskurse und Praktiken in die tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung einzubeziehen, die ein sich wandelndes Verständnis von Ökologien als Netzwerke, Bezugssysteme und Gefüge – wie jeweils unterschiedliche Theorien diese Konstellationen bezeichnen – mit der Diskussion zu neuen Technologien verschränken. Das obige Beispiel fordert dabei dazu auf, dies als »glokale«³ Ökologien zu perspektivieren, also als Abhängigkeitssysteme, die zwischen lokal spezifischen Konditionen und globalen medialen Infrastrukturen changieren und Digitalität als ein plurales Phänomen begreifen.

Ziele und Fragen dieses Bandes

Die Fokussierung dieser Verschränkung war das zentrale Anliegen der Jahreskonferenz der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf), die vom 27.-29. Oktober 2023 mit dem Titel »Digitalitäten und Ökologien im Feld des Tanzes/(Virtual) Ecologies in the Field of Dance«⁴ am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz (HfMT) in Köln stattfand und aus der die Beiträge des vorliegenden Bandes maßgeblich hervorgehen. Die Konferenz nahm

3 Zur Diskussion des Begriffs »glokal« s. u.a. Seibert 2016.

4 Die Tagung wurde in Kooperation mit dem von der DFG geförderten Forschungsprojekt »Modi und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften: qualitativ-empirische und wissenstheoretische Untersuchungen analoger und digitaler Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz«, sowie dem Deutschen Tanzarchiv Köln sowie der Soziologie der Bewegung und des Sports der Universität Marburg veranstaltet. Weitere Information sowie das Tagungsprogramm lassen sich über die Website der gtf sowie der Hochschule für Musik und Tanz Köln einsehen: <https://www.gtf-tanzforschung.de/tagungen/fruehere-symposien/symposium-2023/> und https://www.gtf-tanzforschung.de/fileadmin/Redaktion/PDF/gtf-Tagung_2023_Virtual_Ecologies_program_large.pdf.

damit Beispiele wie obiges zum Anlass, um auf die Veränderungen der letzten Jahre, die Begrifflichkeiten wie »ecologies« für die Tanzforschung relevant werden ließen, zu reagieren und einen wissenschaftlichen und künstlerischen Austausch über die Vernetzung, die Abhängigkeiten und zugleich lokalen spezifischen Voraussetzungen und Differenzen derartiger Konstellationen zu ermöglichen.

In der Vorbereitung und Durchführung – nicht zuletzt auch durch den Fakt, dass die Konferenz hybrid ausgerichtet wurde – konkretisierte sich dies etwa an der Reflexion folgender Fragen: Welche Kompetenzen sind notwendig? Was muss vermittelt werden, um diverse digitale Formate zu ermöglichen? Was sind die technischen Voraussetzungen? Welche Plattformen werden genutzt? In welche sozialen Systeme der Distribution sind sie integriert? Wen erreichen diese Formate und wen schließen sie wie aus?

Die Beiträge des vorliegenden Bandes schließen diese Fragen für die tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung weiter auf und differenzieren damit auch den interdisziplinären Diskurs um das Verhältnis von Produktion, Distribution und Rezeption von tänzerischen Formaten: Wie lassen sich Ko-Dependenzen, kollaboratives Arbeiten und künstlerische Prozesse im Sinne eines Ökosystems lesen und gestalten? Welche (neuen) choreografischen und dramaturgischen Ästhetiken und Verfahren werden verhandelt? Wie lassen sich Tanzpraktiken aus der Perspektive »glokaler Ökologien« verstehen?

Dabei geht es darum, die Bezugssysteme und Konstellationen eines in seiner Sozialität zu erfassenden tänzerischen Feldes herauszuarbeiten. Es gilt zu thematisieren, wie vor dem Hintergrund dringlicher Fragen der Nachhaltigkeit, ökologischer Anliegen sowie dem In-Bezug-Sein mit Anderen und im eigenen Umfeld gemeinsames Bewegen, Tanzen und Produzieren aussehen soll und kann, und wie dies von medialen Entwicklungen durchdrungen, bestimmt und gefördert wird. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund krisengeprägter Zeiten durch Klimawandel, Pandemie und Kriege gilt es zu fragen, wie Sozialitäten, kollaboratives Miteinander und plurale Selbstverständnisse sich darstellen und fördern lassen. Welche Möglichkeiten der Interaktion oder des Netzwerks etwa lassen sich mit (digitalen) Ökosystemen assoziieren, welche Zugänge (v)erschließen sich (wem)?

Im Anschluss an die Jahrestagung widmet sich diese Publikation – verstanden als Reflexion der Vorträge und Veranstaltungen – diesen Fragen. Anliegen ist, sowohl Auswirkungen zunehmend medienzentrierter Formate in den Blick zu nehmen, als auch Tanz als Form der Vernetzung, Gemeinschaft und in Bezug auf gemeinschaftliche Wissensproduktion zu diskutieren.

Begriffsdimensionen I: »Digitalitäten«/»Virtual«

Wir möchten mit dem Begriff der »Digitalitäten« zum einen die Pluralität digitaler und medialer Praktiken würdigen, die sich in diversen Kontexten jeweils unterschiedlich formen – eine Idee, die der Technophilosoph Yuk Hui als »technodiversity« beschreibt (Hui 2023). Dabei versteht er die Spezifität von Lokalitäten nicht ethnisch oder kulturell, sondern als »systems of knowledge« (Dunker 2020, Abs. 12). Zum anderen eröffnet sich damit ein terminologisches Feld, das eher an ein Verständnis von kultureller Praxis anschließt, wie Felix Stalder dies in *Kultur der Digitalität* profiliert hat. Während Stalder schreibt: »Es sind allgemein verbreitete, spezifische Formen der Kultur, des Austauschs und Ausdrucks über viele inhaltliche, soziale und lokale Differenzen hinweg, die es überhaupt ermöglichen, von der Kultur der Digitalität im Singular zu sprechen« (Stalder 2021: 12–13), möchten wir diese spezifischen Formen in ihrer Diversität mit dem Begriff der »Digitalitäten« adressieren.

In einer theoretischen Weiterführung eines solchen Verständnisses von Digitalität, welche »gesellschaftsformend« (Stalder 2021: 17) ist, sind die von uns vorgeschlagenen »Digitalitäten« einerseits generisch für die Soziokultur, in die sie gebettet sind, andererseits lassen sie sich für einzelne Praxen exemplarisch lesen. Die Beiträge in diesem Band tangieren über unterschiedliche Zugriffe die von Stalder für eine Kultur der Digitalität herausgestellten Charakteristika der Referenzialität, Gemeinschaftlichkeit und Algorithmizität. In Abgrenzung zum statischen Begriff »Digitalität« ermöglichen »Digitalitäten« im Plural, den Blick auf dynamische, nicht personen- oder technologiegebundene (vgl. Stalder 2021: 10), teils kollaborative Aushandlungsprozesse in ihrer Verschränkung digitaler und analoger Praktiken in (Öko-)Systemen zu weiten. Im englischen Titel der Tagung »(Virtual) Ecologies in the Field of Dance« deutet die Klammer auf beides hin. Das komplexe Zusammenspiel von Akteur*innen kann hier als virtuell Proliferiertes perspektiviert werden. Die Digitalitäten bleiben dennoch »eingeklammert« in ein ganzheitliches Verständnis ihres Umfelds. So verstehen wir in diesem Band Digitalitäten als einen Begriff, der diverse Vollzugswirklichkeiten des Tanze(n)s unter der Prämisse ihrer individualisierten Ausprägungsformen würdigt, ohne die jeweiligen Akteur*innen dieser Konstellationen in Rollenzuschreibungen (etwa Subjekt und Objekt, Mensch und Maschine etc.) zu fixieren. Dies betrifft auch Verständnisse einer Relationalität von Produzent*innen und Konsument*innen von Tanz sowie von Lehrenden und Lernenden. Ein derart weit gefasstes Verständnis von Digitalitäten findet Anschluss an expandierende Vorstellun-

gen von Prozessen des Lehrens, Vermittelns, Lernens und Zugängeschaffens, die über klassische und formale Lehr- und Lernsituationen hinausgehen und binäre Konstruktionen sowie Bildungs-, Gestaltungs- und Wahrnehmungsprozesse hinsichtlich ihrer Kollektivität und Prozessualität befragen (vgl. Alkemeyer/Buschmann 2017; Hardt 2023).

Der englische Teil des Titels dieses Bandes schlägt den Begriff »virtual« vor, der in der Übertragung eine noch erweiterte Vorstellung aufgreift. Allein die unterschiedlichen Verweiskontexte von »virtual«, wie etwa »virtual world« einerseits und »virtual reality« andererseits, zeigen die Bandbreite der Begriffsverwendung auf (vgl. Boellstorff 2015: 740). Das Virtuelle bzw. Digitale vollzieht sich im Sinne dieses Bandes nicht in Abgrenzung zu primär als »analog« verstandenen Räumen, auch wenn der populäre Diskurs dieses häufig in einer Entmaterialisierung und Entkörperlichung essentialisiert (vgl. Jörissen 2019: 67). Stattdessen verstehen wir im Sinne Benjamin Jörissens »das Verhältnis des Digitalen zum Materiellen, Dinglichen und Körperlichen vielfältig und komplex« (ebd.). Insofern lässt sich der Begriff »virtual« in einer erweiterten Genealogie denken, die über technologische Abhängigkeiten hinausgeht. Laut Rob Shields lassen sich »virtualities« als »intangibles« verstehen – »things« that have a »real« existence, even if they can't be seen or touched. Virtualities are not just »ideas« but things: a code, habitus or class that exists even if one cannot treat it as a tangible object.« (Shields 2006: 284) Virtualitäten seien demnach real existierende Dimensionen, die aber nicht taktil erfahrbar seien. In Abgrenzung zu Materialitäten beschreiben Virtualitäten für Shields Konstanten. Wenn ein Gegenstand oder eine Person altert, so verändert sich die Materialität – Virtualitäten, wie in etwa »Identität«, bleiben aber die gleichen, so eine der zu diskutierenden Thesen (vgl. ebd.).

Gleichsam möchten wir durch unsere Begriffsverwendung darauf hinweisen, dass die Digitalität nicht erst als neuerlicher Modus in den Künsten präsent ist. Vielmehr prägt sie Realitäten und überformt künstlerische Praktiken und ist selbst als performatives Moment zu verstehen, wie Martina Leeker in »Performing the Digital« konstatiert: »Digital cultures are performative cultures.« (Leeker 2016: 21) Unter dieser Prämisse bergen Digitalitäten – über künstlerische Spielarten hinaus – auch Möglichkeiten und Orte der Aushandlung zentraler Fragen von Körper und Gender (vgl. Buikema/Plate/Thiele 2017; Angerer et al. 2013). In Virtualitäten materialisieren sich dabei Imaginationen von Welt, gleichsam lassen sich auch Utopien entwerfen und vermeintliche Setzungen in Frage stellen, wie dies nicht zuletzt Avatare und Figurationen in Mixed-Reality-Settings demonstrieren (vgl. Foellmer et al. 2018).

Wo Zugänge geschaffen werden, Menschen virtuell partizipieren und sich Gemeinschaften konstituieren sowie Plattformen für marginalisierte Perspektiven eröffnen, zeigt sich zudem auch das Potenzial, insbesondere einen oft westlich geprägten Kanon *weißer* Künstler*innen kritisch zu hinterfragen und Narrative um dringend notwendige diverse Perspektiven zu erweitern. Dies ist in den letzten Jahren verstärkt als Forderung an die und in der Tanzwissenschaft verhandelt worden und wird hier zunehmend auch diskursiv aufgearbeitet, wie es etwa das Jahrbuch Tanzforschung 31 unter dem Stichwort des Teilens bzw. der Teilhabe (vgl. Bayraktar et al. 2022) entfaltet. Oftmals sind es auch »informellere« künstlerische Prozesse abseits institutionalisierter Kulturbetriebe, die niedrigschwellige Partizipationsangebote stellen und eine intersektionale Erweiterung der Perspektive leisten können. Damit ermöglichen sie, die Sichtbarkeiten solch informeller Lern- und Produktionsprozesse auch im digitalen Kontext wieder und wieder zu verhandeln.

Texte von Autor*innen wie Trevor Boffone sind als Vorstoß zu lesen, Digitalitäten als Plattformen und Aushandlungsorte marginaler Gruppen und genderdiversen Wirklichkeiten zu diskutieren. In der Fokussierung auf »black artists« widmet Boffone sich zentralen Akteur*innen in der kulturellen Produktion im Hip-Hop und zeigt, wie Hierarchien und ihnen inhärente Machtstrukturen auch im digitalen Raum reproduziert werden: »The algorithms that dictate new digital media often reinforce White supremacy and further subjugate people of color.« (Boffone 2021: xv) Er konturiert, welche Rolle insbesondere der Social Media-Kontext für die Identitätsbildung junger Menschen in den USA einnimmt, und wie sich virale Inhalte für eine (Neu-)Theoretisierung nicht nur nutzbar machen lassen, sondern auch in neue Narrative hineinzuwirken vermögen (vgl. ebd.).

Wiederum zeigt sich: Digitalitäten lassen sich nicht abseits der sozio-kulturellen Zusammenhänge verstehen, in welche sie eingebettet sind. Sie konstituieren sich in spezifischen Modi des Zusammenlebens und -arbeitens und gehen vielmehr aus einem In-Bezug-Sein mit Anderen und einer Umwelt hervor, als dass sie diese bloß hervorbringen.

Begriffsdimensionen II: »Ökologien«/»Ecologies«

Um der Verschränkung von virtuellen und materiellen Prozessen im Tanz gerecht zu werden, wird deshalb der zweite zentrale Begriff der Tagung, jener der »Ökologien« bzw. »ecologies« hinzugezogen. Auch hier wählen wir bewusst die

Pluralform und möchten damit die Mehrdimensionalität betonen, die der Begriff in seiner Genealogie und seinen interdisziplinären Hintergründen mit sich bringt. Neben Fragen und Phänomenen der Digitalisierung sind solche der Ökologie die bestimmenden Themen zum Beginn des 21. Jahrhunderts (vgl. Hahn 2015: 9). Der Band möchte mit dem Begriff der Ökologie(n) zwar auch jenen Komplex von Umwelt, Kunst und Mensch im Sinne der Fragen der Nachhaltigkeit und zum Schutz von Natur thematisieren, zentraleres Anliegen ist allerdings, auch für die deutschsprachige Tanzwissenschaft einen erweiterten Begriff des Ökologischen zu perspektivieren, wie er bereits in der anglophonen Forschung mit »ecologies« seit geraumer Zeit assoziiert wird (vgl. Fragkou 2019; Cherian 2017; Lovett 2023; Martínez et al. 2022; Barbanti et al. 2024). Somit ist mit Ökologien nicht in erster Linie das wissenschaftliche Feld der Ökologie gemeint, sondern Bezugssysteme, Ko-Figurationen und interdependente Kollaborationen, die durchaus eine krisenhafte Umwelt mit einbeziehen. In solch einer Perspektive der Ökologien geraten sowohl die darin möglichen Potenziale des Ko-Existierens als auch Abhängigkeiten und das damit verbundene (hierarchische) Machtgefüge in den Blickpunkt.

Bereits in der naturwissenschaftlichen Forschung ist das Bezugssystem und Relationale des Ökologischen von Anfang an angelegt, wie es beispielsweise Daniela Hahn in ihrem historischen Abriss zum Konzept des Ökologischen in den Künsten aufzeigt (vgl. 2015). 1866 hat Ernst Haeckel in seiner *Generellen Morphologie der Organismen* die »Oecologie« als die »Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Außenwelt« bestimmt (1988 [1866]: 286). Haeckel interessierte sich unter dem Einfluss von Darwin primär für das Verhältnis der Organismen zu einem größeren Ganzen, jener Umwelt, die ständige Anpassung erforderte und die er mit dem Begriff der »Haushalts-Verhältnisse der Organismen« (ebd.) betitelte und dementsprechend er auch das Wort »Oecologie« in Anlehnung an den griechischen Begriff des »Oikos« (Haus, Haushalt) wählte. Ökologie bezeichnete in Haeckels Genealogie ein Wissen um die Interdependenzen von Organismen.

Ein derart enges, an der Physiologie orientiertes Ökologieverständnis wurde seit den 1930er Jahren, verstärkt jedoch in den 1950er Jahren, durch den Einfluss eines systemtheoretischen Denkens in weitere Bezüge gesetzt, und ließ sich so sowohl politisch als auch in der Umwelt-Bewegung aufgreifen (vgl. Hahn 2015: 13). Die Vorstellung eines Haushalts wich so dem Verständnis von Ökologie als einem komplexen System, das bis heute in der Wortwahl politischer und institutioneller Akteure im Sinne des Ökosystems stetig präsent ist (vgl. Bühler 2014). In der aufkommenden Umweltbewegung in den 1960er

und 1970er Jahren gewann der Begriff der Ökologie in weiten gesellschaftlichen Diskursen eine umfassende Bekanntheit und Relevanz. Diese Öffnung hatte zugleich eine Verengung zur Folge, sodass der Begriff oft ausschließlich mit Dimensionen des Umweltschutzes assoziiert wird (vgl. Hahn 2015: 13).

Dimensionen des Ökologischen und der Naturwahrnehmung oder Gestaltung sind dabei seit langem auch in den Künsten und deren Reflexion präsent (vgl. Bennahum et al. 2016). Sie spiegeln sich in der Landscape Art, deren Ziel weniger der Umweltschutz als das Arbeiten mit der Spezifität der Orte ist, aber auch in Formen einer ökologischen Kunst, die Praktiken und Dimensionen der Nachhaltigkeit entwirft oder in Projekten, die »Umwelt« auch in städtischen Räumen gestalten wollen, beispielsweise in kommunalen oder öffentlichen »gardening practices« (Schultze-Allen, in diesem Band).

Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung steht die Verschränkung von Ästhetik, Ökologie und sozialen Dimensionen seit geraumer Zeit in der Diskussion. So plädierte Gernot Böhme bereits 1989 *Für eine ökologische Naturästhetik* und Félix Guattari analysierte diese Verschränkung, allerdings mit einer sehr viel deutlicheren Kapitalismuskritik, in *The Three Ecologies* (2000 [1989]) und forderte: »Ecology must stop being associated with the image of a small nature-loving minority or with qualified power formations, whose seeping progress cannot be guaranteed to continue as it has for the past decade.« (Guattari 2000: 52) Hahn interpretiert Guattari dahingehend, dass er mit seinem Entwurf einer »Ökosophie« (Hahn 2015: 14) ein Verständnis für eine mentale Ökologie des sozialen Zusammenlebens und ein transversales Denken fordere; eine Umformung der Ziele der Produktion materieller und immaterieller Güter sowie eine »Neuerfindung« des Verhältnisses zur Umwelt, der Modalitäten des Zusammenlebens und der Beziehungen des Subjekts zu Körper und Begierden. Guattari ginge es darum, von einem naturwissenschaftlichen zu einem ethisch-ästhetischen Paradigma überzugehen (vgl. ebd.).

Dieses Paradigma des Ästhetischen, in dessen Zentrum der phänomenologisch wahrnehmende Mensch steht, ist unter anderem durch den Einfluss neomaterialistischer Theorien (vgl. Barad 2007; Bennett 2010 u.a.), aber auch der »Actor Network Theory« (Latour 2007) befragt worden. Auf dieser Grundlage entwerfen beispielsweise Isabelle Stengers in *Ecologies of Practice* (2005) oder Philippe Descola in *Ökologie der anderen* (2011) ein Verständnis des Ökologischen, das auch nicht-menschliche Aktanten bzw. Akteur*innen in den Fokus der Forschung rückt. Damit einher geht eine Verschiebung des (anthropozentrisch geprägten) Fokus und die Erweiterung auf »mehr-

als-menschliche« Wirkungszusammenhänge, wobei »tierische, pflanzliche, materielle und technologische *agencies*« (Cohn, in diesem Band) eingeschlossen werden. Während dementsprechend in der englischsprachigen Literatur die Begrifflichkeit der »ecologies« bereits seit geraumer Zeit dem Feld des Naturschutzes und der Naturbezogenheit entrückt verwendet wird, um Verflechtungen, Relationen, Abhängigkeiten und darin vorherrschende Normen, Hierarchien, Deutungsmächte und immer noch aktive koloniale und kolonialisierende Strategien offenzulegen und zu befragen, gilt es solch ein Verständnis für die deutschsprachigen Geisteswissenschaften, vor allem im Bereich der Künste und des Tanzes, noch deutlicher herauszustellen.

Was diese eben benannten Positionen zu Ökologien dabei vereint, ist, dass die Reflexion der Mensch-Natur-Relation ebenso wie die Neufigurationen im Verhältnis von Wissen, Dingen und Menschen nur unter Einbezug materieller Praktiken geschehen können. An dieser Stelle sehen wir die Schnittstelle zur Kunst und Tanzwissenschaft (vgl. Albright 2018; Bennahum et al. 2016; Barras et al. 2023). Wie lassen sich tänzerische Praktiken als zugleich körperlich-materiell und diskursiv-sozialkonstruktiv wie auch ethisch relevant erforschen? Wie und in welchen Konstellationen wird Tanz in diesen Geflechten praktiziert? Wie werden Wahrnehmungspraktiken (von Umwelt) und Relation von Menschen und nicht-menschlichen Entitäten verstanden, bespielt oder befragt und von wem? Diese Fragen prägen maßgeblich die Reflexionen der Beiträge in diesem Band.

Konstellationen der Wissens(re)produktion

Wie nun diese Fragen und die Prozesse und Praktiken, die auf der Tagung aufschienen, in eine »analoge« Publikation überführen? Wie eine solche Tagung reflektieren und weiterdenken, insbesondere vor dem Hintergrund, dass die Tagung selbst hybrid konzipiert war und etliche der neben klassischen Vorträgen angebotenen Workshops sich als Spielfeld bzw. Explorationsräume verstanden? Somit gilt es zunächst die Ausschlüsse anzuerkennen, die sowohl in der Realisation der Tagung als auch nun mit der Überführung der Beiträge in die vorliegende Publikation einhergehen: Denn trotz des Versuchs, die Tagung so partizipativ und kollaborativ wie möglich zu gestalten, zeigte sich schon in der Vorbereitung, dass eine akademische Veranstaltung wie auch das Vorhaben eines Tagungsbandes durchaus mit Hürden aufwarten. Maßgeblich sind hier – und da schließt sich eine Klammer zum eingangs diskutierten Beispiel

des *My Body My Space*-Festivals – die Notwendigkeit von unterschiedlichen Finanzierungs- und Förderstrukturen (und teils starken Diskrepanzen zwischen dem akademischen Feld und z.B. in der freien Szene arbeitenden Künstler*innen), die sich letztlich in einem möglichen Ungleichgewicht der vertretenen Inhalte und Positionen niederschlagen. Gleichzeitig birgt auch die Entscheidung, Teile der Tagung in einem Livestream zu übertragen, neben der Tatsache, dass dies die Teilnehmendenschaft potenziell (internationaler) aufschließen kann, neuerliche Formen an Ausschlüssen mit sich: Wer kann partizipieren, wer verfügt über die erforderliche(n) technische(n) Infrastruktur(en), wer steht dem skeptisch oder zurückhaltend gegenüber oder fühlt sich nicht kompetent genug im Umgang mit Medien und bleibt fern – oder: Wie wirkt eine hybride Teilnehmendenschaft, die klare zeitliche Fenster der Partizipation vorgibt, auf Diskussionsrunden zurück?

Dieser Band ist zudem in Bezug auf die Internationalität der Stimmen weniger breit aufgestellt als wir uns das wünschen, da die Zeitlichkeiten, mit denen diese Jahresbände publiziert werden, nicht immer den international üblichen Arbeitsformen des Publizierens entsprechen bzw. solche Deadlines auch kritisch zu befragen sind, wie Mariama Diagne das in ihrem Beitrag in diesem Band tut. Umso dankbarer sind wir, dass Vorträge wie jener von Kate Elswit zur Digitalisierung von Archiven, Marie-Luise Angerer zu String Figures, Christo Doherty zum anfangs benannten *My Body My Space*-Festival, aber auch jener von Anurima Banerji, Royona Mitra und Anusha Kedhar die Diskussionen auf der Tagung durch ihre Präsentationen bereichern konnten, und, auch wenn sie nicht Teil dieser Publikation sind, so doch in den Beiträgen als Echo nachhallen. So entpuppen sich manche Schwerpunkte innerhalb der Publikation als äußerst präsent, andere als weniger, obwohl sie für uns als Herausgeberinnen nachdrücklich von Bedeutung sind, um Verschränkungen von sozialen Medien und Macht in Beziehung mit tänzerischen Praktiken in den jeweils globalen und dynamischen Kontexten zu verstehen.

Diesbezüglich hatten Anurima Banerji, Royona Mitra und Anusha Kedhar auf der Tagung diskursanalytische Auswertungen von Kommentaren in den sozialen Netzwerken vorgestellt. Sie fokussierten sich auf die Diskussion von Missbrauch und sozialer Ausgrenzung von Tänzer*innen in unterschiedlichen Ausbildungskontexten im klassischen indischen Tanz über (ab)wertende Kommentare in sozialen Medien. Unter dem Titel »It's gender not caste« machten sie deutlich, dass in der kritischen Diskussion von Diskriminierung und Missbrauch von jungen Tänzerinnen Fragen von Gender in den Medien offen und anklagend thematisiert wurden, hingegen andere soziale Faktoren, die mit

einem patriarchalen und meisterbezogenen Vermitteln im klassischen indischen Tanz verbunden sind, ausgelassen werden. Dadurch bleibt das – wenn auch offiziell abgeschaffte – System der Kasten wirkmächtig und zugleich unsichtbar in den Diskussionen. Erst 2021 wurde in den sozialen Medien zum Auftritt einer Künstlerin, die sich nicht explizit in einem kanonisierten Stil präsentierte, auch die Frage von Kaste und sozialem Standing thematisiert. Die von einer Tanzkritikerin geäußerte Feststellung zu einer mangelhaften technischen Virtuosität wurde als eine Form des »Klassismus« entlarvt und Kritik an dem Kunstsystem und den inhärenten Wertungsmechanismen auch in den sozialen Medien geübt. Solche Verschiebungen und Erweiterungen in Bezug auf soziale Parameter der Wahrnehmung und Analyse machen diese Reflexion der Wirkmächtigkeit des Kastensystem in Indien auch für andere Kontexte relevant. Insbesondere in der deutschen Tanzwissenschaft werden Fragen nach sozialer Positionierung und Klassismus im Tanz erst langsam aufgegriffen (vgl. Hill/Bilge 2016). Es gilt somit auch für die Schnittstelle zu Digitalitäten einerseits Fragen von Zugänglichkeit, Ästhetiken, Präferenzen aus intersektionalen Perspektiven aufzuschlüsseln und andererseits, die sozialen Medien als einen Ort zu begreifen, wo solche Diskurse bestätigt oder befragt werden, in jedem Fall als dynamisches Archiv, das die Komplexität und Verflechtung materieller, diskursiver und digitaler Player veranschaulicht und zugleich inszeniert. Auch die Forschung zu Tanz gilt es als solch eine Figuration und Konstellation zu begreifen – die Präferenzen für bestimmte Tanzformen noch immer pointiert – und so ist es erwähnenswert, dass es gerade an der Schnittstelle zu Medien primär die zeitgenössischen Künste zu sein scheinen, die in den Blickpunkt der Betrachtung geraten. Es gilt also gerade in der Zukunft, diese »Kunst«-Fokussierung in der Forschung weiter porös zu machen.

Entwurf einer Systematisierung

Dieses »performte« Wissen der Tagung nun in ein Buch zu überführen, das zu großen Teilen in Deutsch publiziert ist, scheint fast schon anachronistisch; gleichsam gilt es, auch unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen Platz zu geben. Wie also in diesem wissenschaftlichen Feld auch die Details spezifischer lokaler Wissens- und Forschungskulturen bewahren, während zugleich ihre Zusammenhänge und Ausschlüsse zu markieren und zu reflektieren sind? Solche Fragen können wir hier mehr aufwerfen als beantworten. Bei der Viel-

zahl und Diversität der Tagungsbeiträge standen wir als Herausgeberinnen vor der Aufgabe, die hier versammelten Verschriftlichungen wiederum in eine Ordnung, Reihenfolge, Struktur zu bringen. Diese schafft wiederum ihr eigenes (Wissens-)System und Bezüglichkeiten. Als Herausgeberinnen verstehen wir diesen Band nicht nur als Dokumentation der Tagung, sondern als kollektiv generiertes Wissen. Idealerweise spiegelt dieser Band ein Verständnis einer »Wissensgemeinschaft« wider, in der sich interdependente Geflechte in künstlerischem wie wissenschaftlichem Arbeiten denken und realisieren lassen.

Die Beiträge tun dies zudem in ganz unterschiedlichen Formaten, Kulturen des Schreibens und Reflektierens in insgesamt fünf von uns systematisch vorgeschlagenen Themenfeldern. Wir haben versucht, sie in Bezüge zu setzen, die Verbindungen und doch auch Differenzen innerhalb dieser deutlich machen können. So versammeln wir im ersten Teil konzeptuelle Positionen, die sich Begriffen des Digitalen und Ökologischen in genealogischen wie kritischen Perspektiven widmen und zugleich Fragen nach den Modi von Theorie und Wissenschaft aufwerfen. Anschließend daran vertiefen die Beiträge im zweiten Abschnitt die Diskussion um Choreografien und Dramaturgien des Digitalen und reflektieren an teils konkreten Beispielen aus (sozialen) Medien und künstlerisch-praktischen Projekten mediale Konditionen und deren Implikationen. Konkrete Technologien, Künstliche Intelligenz und Tools der Vermittlung rücken im dritten Teil in den Vordergrund und tangieren dabei verstärkt Fragen nach den Digitalitäten in/von (Aus-)Bildungskontexten. Sodann versammeln wir unter dem Stichwort der Präsenz, Performance und Transformation von Körpern in virtuellen Welten Dokumentationen verschiedener (Labor-)Formate der Tagung, die ihre eigene körperliche, materielle Verfasstheit in der Verschriftlichung mitreflektieren. Eine weiterführende Perspektive auf Ökosysteme des Wissens und Archivierens eröffnet sich im folgenden vierten Abschnitt. Mit dem fünften und abschließenden Kapitel rücken dann konkrete Verfahren und Dramaturgien des Zusammenarbeitens in den Fokus der Beiträge.

Tanzforschung: In und an digitalen Ökologien arbeiten

Harmony Bench zeigt in ihrem Beitrag »Dancing in Common? Belonging, Transmission, and Extraction in Digital Cultures« einerseits, wie digitale Plattformen und soziale Medien die Verbreitung und Reproduktion von Tanz seit langem prägen und formen. Dabei konstatiert sie »belonging, transmis-

sion, and extraction together as co-constitutive of dancing in common« (S. 38). Indem sie eine Genealogie des »common« nachzeichnet, fragt sie danach, wie es Räume des »Gemeinsamen« erweitert, wenn Inhalte digital zirkulieren. Dabei wendet sie sich dezidiert gegen eine neoliberale Vereinnahmung und Idealisierung des digitalen Raumes als eine neue Form des »common« und zeigt auf, wie stattdessen genau differenziert werden muss, dass auch Ideale des Gemeinschaftlichen und Zugänglichkeit für alle bereits von finanziellen Interessen überformt sind und somit Technikutopien kritisch gelesen werden sollten.

Kirsten Maar schließt mit ihrem Beitrag »Expanded Ecologies/Expanded Choreographies« in einer ähnlichen genealogischen wie auch kritischen Perspektive zum Konzept des Ökologischen in den Künsten und des Tanzes an: Sie skizziert sehr deutlich, wie künstlerische Naturinteraktionen von normativen und futuristischen Perspektiven durchdrungen sind. Ein »Zurück zur Natur« zeichnet sie hier als problematisch – ob nun in Anlehnung an einen vermeintlich befreiten Körper, wie er in der Moderne des Tanzes um Rudolf von Laban vertreten wurde oder im Sinne des Aufgreifens von Figurationen des Natürlichen für den Entwurf von Gebilden und Räumlichkeiten, wie Maar dies vergleichend für Buckminster Fuller skizziert.

Die Arbeit von Laban macht zudem deutlich, wie sehr Formen der Theoretisierung (nicht nur von Umwelt) bereits immer Teil tänzerischer Praktiken sind, die in den letzten Jahren auch in der Ausbildung von angehenden Tänzer*innen immer mehr eingefordert werden und die auf spezifische Weise in Formaten und Konstellationen diese neue figurieren. **Constanze Schellow** macht dies in ihrem Beitrag »Ceci n'est pas un séminaire. Beobachtungen zu Online-Lehre als Reformulierung von Verhältnissen von ›Theorie‹ und ›Praxis‹ in Studienumgebungen für zeitgenössischen Tanz« in Bezug auf den *Theoretical Turn* in der Tanzausbildung deutlich. Sie nimmt diese Verschiebungen zum Anlass, einen selbstkritischen Blick auch auf die tanzwissenschaftliche Praxis zu werfen.

In diesem Sinne eröffnet auch **Mariama Diagne** in »deadline gladiators. Or: Ecologies of Time and Documentation in Movement Re-Search« eine kritische Perspektive auf die Ein- und Ausschlussmechanismen des tanzwissenschaftlichen Feldes mit Fragen der medialen Präsenz. Sie macht am Beispiel des *Harlem Culture Festival* deutlich, dass wer einen Platz in der kulturellen Erinnerung erhält, entlang kolonialer Ausgrenzungen figuriert ist. In ihrem essayistischen Text verwebt sie Fragen nach Ausschlussmechanismen damit, wie die schreibende Praxis auch in ihrer Form zugleich eine anti-koloniale Praxis

sein kann, zu der es auch gehören kann, sich aus den ökonomischen und von Zeitdruck getriebenen Praktiken des wissenschaftlichen Arbeitens und Schreibens (als »Font-Fighters«) zu befreien oder sie zumindest transparent zu machen.

Damit werden auch Fragen der Haltung aufgeworfen, die in den künstlerischen Praktiken selbst zu einem wesentlichen Aspekt ästhetischer und selbstbeglaubigender Strategie werden. Hier geht es über in den zweiten Bereich der Publikation, der sich den choreografischen und dramaturgischen Strategien medienbasierter Choreografien und Projekte im Tanz widmet.

Choreografien und Dramaturgien des Digitalen

In einer übergeordneten Dimension sind es nicht erst diese Zeiten der Krise(n), die digitale Begegnungen und Bewegungen möglich und diskursivierbar gemacht haben, auch wenn derartige Formate unter diesen Bedingungen teilweise gesellschaftlich ubiquitär geworden sind. Auf sehr unterschiedliche Weisen lassen sich Dramaturgien und Choreografien des Digitalen nachzeichnen. Welche Sichtbarkeiten schaffen hier soziale Medien und wie verschieben sich Deutungshoheiten in den dazugehörigen Diskursen?

Dies zeichnet **Sebastian Matthias** in seinem Beitrag »#madeyoulook. De-meanor and Movement Reception in *TikTok* Dance Trends« nach, der sich der Frage der »Haltung« bzw. »demeanour« in der Analyse von *TikTok*-Tanztrends widmet. Die Inszenierung solch einer Haltung, die zugleich eine bestimmte Form der Authentizität inszeniert/vermitteln möchte, macht deutlich, dass es hier weniger um Fragen von Kompetenz oder Virtuosität geht, sondern die symbolische Ebene in den Vordergrund der Produktionslogiken rückt.

Dass eine solche ästhetische Produktion nicht nur von den digitalen Infrastrukturen abhängig ist, sondern auch mit politischen verschränkt ist, macht der Beitrag »Dancing *Guangchang wu* in Wuhan Fangcang Shelter Hospitals. Remontaging Positive Public Sentiment in Chinese Media« von **Yanru Liu** deutlich. Sie zeichnet am Beispiel von im *China Daily* veröffentlichtem Video material des Wuhan Fangcang Shelter Hospitals nach, wie mittels Strategien der Remontage neue Ästhetiken generiert wurden, die etwa Narrative der Held*innen profilierten und positiv auf die Bevölkerung wirken sollten.

Eine weitaus größere politische Dimension sozialer Medien sei das Proliferieren rechter Hassrede, die auch den realpolitischen Rechtsruck verstärke, so **Caspar Weimann** im Essay »In den Pool. Essayistische Abhandlung über digitale Bühnen und Communities«. Weimann ruft dazu auf, sich gegen

diese Dynamik in digitalen Communities zu organisieren und somit auch im Bereich der darstellenden Künste demokratische Resilienzen zu schaffen. Dazu nennt Weimann einige Beispiele solcher bereits wirksamen basisdemokratisch organisierten Communities. Denn, so Weimann, was wir dafür brauchen, sei ein »größeres Bewusstsein für digitalgesellschaftliche Entwicklungen gepaart mit einer ausgeprägten Medienkompetenz und einem Mut zum künstlerischen und transdisziplinären Experiment, das eben nicht nur mit digitalen Technologien wie XR oder VR spielt, sondern wirklich in die Räume des digitalsozialen Miteinanders hineingeht« (S. 137).

Wie entscheidend künstlerische Strategien Ästhetiken des Digitalen durchdringen und auch pädagogische Zielsetzungen informieren, führt **Antje Buddes** Beitrag »Moving. A/I in Projects of the Digital Dramaturgy Lab^{squared} (DDL²)« aus. Unter dem Stichwort der »Artistic Intelligence«, das sie von Brechts Modell des Lernens ableitet, reflektiert sie Projekte des Digital Dramaturgy Lab^{squared} und macht deutlich, wie und worin sich über »glitches« mittels der A/I Potenziale für das Herausbilden und Formen von »agency, solidarity, social change, skill, knowledge, respect, responsibility and self-determination« (S. 160) aufbaut.

Technologien, AI und Tools der Vermittlung

In den bisherigen Unterfangen, digitale Dramaturgien zu konturieren, wird bereits deutlich, wie der Einsatz digitaler Technologien in vielen Kontexten selbstverständlich geworden ist. Zahlreiche bereits vorgestellte Beispiele zeugen davon, wie algorithmische Strukturen Inhalte »kuratieren« und Bildschirme und mobile Endgeräte neue Ästhetiken des (Zusammen-)Arbeitens hervorbringen. Dies stellt User*innen wie auch Tanzschaffende vor neue Herausforderungen und scheint auch ihre Möglichkeitsräume zu erweitern, zusammen mit nicht-menschlichen Akteur*innen zu »choreografieren«. Inwiefern potenziert, wo beschränkt dies die »Agency« künstlerischer Einflussnahme? Welche Vermittlungskontexte ergeben sich unter der Prämisse virtueller Welten?

Michael Li spricht sich mit seinem Beitrag »The Impact of Artificial Generative Intelligence (AGI) on Dance Education. A Case Study of Choreography and Related Areas« für den Einsatz und die Möglichkeiten von AI bzw. AGI (Artificial Intelligence bzw. Artificially Generating Intelligence) aus. Er zeigt die Potenziale insbesondere für die Ausbildung von angehenden Tänzer*innen, die darüber ihr bewegungstechnisches Repertoire erweitern und neue ästhetische Positionen entwickeln können. Obwohl diese Potenziale auch kritisch dis-

kutiert werden können, macht Li deutlich, dass es notwendig ist, Kompetenzen im Bereich von AI zu vermitteln, denn ohne ein Vorwissen um ästhetische Vorlagen oder durch Algorithmen bestimmte Parameter der Erzeugung lässt sich mit ChatGPT oder anderen leicht zugänglichen AI Tools nicht zielführend arbeiten. Davon ausgehend generiert er wichtige Fragen für die Ausbildung von angehenden Künstler*innen: Was sind die Tools, die Kompetenzen, derer es bedarf, um mit AI zu arbeiten? Wie kann das in die Ausbildung für angehende Tänzer*innen integriert werden und für welche Ziele?

Während Li eher die Potenziale und ästhetischen Strategien in den Blick nimmt, die sich an den Möglichkeiten der Technik orientieren, lassen sich die Medien auch gezielt für den Einsatz in sozialen und gemeinschaftlichen Praktiken einsetzen. So untersuchen **Stephani Howahl** und **Claudia Steinberg**, wie sich insbesondere der pädagogische Kontext explizit VR-Technologien zu Nutzen macht. In ihrem Beitrag »Immersive Tanzfreiheit und Head-Mounted-Displays als Störfaktor. Eine Mixed-Methods-Untersuchung von VR in der Tanzvermittlung und Diskussion von Bildungspotenzialen« analysieren sie dies am konkreten Fall des Einsatzes von Head-Mounted-Displays bei Sportstudierenden. Sie arbeiten in einer Mixed-Methods-Untersuchung heraus, wie in diesem immersiven Tanzexperiment Freiraum erlebt wird und welche Bildungspotenziale sich hier auftun.

Welcher konkreten Setups und Reflexionsmöglichkeiten durch digital »geteilte« Räume es hier bedarf, berichtet **Ulrike Nestler** in ihrem Beitrag »Neue Wege im mixed-abled Tanztraining? Das Online- bzw. Hybrid-Training der cie.nomoreless (2021–2022) zwischen Vermittlung, Dokumentation, Analyse und Weitergabe«. Sie plädiert dafür, dass es von großer Bedeutung ist, Wissen und Erfahrungen, die es bereits im Feld gibt, konkreter in Perspektiven der Vermittlung und Weitergabe zu behandeln.

Die Perspektive auf derartige ausbildungszentrierte Vermittlungskonstellationen ergänzt schließlich der Beitrag »Digitale Tools ›sinn-voll‹ nutzen. Ein Gespräch über den Umgang mit digitalen Kommunikationsmedien im Netzwerk Moderner Tanz« von **Claudia Fleischle-Braun**, **Eva Lajko**, **Susanne Montag-Wärnă** und **Christiana Rosenberg-Ahlhaus**. Sie protokollieren darin den Austausch zu den Möglichkeiten digitaler Tools für die AG Moderner Tanz und deren Netzwerkarbeit und reflektieren Entwicklungsprozesse der Trägerorganisationen.

Präsenz, Performance, Transformation – Technologien und Körper virtueller Welten

Neue Technologien wie AGI und Virtual Reality (VR) in den Künsten tragen außerdem dazu bei, die Organisation und die Wahrnehmung des menschlichen Körpers zu befragen. Ein Beispiel dazu ist die Anwendung von Mixed Reality (MR)-Settings, die ähnlich wie VR Nutzer*innen über Headsets und Kopfhörer audiovisuell eine virtuell erlebbare Welt simulieren. Anders als VR bieten die Headsets der MR eine Integration virtueller Elemente in die »reell« (also ohne Headset) erlebbare Umwelt. **Norbert Pape** erzählt in »Virtu(re)al Bodies« von den Erfahrungen der Teilnehmenden in seinem interdisziplinären MR-Projekt *Touching Clouds*. Durch den Grad der Immersion und der räumlichen Anordnung, die MR-Projekte erlauben, sind sie laut Pape »intrinsically kinesthetic« (S. 230).

Der Verweis auf Kinästhetik und Verkörperung wirft grundlegendere Fragen auf: Von welchen Körpern sprechen wir? Welche Körper werden überhaupt als solche anerkannt und als »lebenswert« befunden? **Philip Esch** und **Ana María Guzmán Olmos** erproben in »Two Folded Paper: Categorizing the Bodies of Technofeminism« in einem besonderen Format, einer »two-folded-lecture«, ob die gleichen Technologien der Überwachung und Unterdrückung verwendet werden können, um Kritik an ihnen zu üben. Der Beitrag verhandelt die Grenzen von Butlers Performativitätstheorie mit postkolonialen Theorien sowie Technologien und Preciados Verständnis eines »techno-gender« (vgl. Preciado 2013).

Wenn dieser Beitrag bereits in seiner Gestaltung Formen des kollaborativen Arbeitens spiegelt, so führt dies der anschließende Artikel »Notes from a messy residency« der Autor*innengruppe **oi@bodies** weiter fort: Mit dem Schwerpunkt auf »numeric arts« und Formaten des Live-Streamings zeichnet er in der Dokumentation des Labor-Formats in Notizen und Bildern ein Nachdenken und das schriftliche Kondensat einer Kollaboration Studierender der HfMT Köln und der l'erg Brüssel nach.

Ökosysteme des Wissens und Archivierens

Fragen der Kollaboration und letztlich der so – im digitalen Raum zunehmenden und zunehmend – diskutierten Möglichkeit des »Teilens« führen uns zum nächsten Teil dieses Bandes und einer übergeordneten Reflexion zu Ökosystemen des Wissens und Dokumentierens. Im tanzwissenschaftlichen Feld ist

dazu in den letzten Jahren ein erstarkendes Interesse auch an der Aufarbeitung von Praktiken des Archivierens zu verzeichnen.

Kate Elswit, die seit Jahren (auch zusammen mit Harmony Bench) an Fragen der Digitalisierung und Visualisierung von Archivmaterialien zu Tanz arbeitet, machte dazu auf der Tagung bereits deutlich, dass für die Erfassung und Reflexion von Kategorien ein noch weit zu bearbeitendes Feld tanzhistorischer und archivischer Arbeit ansteht. Welches Material wollen wir unter welchen Begriffen, Kategorien und Containern zugänglich (erhalten und) machen? Welche Zusammenhänge lassen sich darüber erkennen, welche werden ausgeblendet? Was müssen wir wissen, um Zugänge schaffen zu können? Damit werden Fragen nach Machtkonstellationen aufgeworfen.

Die heutige virtuelle Bedingung sowie die Produktion und Zirkulation von Bildern und Videos verlangt auch nach einer intensiveren Auseinandersetzung mit Archiven. Insbesondere die Frage nach der Zugänglichkeit und Verteilung und Bewertung von Wissen motivierte viele unabhängige Künstler*innen, mit Archivmaterialien zu arbeiten. Im Gespräch zwischen **Miriam Althammer, Anna Chwialkowska, Thomas Thoraus, Nitsan Margalioth und Sasha Portyannikova** stehen sich in ihrem Beitrag »Lost in the Archive? An Exchange on Archival Attitudes and Methods in Dance« unterschiedliche Perspektiven, Haltungen und Methoden zu archivarischen Praktiken gegenüber, in einem Versuch, über ein »Imaginieren« zusammenzukommen.

Die Debatte zur Übertragung und Verwicklung von Tanz in und mit anderen Medien ist gewiss nicht erst seit dem Internet relevant. **Isa Wortelkamp** berichtet in »Bild-Körper. Sicht- und Unsichtbarkeiten von Tanzfotografie in digitalen Archiven« von den medialen Bedingungen und der Körper-Bild-Beziehung anhand von analogen und digitalen Tanzfotografien. Immer mehr rückt hier auch die Rolle, Bewegung und Mobilität des rezipierenden, betrachtenden Körpers in den Blickpunkt, der für das Beziehungsgefüge gleichsam bedeutend ist.

Alexander Kamber zeigt im anschließenden Beitrag »Der Monte Verità als Techno-Ökologie. Zum Umgebungswissen der Tanzreform« auf, wie bereits frühe Diskurse und Konzeptionen zu Ökologien sich in tänzerischen Gemeinschaften niederschlugen, hier insbesondere auf dem Monte Verità. So habe Rudolf Laban mittels eines »Umgebungswissens« choreografiert. Ein Konzept, das wiederum von dem Entwurf der »Umwelt« beeinflusst war, wie ihn Jakob von Uexküll im frühen 20. Jahrhundert prägte.

Der Beitrag »Live Performing Arts And Documentation. Immersive Technologies & the Case of Aerowaves' *Springback Ringside Project*« von **Ariadne Mi-**

kou, Enya Belak und **Igor Crnković** widmet sich der Praxis der Dokumentation in Bezug auf Tanz und immersive Technologien, insbesondere der virtuellen Realität (VR) und zeigt am spezifischen Beispiel des *Springback Ringside*-Projekts, wie diese in die Dokumentation performativer Projekte einwirken können.

Ökologien des Zusammenarbeitens

Der letzte Teil dieses Bandes erkundet sodann eine Perspektivierung von einem künstlerischen Zusammenarbeiten verstanden im und als Ökosystem. Unter dem Begriff der Ökologien ist seit ca. zehn Jahren verstärkt eine große Vielfalt von tanzkünstlerischen und performativen Praktiken beobachtbar. Sicherlich ist dies nichts Neues, haben Anna Halprin oder Simone Forti sich bereits seit den 1960er Jahren tanzkünstlerisch mit unterschiedlichen Landschaften auseinandergesetzt (vgl. Bennahum et al. 2016). Was jedoch die heutigen Praktiken von jenen der 1960er Jahre unterscheidet, sind nicht nur die zunehmend spürbaren Auswirkungen der Klimakrise, sondern auch ein Fokus auf Methodologien und Dramaturgien, die mit solchen performativen Praxen einhergehen.

»*The Garden as Studio*«, ein regelmäßig stattfindender Workshop von Shelley Etkin in der Tanzgemeinde Ponderosa in Brandenburg, ist eine solcher Praxen und Erprobungen des Zusammenlebens. **Sophie Schultze-Allen** beschreibt im Beitrag »*Embodying Gardens of Reciprocity*« die Teilnahme an diesem Workshop, indem Schultze-Allen sensorische Erfahrung in einen größeren Kontext von kolonialismuskritischen Theorien stellt.

Mila Pavićević berichtet in »*Impossible Worldmaking in BADco.'s Nature Needs to Be Constructed*« von ähnlichen Forderungen nach einem neuen Zusammenleben, indem sie die Künstler*innen- und Dramaturg*innengruppe BADco. in den Blick nimmt, die zwischen 2000 und 2020 vor allem in Kroatien aktiv war und 2013 eine 24-stündige ortsspezifische Performance an einem von Müllhalden (»city landfill«) kontaminierten Ort organisiert hat. BADco. untersuchte in dieser Intervention eine neuartige Form von ästhetischem Aktivismus, der gleichsam eine »neue Welt« fordert. Pavićević analysiert, wie dramaturgische Arbeit diese neuartigen Formen des Widerstands ermöglicht: »dramaturgy granted a new ecology: it became a temporary act of worlding through which a new temporary community arose« (S. 346).

Das dramaturgische Wirken und Arbeiten spiegelt demzufolge nicht nur die dringliche Hinwendung zu Fragen ökologischer Transformation wider,

sondern zeigt sich bereits durchwoben von aktivistischen Anliegen und Forderungen eines »nachhaltigeren« Wirtschaftens. **Jutta Krauß** untersucht dazu mit ihrem Beitrag »Die Philosophie des Materials – Costume in Ecology« am Beispiel der Performance *LESS – Eine Tanzperformance, die mit weniger auskommt*, wie auch schon Produktionsprozesse sich etwa im Umgang mit Kostüm als ökosensibel offerieren.

Es ergeben sich auch neue Konstellationen und potenzielle Konzeptionen von Welt(-Zusammenhängen), wie dies **Dominika Cohn** in ihrem Beitrag »Ökologien der Fürsorge. Taktile Choreografie als relationale Praxis menschlicher und mehr-als-menschlicher Akteur*innen« über den Begriff »taktiler Choreografien« aufschließt. Mittels Puig de la Bellacasas Konzept von »care« (Puig de la Bellacasa 2017) untersucht sie, wie diese sich als »Ökologien der Fürsorge« verstehen lassen. Cohn beobachtet dabei Ansätze wie die von Sybille Peters 2019 einberufene mehr-als-menschliche Performance-Konferenz, an der auch Tiere teilgenommen haben u.a. Hunde mit ihren menschlichen Begleiter*innen und welche, die bereits an dem Ort wohnen (Vögel, Eichhörnchen etc.). Künstlerische Formate wie diese, die taktile Choreografien entwickeln, verstehen sich dahingehend, »Formen von verkörpertem, situiertem und fürsorgendem Wissen« (S. 370) zu generieren.

Und hier lässt sich dann einerseits der Bogen schließen zum Anfang der Beiträge und der Frage danach, wie in digitalen Medien das Gemeinschaftliche, das »common«, gestaltet ist und werden könnte. Zugleich gilt es auch immer wieder, wie Bench es tut, das Interesse an dem Gemeinschaftlichen als ökonomisch und sozial überformt mitzudenken. Dieses Spannungsfeld zwischen radikalen Potenzialen und determinierenden, hierarchischen Strukturen digitaler Ökologien stetig zu reflektieren und zu diskutieren, möchten wir mit diesem Band übergreifend zur Diskussion stellen.

Dank

Im Sinne einer kollektiven Wissensproduktion möchten wir daher nun all unseren Kooperationspartner*innen nachdrücklich danken für ihre Unterstützung und ihr konstruktives Mitwirken, ohne das die Tagung und die daraus nun entstandene Publikation nicht in ihrer Vielfalt möglich gewesen wäre. Allen voran sind wir der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) dankbar für die Möglichkeit, die Ergebnisse der Tagung in ihrem Jahrbuch zu veröffentlichen. Vielen Dank für Euer Vertrauen, die Publikation in unsere Hände zu legen! Ins-

besondere gilt unser großer Dank Mariama Diagne, die als wissenschaftliche Beirätin so aufmerksam mitgelesen hat und die uns ebenso wie Ulrike Nestler für die Einleitung wertvolle Impulse gab, die auch unsere Selbstverständlichkeiten konstruktiv hinterfragt haben. Unser herzlicher Dank geht daran anschließend an Sabine Karoß für das sorgfältige Lektorat und die Begleitung im Herstellungsprozess sowie an Svenja Hoffeller, Lynn Kuhfuß und Carlotta Ortinger fürs abschließende Lektorieren.

Nicht zuletzt wäre dieser Band nichts ohne die Bereitschaft der Beitragenden, ihre Vorträge in schriftliche und grafische Versionen zu überführen und mit uns noch einmal zu diskutieren. Wir sind ausgesprochen dankbar, an diesem kollaborativen und lehrreichen Prozess teilgenommen zu haben.

Literatur

- Albright, Ann Cooper (2018): *How to Land – Finding Ground in an Unstable World*, New York: Oxford University Press.
- Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus (2017): Learning in and across Practices. Enablement as Subjectivation, in: Elizabeth Shove/Allison Hui/Theodore Schatzki (Hg.), *The Nexus of Practices: Connections, constellations, practitioners*, London: Routledge, S. 8–23.
- Angerer, Marie-Luise/Hardt, Yvonne/Weber, Anna-Carolin (Hg.) (2013): *Choreographie-Medien-Gender*, Zürich: diaphanes.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, London: Duke University Press.
- Barbanti, Roberto/Ginot, Isabelle/Solomos, Makis/Sorin, Cécile (Hg.) (2024): *Art, Ecologies, Transitions: Constructing a Common Vocabulary*, New York: Routledge.
- Barras, Anaïs (2023): *Écologie du corps instagrammable – regards sur les pratiques corporelles et scéniques contemporaines*, Bordeaux: BooksOnTheMove.
- Bayraktar, Sevi/Diagne, Mariama/Hardt, Yvonne/Karoß, Sabine/Krauß, Jutta (Hg.) (2022): *Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing* (=Jahrbuch TanzForschung 2021), Bielefeld: transcript.
- Bennahum, Ninotchka/Perron, Wendy/Robertson, Bruce (Hg.) (2016): *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti and Yvonne Rainer in California and New York 1955–1972*, Santa Barbara: University of California Press.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.

- Boellstorff, Tom (2015): An afterword in four binarisms, in: Mark Grimshaw (Hg.), *The Oxford Handbook of Virtuality*, New York: Oxford University Press, S. 739–745.
- Boffone, Trevor (2021): *Renegades. Digital dance cultures from Dubsplash to TikTok*, New York: Oxford University Press.
- Bühler, Benjamin (2014): The ›Ecosystem‹ Concept in the Political Ecology Discourse, in: *Forum Interdisziplinärer Begriffsgeschichte* 2, S. 19–32, [online] zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/forum_begriffsgeschichte/ZfL_FIB_3_2014_2_Buehler.pdf [09.04.24]
- Buikema, Rosemarie/Plate, Liedeke/Thiele, Kathrin (Hg.) (2017): *Doing Gender in Media, Art and Culture. A Comprehensive Guide to Gender Studies*, London: Routledge.
- Cherian, Anita E. (2017): *Tilt Pause Shift. Dance Ecologies in India*, New Delhi: Tulika Books.
- Doherty, Christo/Mazarakis, Athena (2022): A rural dance festival in the palm of your hand. *My Body My Space* translated onto *WhatsApp* during COVID-19 through compression and expansion, in: *TURBA, The Journal for Global Practices in Live Arts Curation*, Vol. 1, S. 58–67.
- Dunker, Anders (2020): On Technodiversity: A Conversation with Yuk Hui, in: *Los Angeles Review of Books*, [online] <https://lareviewofbooks.org/article/on-technodiversity-a-conversation-with-yuk-hui/> [18.01.2024]
- Foellmer, Susanne/Schmidt, Maria Katharina/Schmitz, Cornelia (Hg.) (2018): *Performing Arts in Transition. Moving between Media*, London: Routledge.
- Fragkou, Marissia (2019): *Ecologies of Precarity in Twenty-First Century Theatre: Politics, Affect, Responsibility*, London: Bloomsbury Publishing.
- Guattari, Félix (2000): *The Three Ecologies*, New York: Continuum.
- Haeckel, Ernst (1988 [1866]): *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Descendenzen-Theorie*, Bd. 2, Aufl., Berlin: De Gruyter.
- Hahn, Daniela (2015): Einleitung, in: Daniela Hahn/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ökologie und die Künste*, Paderborn: BrillFink, S. 9–27.
- Hardt, Yvonne (2023): *Tanz und kulturelle Bildung erforschen. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript.
- Hill, Patricia/Bilge, Sirma (Hg.) (2016): *Intersectionality*, New York: key concepts. <https://www.gtf-tanzforschung.de/tagungen/fruehere-symposien/symposium-m-2023/> [online] [16.06.2024]

- https://www.gtf-tanzforschung.de/fileadmin/Redaktion/PDF/gtf-Tagung_2023_Virtual_Ecologies_program_large.pdf [online] [16.06.2024]
- Hui, Yuk (2023): Rethinking technodiversity, in: *The UNESCO Courier*, [online] <https://courier.unesco.org/en/articles/rethinking-technodiversity> [16.05.2024]
- Jörissen, Benjamin (2019): Sinne, Künste und das Künstliche. Neue Materialitäten des Digitalen, in: Rat für Kulturelle Bildung (Hg.), *Alles immer smart. Kulturelle Bildung, Digitalisierung, Schule*, Essen: gilbert, S. 67–70.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Leeker, Martina (2016): Performing (the) digital. Positions of critique in digital cultures, in: Martina Leeker/Immanuel Schipper/Timon Beyes (Hg.), *Performing the Digital. Performativity and Performance Studies in Digital Cultures*, Bielefeld: transcript Verlag (=Digitale Gesellschaft, 11), S. 21–59.
- Lovett, Matthew (2023): *Ecologies of Creative Music Practice. Mattering Music*, New York: Routledge.
- Martínez, Pablo/Pethik, Emily/What, How & for Whom/WHW (Hg.) (2022): *Artistic Ecologies. New Compasses and Tools*, London: Sternberg Press Ltd.
- Preciado, Paul B. (2013): *Testo-Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York: The Feminist Press at CUNY.
- Puig de la Bellacasa, María (2017): *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Seibert, Barbara (2016): *Glokalisierung. Ein Begriff reflektiert gesellschaftliche Realitäten. Einstieg und Debattenbeiträge*, Münster: LIT Verlag.
- Shields, Rob (2006): Virtualities, in: *Theory, Culture & Society*, Vol. 23, Issue 2/3, S. 284–286.
- Stalder, Felix (2021): *Kultur der Digitalität*, 5. Aufl., Berlin: Suhrkamp.

Tanzforschung: In und an digitalen Ökologien arbeiten

Dancing in Common?

Belonging, Transmission, and Extraction in Digital Cultures¹

Harmony Bench

Without a doubt, the Covid-19 pandemic changed how many of us engage with dance online. It rapidly and substantially expanded our experience with digitally mediated dance practices – in our training regimens and technique classes, our approaches to movement composition, how we disseminate our choreographic work, where we find community, and how we show up as audiences and interlocutors in dance spaces. There are few globally shared events that offer such clear periodization, shearing the “before times” away from our collective and varied experiences in its wake. Focusing on ruptures, however, occludes the continuities that exist. As Elena Benthous (2021) asserts, we have been dancing in digital and online spaces for quite a while now. Even so, dance scholarship struggles to fully articulate how digital media and ubiquitous computing are not opposed to the values cultivated through practices of dance – values embedded in embodied experience, interpersonal exchange, and bodily community – but are extensions of them by other means.

By contrast, the organizers of the *(Virtual) Ecologies in the Field of Dance* symposium intentionally brought dance and digitality into explicit connection with sustainability and sociality in their call for papers: “Within times marked by climate change, pandemic, and war,” they asked, “how do we want to live, work, and dance together?” (<https://www.gtf-tanzforschung.de/en/>). There is a hopefulness in the question premised on the idea that togetherness is possible and that dance plays a role in its forging. But there is also a *plea* for the very togetherness proposed as a salve for social disintegration and

1 This essay is largely adapted from the author’s book *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020.

pandemic-era alienation, eco-anxiety and grief, humanitarian crises, among the many other pressures on the possibility of a community that could extend itself globally. The organizers proposed that dance has a critical role in living together and thriving collaboratively, and that digital platforms can support and make visible experiences of co-dependence and generosity.

The common offers a productive framing for this mutuality, and a specific lens through which to address how digital media magnify and disseminate dancing's physical articulations of coming together. Acting in common requires coordination, and thus implies an agreement that enables participants to gather and organize without necessarily requiring conformity within a collection. Multiplicity remains, even as constituents begin from a shared ground or move toward a shared cause. Whether done alone or as an ensemble, dancing physically enacts and thus makes visible the relationality within a social sphere that enables this in-common to emerge. The outward forms of our expression may change alongside our available media and historical situation – for example, on one side of the pandemic or the other – but the underlying cultural templates and humanistic concerns remain consistent: we are still concerned with whether actions have efficacy; we are still engaged in affectively recuperating the common in public spaces disrupted by violence; we are still wondering whether and how it is possible to enact a common world despite differences; and we are still performing our belonging with reference to a set of gestures held in common.

My use of the common both follows and troubles that of Michael Hardt and Antonio Negri, who posit two main types of common: a natural common of limited resources such as land, air, and water, and an artificial common of “languages, images, knowledges, affects, codes, habits, and practices” (Hardt/Negri 2011: 250). Ideas, customs, and practices that are collectively generated are exemplars of the artificial common. Produced in relation rather than discovered in isolation, the common makes it possible to live together. It is neither public nor private, and provides an alternate avenue for theorizing social and cultural production even while it undergirds much of the financial growth in information capitalism, as Hardt and Negri explore:

“Innovation in Internet technologies, for example, depends directly on access to common code and information resources as well as the ability to connect and interact with others in unrestricted networks. And more generally, all forms of production in decentralized networks, whether or not computer technologies are involved, demand freedom and access to the

common. Furthermore the content of what is produced – including ideas, images, and affects – is easily reproduced and thus tends toward being common, strongly resisting all legal and economic efforts to privatize it or bring it under public control.” (Ibid.: x)

But what are the consequences of expanding an artificial common, circulating and multiplying that which is easily reproduced, and extracting data from what is collectively produced and shared? As a structure, the common supports many projects that do not necessarily equate to “the common good”. This is because the common expands not only through voluntary contributions but is also populated through dispossession, bringing “people together only to seem to take away what they thought they possessed” (Martin 2002: 16). In her work on the rights of Indigenous peoples to curate the flow of cultural heritage information through digital media, Kimberly Christen cautions that the logic of the common can perpetuate colonial legacies. Whereas champions of the early internet focused on a common that “signifies openness, the exclusion of intermediaries, and remix culture that is creative, innovative, and politically disobedient” (Christen 2015: 315), the emergence and cultural dominance of the current platform economy shows how “ongoing legacies of colonialism cannot [simply] be jettisoned” (Ibid.: 336).

What we share in common enables our social condition, but the common also repackages longstanding ideologies of universal access. Designating content as ownerless, part of a shared inheritance, or available to everyone is as much a political act as it is an economic one. What belongs to everyone cannot be stolen, and it can be very profitable indeed. Hungry for content to monetize, a network of platforms, corporations, influencers, and algorithms conspire to expropriate materials and practices into a broadly available common where they appear as novelties disarticulated from their social worlds and made available for commodification. This version of the common is extremely productive from a financial standpoint, but requires amnesia regarding the contributors and cultures behind online content, which allows it to be mined and reproduced without mutuality or sustaining relations. It is no coincidence that cultural production originating outside of the West or from marginalized populations is more likely to be categorized as belonging to everyone and therefore not eligible for intellectual property or other protections. The common is therefore a troubled and troubling concept, enabling the productivity of social exchange on the one hand, while also providing an alibi for colonial and extractive logics that are built into media platforms used all over the world.

Thus, when considered in view of the common, dance raises critical questions around social belonging, transmissions of movement knowledge, and the extractability of collective practices for economic gain. In what follows, I examine how digital platforms and social media have enabled the widespread circulation and reproduction of dance and choreography. This transmission allows dances to function as modes of belonging and community-building, but also transforms them into decontextualized commodities that can be extracted and monetized. Across examples including viral videos, dance challenges, video games, and machine learning, I hold belonging, transmission, and extraction together as co-constitutive of dancing in common. Although the common underlies pro-social engagement and exchange, our current era of platform capitalism and algorithmic logics demands greater attention to how what we hold in common also perpetuates colonial legacies and profit-driven expropriation.

The surprise appearance of Anne Theresa DeKeersmaker's postmodern dance choreography and filmmaker Thierry de Mey's shot sequence in pop star Beyoncé's music video *Countdown* (2011) sparked a widespread debate around dance's citational politics and what artists owe to each other. Not long after, Anne Marsen, star of the internet serial *Girl Walk//All Day* (2011–12), accused pop star Pharrell Williams of copying her concept for his long-form music video *24 Hours of Happy* (2013). Both videos feature gloriously mundane dancing taking place across vast cityscapes. Offering his own assessment for *National Public Radio*, Alva Noë opined, "Nobody stole any steps. They didn't need to. The steps were everyone's already to start with." (Noë 2014: para. 6) Noë implicitly takes the position that Marsen's movement did not meet the standard of choreography. Instead, her movement is more like spoken language – a set of gestures and motions held in common that articulate a form of belonging.

Phenomenologist Rosalyn Diprose proposes, "the lived body [...] is built from the invasion of the self by the gestures of others, who [refer] to other others" (Diprose 1994: 15). Taken up and put into play, movements are transmitted across bodies. By allowing oneself to be permeated with others' gestures – by learning a dance, for example – one corporeally manifests belonging to a social group. Reproducing the movements of others in their own bodies, dancers invoke shared vocabularies that allow their gestures to register as meaningful precisely because they are shared.

Dance ethnographers and ethnomusicologists have extensively documented the connections between dance practices and social formations across movement communities. For example, in her analysis of the Japanese dance

form *nihon buyo*, Tomie Hahn (2007) argues that dance training enculturates dancers by orienting them to a shared sense that situates them within a lineage. Judith Hamera explores how technique is “relational infrastructure” that organizes and makes bodies legible (Hahn 2007: 19). And Kiri Miller’s (2017) work on dance video games demonstrates that communities of practice emerge not only through the typical scenarios of dancing together in a studio or club, but also through gameplay. Since digital practices have become interwoven with everyday life, social belonging no longer requires dancers’ physical proximity; dance steps and dance practices manifest multiple socialities as they circulate in online spaces and through digitally connected communities.

Viral media such as short-form routines on *TikTok* and dance covers of music videos on *YouTube* are salient examples of how fans transform choreography into popular physical repertoires shared far beyond originating artists. K-pop cover dances have exploded online and around the globe in recent years, for example, providing a template for dance’s viral spread when linked to popular songs. K-pop videos are structured with reproducibility in mind, featuring unison movement and easy-to-learn “gestural point choreography” (Oh 2022: 3). As they embody and circulate videos of themselves performing, dancing fans amplify the influence of K-pop “idols” and increase the visibility of their own fandoms. Dance challenges set to other genres of popular music also circulate within an online influence economy, where participants gain notoriety through the excitement of their choreography or the appeal of their dancing. Although all such circulations are facilitated or inhibited by inscrutable algorithms that boost some videos while obscuring or “shadow banning” other content, this does not eliminate users’ “algorithmic agency” (cf. Bonini/Treré 2024). Online creators extensively discuss how to trick or train recommendation algorithms so as to increase their visibility alongside their explicit invitations to participate in the spread of online content, increasing their engagement metrics as dancers post attempts at what can sometimes be daunting choreography.

Of course, fans feeling hailed by a dance and being compelled to learn it is not limited to dance during the social media era. A pre-internet example of this same phenomenon is the popular uptake of *Michael Jackson’s Thriller* (1983), which has inspired dancing fans for decades. Benefiting from the convergence of Jackson’s iconic status and annually occurring festivities around the American Halloween holiday, the *Thriller* choreography enjoys widespread recognition that has made it available for further adaptation to new circumstances, from wedding celebrations to political protests, to imprisoned

populations (cf. Perillo 2011, Nyong'o 2012). Performances of cover dances, challenge dances, and other examples of viral choreography generate and expand a corporeal common through replication, which installs the choreography in the bodies of fans who reproduce its gestures. Each performance, whether posted online or not, accrues significance by referencing all the other iterations.

This shared gestural repertoire as corporeal common forms linkages necessary for being-with or being-in-common. Being-with exists as a relation, which is not synonymous with physical proximity or shared living space, but is instead a shared sense that arises from “an *ethos* and a *praxis*” (Nancy 2000: 65). Shared vocabularies enchain dancers together, weaving them together through their socially shared movement, from which a world emerges. Although philosopher Jean-Luc Nancy contends that all being is being-with, this “withness” cannot be presumed, it must be enacted through what Elizabeth Dillon calls a “commoning practice” that “generates a performative commons by articulating relations of mutual belonging in a collective whole” (2014: 7). With her emphasis on mutuality, Dillon describes a moral economy that indicates community members’ obligations to each other. Belonging arises not only from shared gestures, but also from shared norms that orient and govern membership within a community.

This may work very well if a community is homogenous, its commons are regulated, and its members conform to group expectations. However, networks link disparate communities with incompatible norms. New forms of care and community may emerge as circulating practices take root in locations with different paradigms of history, memory, and engagement. Older meanings may continue to resonate, but new uses may also obscure the old, leading to conflicts within and between communities regarding what, if any, obligations accompany a dance. Online call-out culture, and specifically accusations of appropriation, reassert norms embedded in a social relation, whether it has been actively disregarded or simply fallen away as mediation contributes to decontextualization.

Like so many other aspects of cultural production, dances can function as both *modes* of belonging, or the means through which individuals demonstrate their affiliation with or distinction within a group, and as *belongings*, that is to say, as exploitable forms of intellectual property. Dances circulate as expressions of cultural affiliation and a praxis of being-with simultaneously and alongside circulation as commodities within a transactional system of commercial exchange. In his analysis of weak ties in so-called sharing economies,

Russell Belk describes the latter as “sharing without caring” (Belk 2017), or a quasi-form of sharing that combines interdependence with a refusal of mutuality. Abstraction and decontextualization from a world of meaning enables movement and physical practices to circulate across bodies regardless of community affiliation, knowledge, history, or condoned participation.

Henry Jenkins, Joshua Green, and Sam Ford contend that there are fundamental flaws in social media, which “transforms the social ‘goods’ generated through interpersonal exchanges into ‘user-generated content’” (Jenkins et al. 2013: 83) that can be taken up and used by anyone – including and especially those who stand to profit financially. But the traffic goes both ways, they contend, since “audiences often use the commodified and monetized content of commercial producers as raw material for their social interaction” (Ibid.). For example, video game designers turn to digital libraries of motion capture data to animate their game characters, but these same gestural vocabularies are reappropriated by performers who embody the awkward avatar motion in their own playful online videos (cf. Fuhrer 2023). Video games including *Dance Central* and *Fortnite* popularize both social dance practices that are already broadly shared, as well as individual dancers’ signature moves. The logic of the common from which everyone sources movement for their own social legibility and the logic of individual creativity and authorship sit unhappily together; there is very little agreement about what is (or should be) held in common and what is (or should be) protected content. The ability of dance artists to control their creative expression stands precariously in relation to communal stewardship of the practices they inherit, commercial exploitation of content they generate, and creative consumption of their work by fans and satirists – especially since dance artists themselves may simultaneously inhabit the roles of fan, steward, and profit-seeker.

In her vital analysis of dance and copyright, Anthea Kraut (2016) considers how dance artists have navigated mimicry within a legal world in which choreography is precariously situated in relation to legal protection, and where social and community dance forms have not been afforded protections at all, despite the proliferation of “simple routines” (as they are described in legal language) that generate enormous online interest and profits. Kraut acknowledges that mimicry fuels development within communities of practice, but she notes that the commercial arena constitutes a different economic space wherein imitation can impact dancers’ ability to benefit economically or reputationally from their innovations, leading dancers to “[treat] their ‘pet steps’ as a kind of intellectual property” (Kraut 2016: 140). Building a shared vocabulary

of movement requires imitation, but dance artists may additionally develop signature styles or movements for which they become especially known within this pool of shared and circulated movement.

Still, it is very difficult to limit physical vocabularies to the membership of a predetermined group, and norms of recognition do not follow gestures as they travel across communities. An ethical conundrum thus lays at the heart of dance. If transmission is “one of dance’s central and defining features” (Foster 2019: 2), if “dance is embodied and passes from body to body whether we like it or not” (Srinivasan 2012: 167), and if “technique does not circulate under conditions of freedom or justice” (Spatz 2015: 31), then how do we grapple with the consequences of this circulation? In his analysis of African American social dance forms in 1970s popular media, Thomas DeFrantz has questioned the presumptive right of access that renders community practices available for general consumption. He laments that these dances, “at once precious and freely available,” have been transformed to “absorb participants who have no sustained contact with the corporeal fact of [B]lack people in the world” (DeFrantz 2012: 128, 130). The decontextualization of Black social dance practices makes them available to repurposing for profit, which further enables broad consumption by those who neither partake in nor sustain the communities from which these practices stem. In an era of mass distribution and neoliberal free-market principles, dance steps and movement aesthetics travel across boundaries of race, nation, culture, and community amid an imbalance of power. They become raw material for remixing on television shows, in dance studios, in dance video games, and for performance in online videos.

That dances migrate across physical sites and digital platforms is now a banal fact. A dancer might create a routine to a popular song and upload their video to a platform such as *TikTok*, where it is picked up by other dancers who copy the dance and post videos of themselves performing it – with or without crediting the originator. Someone else might participate in the choreography’s viral spread by compiling these videos and posting them on another platform such as *YouTube* to garner view counts and ad revenue. Still another might reproduce the choreography for their online gaming avatar and share the video or even offer it as purchasable content. At each level, there is money to be made and influence to be garnered by participating in online micro-trends.

One particularly delightful example encapsulates how dances are transmitted back and forth across dancers and platforms. The High School dance challenge to music by Nicki Minaj began circulating in late 2021. As is typical, participants began posting videos of themselves performing the choreogra-

phy. *TikTok* duo uziandmelo (2021) took a slightly different approach, however, and posted a video of their *Roblox* online gaming avatars doing the challenge. Other *TikTok*ers subsequently incorporated the video into their own split-screen duets, and these various renditions were then assembled into longer *YouTube* videos featuring the popular challenge. Digital content accrues value – economically for the platforms, culturally and sometimes economically for creators and posters – with each share, like, and comment that drives the content to new audiences. With so many ways of contributing to a dance's transmission, however, originators of steps or routines may be difficult to identify and may not be the ones to reap the benefit of their creativity, as Trevor Boffone (2021) has shown.

The *Dance Central* series of video games by Harmonix offers another example of digitally enabled dance transmission. Gamers follow onscreen animated characters that, thanks to motion capture, expertly perform choreography to popular songs. Some moves like “boogaloo” and “cabbage patch” reference specific histories, while others have generic names. Players earn points for mimicking the animation's shapes and timing. In this way, dancing under the tutelage of a video game is not very different from learning and performing choreographies from music videos. In an interview with *Dance Central* choreographer Marcos Aguirre, Kiri Miller asked if “these games are making some kind of cultural appropriation possible,” to which Aguirre responded: “Nothing's being taken. [...] A lot of moves we've learned growing up, and it's kind of like just being spread” (Aguirre in Miller 2017: 172–173). Miller notes that both Aguirre and Chanel Thompson, another *Dance Central* choreographer, “referred to dance as a gift” that they felt called to share, and that neither expressed concern about misuse (Miller 2017: 173). Miller remarks, “you can't appropriate something that has been freely given to you,” but following Marcel Mauss and other theorists of the gift, she also notes that “gifts incur obligations” (Miller 2017: 174). As noted above, socialization trains participants in the unstated obligations that gifts entail, but as dance practices move outside of specific movement communities, these norms are replaced by others. Gamers post videos of themselves achieving high scores and gain online viewers through their performance of gaming. Their performances are thus contextualized within competing platform and user moral economies (cf. Bonin/Tréré 2024: 34–38) that recode the specific movement repertoires they embody.

Following Miller, not only can you not appropriate what has been freely given, you cannot steal what is not owned. So goes the ideology of free giving which obscures both social and deferred costs while promoting the monetiza-

tion of what appears to be freely available to everyone. Indeed, contemporary forms of capitalism require a continuous misrecognition of gifts for what is simply given, anonymizing the production that unfolds through collective engagement so that it becomes authorless and ownerless. Severed from its connections to individual creators and community contexts, dance becomes user-generated content that “belongs to the internet” (Meese 2014). Ownerless content also does not require attribution or acknowledgment that something has been offered as a gift, and withholding credit accelerates the spread of digital objects. For example, choreographer Alexandra Beller (2016) recalls posting a rehearsal video in which the members of her dance company followed the movement of her young son. Shared with her followers on social media, Beller gave no thought to how it might circulate beyond her intended audience. The video soon went viral, but without any connection to Beller or her company, depriving the choreographer of an opportunity to build her theater audience or reap any financial benefit from the video’s popularity.

Platform capitalism “orphans” the content it claims as common, which enables both corporations and individual users to exploit the availability of the content as well as to profit from its different valuation across markets. Gestures that signal belonging to a cultural group become corporeal commodities that anyone can take up. It would seem that in one way or another, all movement has now been resituated in a globally shared, universally accessible common. Within this landscape, it is longer possible to distinguish between contributive participation (cf. Stebbins 1992) and cultural appropriation, and between social practice and commercial product. As a result, there is nothing to secure the boundaries between transmission and extraction.

As the online influence economy began taking shape in the 2010s and 2020s (cf. Abidin 2018), cover dances, dance challenges, and viral media of various sorts became a vector for individual users to build their personal brands. But as users were fully becoming “entrepreneurs of the self” (Foucault 2010 [1978–79]: lecture nine), the content they generated to grow their own audience base and increase their visibility served other purposes as well. Massive and widespread participation in social media created a gold mine of training data for machine learning.

In 2019, the authors of “Dance Dance Generation” gleefully tempted their readers saying, “it can take years to advance from amateur to professional” in dance and sports. “What if you can skip those thousands of hours of practice and simply generate a video of yourself excelling in an extreme sport or instantly copying your favorite celebrities’ dance steps?” (Zhou et al. 2019:

1) Scraping thousands of videos from social media sites such as *TikTok* and *YouTube* as source materials for training, researchers were able to extract motion data and employ deep learning to retarget this extant motion to animate other images. In late 2023, researchers affiliated with the multinational *Alibaba Group* released a new method of image synthesis they call “Animate Anyone” which, they suggest, radically improves the realism of such animations (cf. Hu et al. 2023). The researchers trained the model on approximately 5,000 videos they culled from the internet and tested on existing data sets including the publicly available *TikTok* data set of scraped and sorted dance challenges. In other words, machine learning research benefits from the contributions of everyone who has shared content online, including those whose contributions take the form of dance videos. Such content is often generated in the course of social engagement and personal expression within various popular pursuits, but it also includes materials with access restrictions and copyright protections. Both popular and protected content have become interwoven with artificial intelligence, regardless of any parameters around access and reuse.

This strategic understanding (one might say perversion) of the common employs content aggregation and “algorithmic reassembly” (Amaro 2023: 13) as modes of dispossession, erasing contributors’ labor and creativity by anonymizing collected content. Dance is by no means the only arena where digital objects have been gathered without attribution or consent for the purposes of machine learning; large language models and image generators capture most of the critical and popular attention, as well as the majority of lawsuits alleging infringement. Regarding online content as substantively authorless or viewing their own use as sufficiently transformative to bypass authorial claims, researchers pulling data from social media benefit from what Diprose describes as an asymmetry in the recognition of generosity: “Some bodies accrue value, identity, and recognition through accumulating the gifts of others and at their expense” (Diprose 2002: 9). Practices of citation and attribution ensure that contributors receive recognition for their work as others borrow and build on circulating ideas. Giving credit is an acknowledgment of social debts; when online influencers, content aggregators, researchers, and others withhold such credit, they disavow the relations of reciprocity and mutuality that undergird the shared practices on which they rely.

Movement practices develop and circulate under conditions of mutual indebtedness underwritten by dancers’ corporeal generosity. Moving together – synchronously or asynchronously – knowingly or unwittingly, and with what-

ever motivations, co-implicates each dancer in the movements of others. Care must therefore be taken to distinguish what is offered as a gift from that which is “given” as a common inheritance. Such misrecognition, born of privilege, perpetually reconfigures access and participation as entailing rights of reproduction and monetization. As a result, the common as a productive social relation also plays host to extractive impulses. As Hardt and Negri argue, “contemporary forms of capitalist production and accumulation [...] require expansions of the common” (Hardt/Negri 2011: ix). Expansions of what we hold in common for the purposes of universal access are ripe for entrepreneurial transformations of sociality into market value. But expansions of the common can also open up spaces of gratitude and a sense of indebtedness for movement that is shared rather than an entitlement to everything that sharing enables.

When I wrote my book *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common* (2020) from which much of this chapter pulls, I was interested in how digital cultures intersected with and facilitated the emergence of dance as common across various online and offline sites. Since then, the pandemic caused deeper engagement with digital platforms across the dance field. But the recent explosive developments in machine learning may prove even more consequential for how artists and scholars understand the co-occurrence of belonging, transmission, and extraction in digital dance contexts. Dance travels contradictory pathways as it circulates through digital platforms. It is therefore necessary to keep one eye on how digital spaces offer venues for dancers’ creative self-fashioning and the development of their craft in relation to communities with practices of mutuality, reciprocity, and attribution, while keeping the other eye on how these social activities enlarge the space of the common where contributions are taken as given, as authorless, and as expropriable for profit. Only when these contradictions are taken together can we understand the social, political, and economic work of dance as common.

References

- 24 *Hours of Happy* (2013): Directed by We Are from LA, produced by Iconoclast Interactive, performed by Pharrell Williams, Universal [online] <https://24hoursofhappy.com/> [15.01.2024].
- Abidin, Crystal (2018): *Internet Celebrity: Understanding Fame Online*. Bingley: Emerald Group Publishing. DOI: <https://doi.org/10.1108/9781787560765>

- Amaro, Ramon (2023): *The Black Technical Object: On Machine Learning and the Aspirations of Black Being*, Cambridge: Sternberg Press.
- Belk, Russell (2017): Sharing Without Caring, in: *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, Vol 10 No. 2, pp. 249–61. DOI: <https://doi.org/10.1093/cjres/rswo45>
- Beller, Alexandra (2016): A Cautionary Tale: What Can Happen When Your Personal Video Goes Viral, *Dance/USA* (blog) [02.05.2016] [online] <https://www.danceusa.org/ejournal/2016/05/02/cautionary-tale-when-your-personal-video-goes-viral> [15.01.2024].
- Bench, Harmony (2020): *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*, Minneapolis: University of Minnesota Press. DOI: <https://doi.org/10.5749/9781452962627>
- Benthaus, Elena (2021): This Is Where We Have Danced for Quite a While – A Viewpoint/Reflection on Social Media Dist(d)ancing, in: *The International Journal of Screendance*, Vol 12, pp. 281–92. DOI: <https://doi.org/10.18061/ijds.v12i0.8010>
- Boffone, Trevor (2021): *Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsmash to TikTok*, New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197577677.001.0001>
- Bonini, Tiziano/Treré, Emiliano (2024): *Algorithms of Resistance: The Everyday Fight against Platform Power*, Cambridge: MIT Press. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/14329.001.0001>
- Christen, Kimberly (2005): Gone Digital: Aboriginal Remix and the Cultural Commons, in: *International Journal of Cultural Property*, Vol. 12 No. 3, pp. 315–45. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0940739105050186>
- Countdown (2011): Directed by Beyoncé Knowles and Adria Petty, performed by Beyoncé Knowles, Columbia [06.08.2011] [online] <https://www.youtube.com/watch?v=2XY3AvVgDns> [15.01.2024]
- DeFrantz, Thomas F. (2012): Unchecked Popularity: Neoliberal Circulations of Black Social Dance, in: Lara D. Nielsen/Patricia Ybarra (eds.), *Neoliberalism and Global Theatres: Performance Permutations*, London: Palgrave Macmillan, pp. 128–40. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137035608_9
- Dillon, Elizabeth Maddock (2014): *New World Drama: The Performative Commons in the Atlantic World, 1649–1849*, Durham: Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220nq6>
- Diprose, Rosalyn (1994): Performing Body-Identity, in: *Writings on Dance*, Vol. 11/12, pp. 6–15.

- Diprose, Rosalyn (2002): *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas*, Albany: State University of New York Press.
- Foster, Susan Leigh (2019): *Valuing Dance: Commodities and Gifts in Motion*, New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190933975.001.0001>
- Foucault, Michel (2010 [1978–79]): *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979* New York: Picador.
- Fuhrer, Margaret (2023): Dancers and Video Game Characters Merge in the Uncanny Valley, in: *The New York Times* [06.10.2023] [online] <https://www.nytimes.com/2023/10/06/arts/dance/tiktok-dancers-imitating-video-game-characters.html> [15.01.2024]
- Girl Walk // All Day (2011–12): Directed by Jacob Krupnick, performed by Anne Marsen, Daisuke Omiya, and John Doyle, music by Girl Talk, [online] <https://www.girlwalkallday.com> [15.01.2024]
- Hahn, Tomie (2007): *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Hamera, Judith (2007): *Dancing Communities: Performance, Difference and Connection in the Global City*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2011): *Commonwealth*, Cambridge: Belknap Press.
- Jenkins, Henry/Ford, Sam/Green, Joshua (2013): *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York: New York University Press.
- Kraut, Anthea (2016): *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*, New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199360369.001.0001>
- Martin, Randy (2002): *Financialization Of Daily Life*, Philadelphia: Temple University Press.
- Meese, James (2014): “It Belongs to the Internet”: Animal Images, Attribution Norms and the Politics of Amateur Media Production, in: *M/C Journal*, Vol. 17 No. 2. DOI: <https://doi.org/10.5204/mcj.782>
- Michael Jackson's Thriller (1983): Directed by John Landis, performed by Michael Jackson and Ola Ray, narrated by Vincent Price, Epic. [online] <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA> [15.01.2024]
- Miller, Kiri (2017): *Playable Bodies: Dance Games and Intimate Media*, New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190257835.001.0001>

- Nancy, Jean-Luc (2000): *Being Singular Plural*, translated by Robert Richardson and Anne O'Byrne, Stanford: Stanford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781503619005>
- Noë, Alva (2014): Imitation Or Celebration? The Joy Of Dancing In The Streets, in: WNYC, *National Public Radio* (blog), [25.04.2014] [online] <https://www.wnyc.org/story/imitation-or-celebration-the-joy-of-dancing-in-the-streets/> [15.01.2024]
- Nyong'o, Tavia (2012): The Scene of Occupation, in: *TDR* (1988-), Vol. 56 No. 4, pp. 136–49. DOI: https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00219
- Oh, Chuyun (2022): *K-Pop Dance: Fandoming Yourself on Social Media*, London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003212188>
- Perillo, J. Lorenzo (2011): "If I Was Not in Prison, I Would Not Be Famous": Discipline, Choreography, and Mimicry in the Philippines, in: *Theatre Journal*, Vol. 63 No. 4, pp. 607–21. DOI: <https://doi.org/10.1353/tj.2011.0128>
- Spatz, Ben (2015): *What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research*, London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315722344>
- Srinivasan, Priya (2012): *Sweating Saris: Indian Dance as Transnational Labor*, Philadelphia: Temple University Press.
- Stebbins, Robert (1992): *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Uziandmelo (2021): Our Hips Don't Lie #tokyorevengers #tr #angry #smiley #twins #fyp #foryoupage #xyzbca #roblox #ttd3 #trend #hips #shakira, TikTok [27.08.2021] [online] https://www.tiktok.com/@uziandmelo_/video/7023790499127364870 [15.01.2024]
- Zhou, Yipin/Zhaowen, Wang/Fang, Chen/Bui, Trung/Berg, Tamara (2019): Dance Dance Generation. Motion Transfer for Internet Videos, in: *Proceedings of the IEEE/CVF International Conference on Computer Vision (ICCV)* [online] <https://arxiv.org/pdf/1904.00129v1> [15.01.2024]

Expanded Ecologies/Expanded Choreographies

Kirsten Maar

Seit einigen Jahren beschäftigen sich Tanz und Tanzwissenschaft mit Fragen post-humanistischer Choreografie und des Ökologischen. Dabei hat sich der Begriff der Ökologie von seiner alleinigen Bedeutung im Kontext des Umweltschutzes gelöst und reicht in Bereiche von Anthropozentrismuskritik, human-non-human-relationships, Actor-Network-Theorien oder die Choreografie von Infrastrukturen hinein. Mit dieser Ent-Naturalisierung hin zu einer Ökologie des Sozialen, der Beziehungen und Verteilungen, ist zugleich auch die Dimension des *oikos* – des »Haushaltes« – als einem Gefüge gegenseitiger Abhängigkeiten adressiert. Jedoch birgt die ubiquitäre Betonung des Relationalen im Kapitalozän zugleich die Gefahr, den Bereich der Kunst irreführend als Ort der Erlösung zu markieren (vgl. Nachtigall 2019).

Dieser Beitrag fragt insofern danach, wie neue, neoliberale Produktionsbedingungen das Verhältnis zu unserer Umgebung verändert haben und wie sich diese im Verhältnis von Kunst und Arbeit spiegeln. Welche Bewegungen, welche Choreografien, welche *scores* haben wie dazu beigetragen? Ich werde versuchen, Verschiebungen dieser Entwicklungen nachzuzeichnen und punktuelle historische Verbindungslinien zu ziehen – von der Avantgarde um die vorletzte Jahrhundertwende und ihren holistischen Ansätzen des »freien Tanzes in der freien Natur« über die 1960er Jahre, Buckminster Fullers »Raumschiff Erde« und den *Whole Earth Catalogue*, über das Aufkommen der Gegenkulturen, Kybernetik und Systemtheorie bis hin zu aktuellen Diskussionen um Netzwerke und Ansätze der *relational aesthetics*. Dabei lege ich einen erweiterten Begriff von Choreografie an und möchte untersuchen, welche alternativen Techniken und Praktiken ein relationales Denken erfordert und welche kollaborativen Formate ein »oikologisches« Denken je zu seiner Zeit generiert. Welche Wissensformen werden in diesen »Beziehungsweisen« relevant? Und in welcher Form ist die Diskussion um unser Umwelt-Wissen, sind unsere Beziehungsweisen untrennbar von Fragen der Dekolonisierung?

Dieser Überblick, der Verbindungen zwischen choreografischem und ökologischem Denken fokussiert, kann hier nur punktuell erfolgen; ich versuche dies aus meiner eigenen Beschäftigung mit dem Thema zu skizzieren. Es ist insofern eine sehr persönliche und unvollständige Erzählung entstanden, die nicht das große Ganze in Anspruch nimmt, sondern sich immer nur partiell auf Verbindungen einlassen kann.

1. Expanded choreography and ecologies



Abb. 1: Ingvartsen, Mette (2012): The Artificial Nature Project. Foto: Kerstin Schroth

Etwa elf Jahre ist es her, dass ich Mette Ingvarstons *Artificial Nature Project* (2012) erstmals gesehen habe. Ich erinnere mich an ephemere Skulpturen aus silbern glitzernden Konfettistreifen, die unter Zuhilfenahme von Laubbläsern von den Performer*innen bewegt wurden – oder waren die Performer*innen nicht vielmehr die Konfettis selbst, das Licht, das die ephemeren Skulpturen erst als Feuer- oder Wasserlandschaften wahrnehmbar machte, der Sound, der die Performance eindrücklich begleitete? Zu dem Zeitpunkt habe ich das Stück weniger als eine Reflexion zu Tanz und Ökologie gelesen, sondern vielmehr im Rahmen dessen, was Ingvarstons selbst in ihrer Dissertation als »Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in *The Artificial Nature Project*« (2016) bezeichnet. Klimawandel, Umweltfragen oder ökologische Nachhaltigkeit spielten eine untergeordnete Rolle in meinem Verständnis der Arbeit. Ähnlich erging es mir mit *Evaporated Landscapes* (2009), in der jene sich verflüchtigenden Landschaften aus Trockeneisnebel, Schaum und Seifenblasen durchaus sehr eindrückliche Bilder schufen, die an das Schmelzen der Eisberge in der Antarktis denken ließen.

Ein solchermaßen erweiterter Begriff von Choreografie ist beeinflusst von Bruno Latours Actor-Network-Theory (ANT), die sowohl epistemologische Grundsatzfragen als auch eine Kritik des Anthropozentrismus formuliert – und diese als erweiterte *agency* in post-humanistischen Konditionen im Sinne einer »Vibrant Matter« (Bennett 2012) denkt. ANT als theoretisch methodischer Zugang, der sich aus sozialtheoretischen und epistemologischen Kontexten heraus entwickelt hat, beschreibt, inwiefern »alles« sich in ständig wechselnden und sich verschiebenden Netzwerken von Beziehungen bewegt; nichts existiert außerhalb dieser Relationen. Der Ansatz geht entsprechend davon aus, dass ein Aktant nicht notwendigerweise menschlich sein muss, dass Handlungsfähigkeit nicht an den Menschen gebunden ist, womit herkömmliche Hierarchien von Subjekt und Objekt infrage gestellt werden (vgl. Latour 2001).

»What if nature would disappear and you had to go to the theater to experience it?« fragt Mette Ingvarstons in einem Interview mit Martina Ruhsam. Und weiter: »What does it mean to make a choreography for material where human movement is no longer in the center of attention?« (Ruhsam 2021: 17) »Eine Ökologie von Praktiken«, so schreibt Ruhsam in ihrer Dissertation *Moving Matter*, »zeichnet sich dadurch aus, dass die einzelnen Arbeiten, heterogen und doch verwandt, einander beeinflussen und sich gegenseitig weiter- und umdenken, kritisieren, zitieren und reformulieren. Sie sind miteinander verflochten und werden durch post-konsensuelle Prozesse und Dynamiken des

Mit-Denkens hervorgebracht.« (Ruhsam 2021: 25) Und so sind wir hier bereits bei einem Begriff des Ökologischen angelangt, der eher mit der Relationalität von Arbeitsweisen verknüpft ist und den die Wissenschaftstheoretikerin Isabelle Stengers als ein Mit-Denken mit Betonung auf dem »Zwischen« beschreibt: »Commenting, if it means thinking-with, that is becoming-with, is in itself a way of relaying. [...] But knowing that what you take has been held out entails a particular thinking ›between‹.« (Stengers, zit. in Ruhsam 2021: 26)

Für den Tanz wurden solche Entwürfe eines choreografischen Denkens in der stetigen Neu-Konstellation unterschiedlicher *agencies* virulent; getragen u.a. durch Nicholas Bourriauds kunsttheoretischen Aufsatz *Relational Aesthetics* (2002) bzw. Erin Mannings *Relationscapes* (2009) oder *Always more than one* (2013). Unter dem Begriff der *expanded choreography* wurden nicht nur die Choreografien menschlicher Tänzer*innenkörper verstanden, sondern insgesamt dessen Entgrenzung in unterschiedlichste andere Kunstfelder wie z.B. in William Forsythe *choreographic objects* und auf soziale Ebenen in Überlegungen zu Versammlung und Partizipation¹. Im Begriff der *assemblage*, der bei Latour eng mit dem der *assembly* als Versammlung gedacht wird, wurden Elemente in ihrer gegenseitigen Anhängigkeit und Bedingtheit als ökologisch konzipiert (Latour 2005: 19).

Der Begriff der Ökologie erschien hier zunächst eher im ebenfalls erweiterten Sinne einer *General Ecology* (vgl. Burton/Hörl 2017) prägnant, einer Ökologie, die nicht mehr unmittelbar mit dem Denken der Umweltbewegungen der 1970er und 80er Jahre verbunden war. Jenseits der Koexistenz lebendiger Organismen in einer natürlichen Umgebung gibt es, so Erich Hörl, »ecologies of mind, information, sensation, perception, power, participation, media, behavior, belonging, values, the social, the political.« (Hörl 2017: 1) Dies spiegelt die Durchdringung von Technologie und Natur in der Konstituierung der Umgebungen, die wir bewohnen, und es betont darüber hinaus auch die Bedeutung von kybernetischen bzw. Steuerungstechnologien, wie sie z.B. in Gregory Batesons *Ecology of Mind* (1972) angelegt sind, der darin bereits früh Strukturen und Entwicklungsprozesse in Kunst und Kybernetik vergleicht.² Zentral scheint der Gedanke, dass diese Zusammenhänge nie vom Individuum her

1 Entwicklungen dieses Konzepts eines erweiterten Begriffs von Choreographie finden sich z.B. bei Xavier Le Roy, Gabriele Brandstetter, Kirsten Maar, Huschka/Siegmund, Anna Leon u.v.a.

2 Als ebenso wichtig wäre hier Nikolaus Luhmanns Systemtheorie zu nennen.

gedacht werden, sondern stets transindividuell in andere Sphären hineinreichen.

Ich möchte im Folgenden über den Begriff des Klimas das »Atmosphärische« als einen Wechsel von Aggregatzuständen adressieren. 2020, zu Beginn der COVID-19-Pandemie, bat mich Lena Szirmay-Kalos um einen Beitrag zu der von ihr und Jasna Virnovrški im Rahmen von *Montag Modus praxis* kuratierten Reihe KLIMATA, die den Zusammenhängen von Klimawandel, Klimagerechtigkeit, Atmosphäre und dem Formen des Zusammenarbeitens nachging (Maar 2020). Der Begriff des Klimas verweist in diesem Zusammenhang nicht allein auf die sich verändernden Bedingungen unseres prekären Auf-der-Welt-Seins und der schwindenden Ressourcen der Erde, er berührt die Verbindungen zu anderen *agencies* und hilft uns, unterschiedliche Aggregate und ihre Zustände zu beschreiben. Welche Atmosphären (im Sinne von Arbeitsatmosphären) wollen wir wie schaffen? Wie wollen wir zusammenleben und -arbeiten? Wie wollen wir die Bedingungen unseres In-der-Welt-Seins gestalten? Dies scheint weder unter statischen Bedingungen einer straff organisierten Institution noch in den fluiden oder flüchtigen Netzwerken möglich, wie sie Zygmunt Bauman mit dem Begriff der »liquid modernity« (2000) beschreibt, denn jene losen Netzwerke erlauben keine »ecologies of practice« (Stengers 2005) mit ihren jeweiligen Zugehörigkeiten. Da sie nicht nachhaltig, sondern von Projekt zu Projekt organisiert sind, isolieren sie uns als Individuen.

2. Atmosphäre und Kinesphäre: The biopolitics of in- and exclusion

Die Abbildungen 2 und 3 zeigen, wie sich ein männlich und ein weiblich gelesener Körper in einem Ikosaeder, einem Modell von Rudolf von Labans Kinesphäre, entsprechend den später in seiner Choreutik festgelegten Maßgaben bewegen. Labans Idee von Bewegung als einer »lebendigen Architektur« im Sinne von wechselnden Stellungen wie auch wechselnden Zusammenhängen führt zur Vorstellung der Kinesphäre als Umraum der Tänzer*innen, die sich stets mit ihnen mitbewegt, einer Raumkugel um den Körper, welche die Tänzer*innen »wie eine Aura immer mit sich mit [tragen]« (Laban 1991: 21). Der ganzheitliche Kontext, aus dem heraus diese Gedanken damals entwickelt wurden, und der darauf zielt, Mikro- und Makrokosmos als Einheit zu begreifen, ist den Reformbewegungen der Jahrhundertwende eng verbunden.

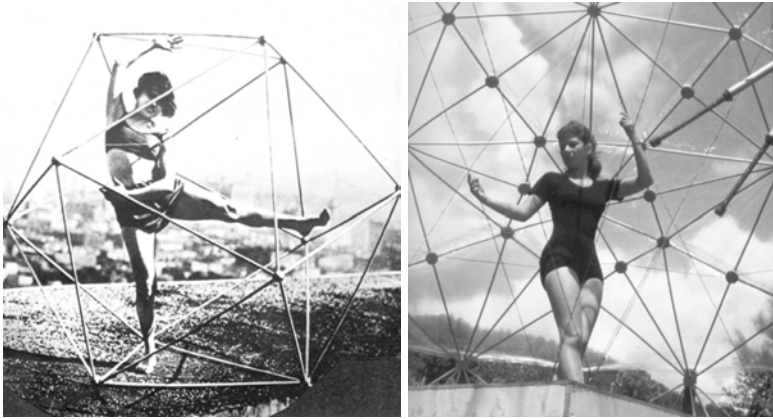


Abb. 2: von Laban, Rudolf (1995): Tänzerin im Modell der Kinesphäre, in Suzanne Perrotet (Hg.), *Ein bewegtes Leben*, Weinheim/Berlin: Beltz Quadriga, S. 243.

Abb. 3: Fuller, R. Buckminster (2001): *Arbeit an frühen geodätischen Kuppeln, Black Mountain College 1947–50*, in: Joachim Krause/Claude Lichtenstein (Hg.): *Your Private Sky: Design als Kunst einer Wissenschaft*, Baden: Lars Müller, S. 327.

Eine verblüffend ähnliche Fotografie findet sich im Kontext der Sommerkurse am Black Mountain College 1948/49, in denen der Architekt R. Buckminster Fuller mit den Studierenden an der Entwicklung seiner *Tensegrity Structures* als Grundlage für die später berühmt gewordenen Geodesic Domes arbeitete. Diese Leichtbaustrukturen beruhten vor allem in Bezug auf die Zugspannung, das Entwerfen von innen nach außen sowie die gegenseitige Durchdringung bzw. Affizierung der Sphären auf ähnlichen Ideen wie Labans Kinesphäre. Fullers Studien holistischer Systeme beschreiben im Kontext der Relationalität innerer und äußerer Strukturen parallel zum Aufkommen von Systemtheorie und Kybernetik ein Konzept des *oikos*, eines relationalen, in gegenseitigen Abhängigkeiten existierenden Gefüges bzw. eines Haushalts. Was kompakt und solide erscheint, erweist sich als gegenseitig voneinander abhängig und ephemere: »Nothing in the universe touches anything: there are no solid bodies, but dependencies and correlations, and transformations of bodies to other states of energy.« (Fuller 2001: 408)³

3 Ich beziehe mich an dieser Stelle auf die im ersten Kapitel meiner Dissertation detaillierter ausgeführten Parallelen zwischen Laban und Fuller (Maar 2019).

Seine Vision einer schwebend transparenten Kuppel über New York, wie sie 1959 veröffentlicht wurde, stellt (tatsächlich bereits damals) einen Entwurf zur Regulierung des Klimas und zur Einsparung von Energie dar. Zugleich sollte die Kuppel die Stadt vor äußeren Gefahren schützen, wie sie angesichts der Erkenntnisse, die aus den Weltkriegen und dem Abwurf der Atombombe resultierten, gerade im Kalten Krieg bedrohlich weiter wirkten in der kollektiven Imagination der USA. Mit der Mondlandung im Jahr 1969 wurde es möglich, die Erde als Ganzes – von außen und in Distanz – zu sehen und sie in ihrer Endlichkeit zu begreifen. Die Atmosphäre als Schicht über der Erde, die uns schützt und die zunehmend durchlässiger wird, wurde erstmals als Trennung *und* Verbindung reflektiert, der Gedanken des Ökologischen im Sinne einer Erschöpfung von Ressourcen wurde virulent. Die Membran als Abgrenzung (einer Zelle) zu ihrer Umgebung, die zugleich jedoch Durchlässigkeit und die Versorgung mit notwendigen Nährstoffen verspricht, war für Fuller eng verbunden mit einem Entwurfsdenken nach der Natur, das er aus der Ideologie des amerikanischen Pragmatismus (geprägt durch William James und John Dewey) entwickelt hatte. Die Ent-Täuschungen einer solchen Sichtweise hat Felicity Scott (2010) in ihrer Monografie *The Architecture of Techno-Utopia* herausgearbeitet. Fuller neigte zu einer romantisierenden Vorstellung von Technologie, sein Motto »doing more with less and less« (Fuller 2001: 12) entsprach nicht etwa der dem Minimalismus und Modernismus verpflichteten (durchaus ebenso problematischen) Stilideologie »less is more«. Stattdessen war er, ähnlich wie heute neoliberal geprägte Politiker*innen gegenüber der Klimakrise, der Überzeugung, allem mit technologischen Lösungen begegnen zu können und dabei die Wachstumsversprechen der Moderne beizubehalten. Gemeinsam mit Stewart Brand war Fuller später auch an der Mitherausgabe des *Whole Earth Catalogue* (1968–72) beteiligt, damit nährte er die Techno-Utopias der American Counter Culture – Selbstversorgung, Ökologie, Alternativpädagogik, DIY, Holismus usw. Tatsächlich jedoch kippte seine Idee der *drop out domes* – so die Bezeichnung für die zeltähnlichen kleinen Kuppelbauten, die inzwischen als durchkommodifizierte Wohneinheiten in den letzten Reservaten der indigenen Bevölkerung verteilt wurden und die als Medium der Demokratisierung angedacht waren – in ihr Gegenteil. Nicht nur wurden für die *Domes* giftige Materialien verwendet – als ein Symbol der Aussteiger übten sie letztlich eine totale Kontrolle aus.



Abb. 4: R. Fuller, R. Buckminster (2001): *Dome over New York*, in: Joachim Krausse/ Claude Lichtenstein (Hg.): *Your Private Sky: Design als Kunst einer Wissenschaft*, Baden: Lars Müller, S. 436f.

Auch eine andere Vorstellung der Anwendungen seiner Erfindungen hinterlässt einen ähnlich ambivalenten, unheimlichen Eindruck: Die Blase über New York schließt die Stadt ab und schützt sie zugleich, so die Lesart in den 1960er Jahren inmitten des Kalten Krieges und unter Eindruck des Einsatzes atomarer und chemischer Waffen. Mit der Idee der Permeabilität, die Regulation und Austausch ermöglichte, drängte sich die Idee eines lebendigen Organismus auf, die in Ansätzen eines ökologischen Denkens eine wesentliche Rolle spielt. Gleich einem menschlichen Körper wurde der Körper der Stadt als durchlässig und Klima in seiner doppelten Bedeutung als atmosphärisches Wetter-Phänomen und einem gemeinsam geteilten Raum des Miteinanders denkbar, der nichtsdestotrotz Ein- und Ausschlüsse produzierte. Dem zugrunde lagen u.a. Körperpolitiken, die, beruhend auf Hygienediskursen, die Luft als geteilte Luft stets im Verdacht der Kontamination sahen und so vermeintlich zu entscheiden hatten, wem das Recht, saubere Luft zu atmen, zugeteilt wurde.

Die Fotografie von Fullers *Dome* ließ 2020 angesichts der COVID-19-Pandemie und der damit einhergehenden Separierung und Segregation, den im Zweifelsfall auf die Triage hinauslaufenden Maßnahmen, ein überaus ambivalentes Gefühl zurück. Auch George Floyds »I can't breathe« war in diesem Kontext zu lesen, ebenso wie die Situationen an den Grenzen Europas, damals insbesondere im griechischen Flüchtlingslager Moria. Diese Aufzählung verschiedener Bilder aus dem Jahr 2020 verbindet die Kritik am Konzept des Haushalts, das als geschlossenes System Unterscheidungen von innen und außen impliziert. Der Umstand, dass das Atmen, eine lebenswichtige Funktion des Körpers, zwischen wertem und unwertem Leben zu entscheiden überhaupt denkbar machte, entsprach in den Zeiten der COVID-19-Pandemie der prekären Lage von Körpern – im Umgang mit Flüchtlingen, im Mord an George Floyd, in Bezug auf die Triage, aber auch der Frage nach der Verteilung von Fürsorge, und legt so eine biopolitische Lesart nahe, die Achille Mbembe unter dem Begriff der »Necropolitics« fasst – als dem Gebrauch sozialer und politischer Macht, die darüber entscheidet, wer wie zu leben und zu sterben hat (Mbembe 2019).

Die Konzepte von *immunitas* und *communitas*, wie sie bei Roberto Esposito bereits vor der COVID-19-Pandemie formuliert und während der COVID-19-Pandemie überarbeitet wurden, sind für eine biopolitische Lesart aufschlussreich (Esposito 2004; 2009). Bei Esposito basiert Gemeinschaft nicht auf Eigentum, gemeinsamen Wurzeln oder Identität (so problematisch diese Zugrundelegungen sind), sein Gemeinschaftsbegriff fokussiert auch nicht das singular pluraler Sein oder Mit-Werden wie bei Nancy oder Haraway (vgl. Nancy 2016; Haraway 2016), sondern sie beruht auf dem »munus« – einer Verpflichtung gegenüber dem*der/den anderen. Somit betrifft das Verhältnis von *immunitas* und *communitas* die Gemeinschaft ganz wesentlich. Den Begriff der *immunitas* entleiht Esposito der Medizin, der Rechtswissenschaft und dem politischen Denken: Die Zahlung von Steuern war gebunden an den Schutz der Gemeinschaft vor äußeren Gefahren durch die Gemeinschaft. Der Fremde war nicht Teil dieser juristischen Gemeinschaft. Durch diese biopolitische Immunität wurde eine Gemeinschaft (*communitas*) geschaffen. Gegen Ansteckung und Infiltration, nicht nur der medizinischen Immunisierung, bedeutet dies jedoch, das Fremde in die Gemeinschaft einzuladen und genau dieses Fehlen macht Fullers *Dome over New York* zu einem so unheimlichen Bild. Dass wir nicht immun sind, dass wir notwendigerweise auf den Austausch mit unserer Umgebung angewiesen sind, wurde in den Tagen des »Ausnahmestands« deutlich, in denen unterschiedliche Ängste mutwillig

gegeneinander ausgespielt wurden. *Oikos* bestimmte so, wer zu einem Haushalt dazugehörte und wer nicht. Die gegenseitige Anhängigkeit wird hier in einer Drohkulisse manipuliert, die In-/Exklusion unter den Bedingungen der COVID-19-Pandemie kontrolliert und zuteilt.

Diese Verstrickung des biopolitischen Körpers mit dem Denken einer Ökologie scheint mir von zentraler Bedeutung, bevor ich nach einem weiteren geopolitischen Exkurs zu den konkreten Verbindungen der Ökologie zu Tanz und Choreografie zurückkomme.

3. Geontologies: Inhabiting the world and being on earth

Die Anthropologin Elisabeth Povinelli⁴ unterscheidet in ihrem Aufsatz »Mother Earth, Public Sphere, Biosphere, Colonial Sphere« (Povinelli 2022) – unter Bezug auf Hannah Arendts *The Human Condition* (Arendt 1958) – zwischen »inhabiting the world« und »being on earth«, die beide als Bedingung einer »shared common world« (Povinelli 2022: 151) gelten. Auf der einen Seite sind wir als sterbliche Individuen auf der Erde – dieser Zustand ist notwendige Bedingung der *human condition*. Um jedoch nach Arendt das Menschsein voll auszuschöpfen, muss ein Weltbezug hergestellt werden, wie es in zahlreichen Praktiken⁵ der Fall ist. Dem entgegen stehen zwei Arten der Entfremdung – von der Erde (Gaia) und von der Welt (Cosmos). Sie sind laut Arendt Resultat

4 Povinelli entwickelt in ihren Schriften eine kritische Theorie des Siedlerliberalismus, der eine »Anthropologie des Anderen« fördert. Diese Theorie des »Anderen«, die vom Kolonialismus der Siedler und dem amerikanischen Pragmatismus geprägt ist, kritisiert Povinelli in Bezug auf dessen machtpolitische Konsequenzen. Als Erweiterung von Foucaults Begriff der Biopolitik schlägt sie den Begriff der »geontopower« vor, der auch die Aspekte geologischer und ontologischer Machttechniken thematisiert. (Vgl. Povinelli 2022: 151)

5 Mit dem Begriff der Praktiken beziehe ich mich auf die philosophische Unterscheidung von *poiesis* und *praxis*, wie sie mit Rückgriff auf die antike *polis* bei Arendt übernommen wird. *Poiesis* (gr. Machen, Tun im Sinne von Hervorbringen) meint danach ein zweckgebundenes oder produktives Handeln; es ist lehrbar und umfasst beschreibbare Handlungsschritte; das Bedeutungsfeld reicht von »Herstellung«, »Produktion«, bis hin zu »Poesie« und »Gedicht«, sie umfasst ein methodisches Vorgehen (*techné*), *Praxis* hingegen (gr. Tun im Sinne von Handeln) hat kein Zweck/Ziel außerhalb der Handlung selbst; sie transformiert die Seinsweise des Subjekts; und ist den Bereichen der Ethik und Tugend zugeordnet; sie gründet nicht auf expliziten Regeln, sondern folgt eher einem *learning by doing*.

einer langsamen Transformation des klassisch-griechischen Verständnisses der »human condition«, die sich, forciert nach dem Zweiten Weltkrieg, immer mehr in Richtung der instrumentellen Vernunft der Arbeit bewegte (Arendt zitiert in Povinelli 2022: 151).

In der griechischen *polis*, für Arendt eine ideale Gesellschaftsform, bestimmen drei unterschiedliche Aktivitäten das Leben: *labor* (animal laborans), *work* (homo faber), und *politics* (zoon politikon). *Labor* umfasste die Sorgearbeit (*maintenance*), die sich um das Überleben drehte und dem Bereich des Privaten, d.h. dem Haushalt *oikos*, den Frauen und Sklav*innen zugeordnet war (nicht den »freien Bürgern«). Hingegen war die Schaffung eines Weltbezugs auf der Ebene der Herstellung von Dingen, die diesen Weltbezug hervorbringen (Kunst, Handwerk, Technik – *ars techné*), aber vor allem auf der Ebene des Politischen, die schließlich die Ebene des freien Bürgers war – der Politik bzw. der *vita activa* gewidmet. Arendt bezeichnet dies aber auch mit dem Begriff des *dwelling* – die Erde bewohnen.

Povinellis Text diskutiert unter Bezugnahme auf Arendt die Dualität von *being on earth* als Grundbedingung sterblicher Individuen und einem Bewohnen der Welt, die »gemacht« ist und als solche auch stets wieder zerstört werden kann. Die Wissenschaft ebenso wie das Christentum gelten nach Povinelli im Anschluss an Marx als bloße Erlösungsfantasien aus diesem Szenario; während sie darauf verweist, dass Arendt noch glaubt, dass dieses Dilemma aufzulösen sei, wenn die Kybernetik es vermöchte, alle von den Notwendigkeiten zu befreien, sodass sie sich voll und ganz dem Politischen – der *vita activa* – widmen könnten, also die Unterscheidungen zwischen Frauen und Männern, oder Freien und Unfreien entfallen.

Die Moderne hat, so Povinelli weiter, umweltliche Bedingungen geschaffen, die auch unsere materiellen Bedingungen grundsätzlich verändert haben: »The earth had become the Greek woman and slave, whose truth is assigned to her ability to keep on giving without ever becoming exhausted.« (Povinelli 2022: 149) Hier sind wir auf der Ebene eines globalen Extraktivismus angelangt, dessen historische Bedingtheit nicht nur das Beispiel der antiken *polis* in gewisser Weise obsolet macht, sondern uns auch die eigenen Verstricktheiten in die Prozesse der Ausbeutung vor Augen führt.

4. Zur kolonialen Objektivierung der Erde und unseres Weltbezugs

Kommen wir zurück auf die Politiken des Objekts und der Objektivierung von Welt als Grundzug eines westlich geprägten Forschungsmodells. 2009 hatte André Lepecki eine Ausgabe des von ihm kuratierten InTransit Festival im *Haus der Kulturen der Welt* »The resistance of the object« nach dem ersten Kapitel aus Fred Motens Buch *In the Break. The Aesthetics of Black Radical Tradition* (2003) betitelt, in dem im Rückgriff auf Marx die Unterscheidung zwischen Mensch und Ding durch die Sprache gesetzt wird. Jedoch gibt es, so Moten, durchaus ein »Objekt«, das spricht, das schreit, das singt – der Sklave, der als Ware gewordenes Objekt die entscheidende Rolle in der Geschichte des Kolonialismus einnimmt. Moten schreibt: »This particular mode of resistance is one, in which objecthood and blackness inscribe upon each other a whole dynamic of (in)visibility and (silenced) aurality, characterized by a deictic-confrontational field« (Moten 2003: 223). Dieses konfrontative Feld

»[in which] subjects resist and persist, perform and act, despite a history of having been reduced legally, politically and affectively to the status of objects for use and trade: The history of the Middle Passage, of slavery and also of capitalism; a history where entire populations have been, and continue to be, reduced to the states of commodities, machines and tools.« (Moten 2003: 223)

Dem liegt die Notwendigkeit einer Verbindung von ökologischen und postkolonialen Denken zugrunde, auf die ich später noch genauer eingehen werde. Lepeckis drei Jahre später erschienener Aufsatz »Moving as Thing« (2012) ging genau der Frage nach, inwiefern Dinge (nicht Objekte als dem Subjekt untergeordnete, beherrschte) Widerständigkeit ausüben können und alternative *scores* mitbestimmen. Als Partituren oder Präskripte sind *scores* Teil einer »choreography as art of command« (Lepecki 2013: 16), die jahrhundertlang eine Hierarchisierung zwischen dem geistigen Konzept der Choreografie und der (bloß) körperlichen Interpretation durch die Tänzer*innen mitbestimmte. Innerhalb einer widerständigen Interpretation wäre jedoch entweder die Aufgabe der Tänzer*innen als solche zu verstehen oder aber eine alternative Art, in denen jeweils eine andere Art der Wissensgenerierung, die nicht auf einem objektivierbaren, klassifizierbaren Kanon-Wissen beruht, sondern vielmehr ein situiertes Wissen und seine jeweilige Umgebung miteinbezieht.

Die Eroberung »fremder Länder« mit dem Ziel, sie zu »erforschen«, verbarg, dass es der Forschung dabei tatsächlich um Evidenzproduktion im Sinne der Beherrschbarkeit ging. Eine Objektivierung von Welt, entlang derer es um das Klassifizieren, Verpflanzen, Züchten und dabei vor allem natürlich um die Ausbeutung menschlicher und nicht-menschlicher Ressourcen ging (vgl. Ferdinand 2019). Dies bedeutete, sich ein Objekt gegenüberzustellen und es in der Distanz beherrschbar zu machen, und ließ sich mit der Prädominanz des visuellen Sinnes weitaus besser bewerkstelligen als über die Nahsinne, die in der Nähe zum Körperlichen als unrein galten.

Die Trennung von Natur und Gesellschaft, welche Latour (1998) beschreibt⁶, ist konstitutive Bedingung eines solchen Konstrukts. Die Eroberungsgeschichte ist eng verknüpft mit den entstehenden Konzepten des Gartens bzw. der Landschaft. Der botanische Garten als Landschaftstheater, die Welt als Garten, der die Eroberungen aus den Kolonien entsprechend in Szene setzte.⁷ Ein Beispiel ist der *Jardin de tendres*, der als eine Kartografie der Emotionen dargestellt wird (vgl. Kolesch 2001).⁸ Zugleich wird der Garten unter Louis XIV zur Bühne einer sich neu ausdifferenzierenden Kunstform, des *ballet de cour*. Der Begriff der Landschaft wiederum, wie er in der Malerei und Dichtung des 19. Jahrhunderts prominent wird, verweist schon sprachlich auf seine Gemachtheit (Landschaft < schaffen, engl. *scape*) jenseits einer vermeintlichen Natürlichkeit. Entsprechend erfordert es der Umgang mit Landschaft als einer Umgebung, die immer schon kulturell, politisch, historisch geprägt ist. So ist es jenseits einer phänomenologischen Herangehensweise

6 Mit dem Verweis auf Latours *Wir sind nie modern gewesen* möchte ich an dieser Stelle die Moderne-Kritik mit den kolonialen Strukturen der Ausbeutung verbinden (s.o. Ferdinand 2019). Ich setze die Moderne/Kritik hier zunächst mit der Epoche der Frühen Neuzeit an, die durch koloniale Strukturen der Eroberung und Ausbeutung geprägt ist sowie durch die folgenreiche Trennung von Natur und Kultur im Rahmen der Aufklärung. Mit der Aufklärung – oder besser mit dem englischen Begriff des »enlightment« – dem Zeitalter des Lichts, wurde diese Sichtweise erneut entsprechend gestützt durch die Dominanz des Visuellen, gepaart mit der Vorherrschaft der *ratio*, der Vernunft und der Idee des Fortschritts.

7 Nicht zu vergessen ist, dass auch das Theater selbst einen wesentlichen Anteil an dem Projekt der Kolonisierung hat, sowohl auf der Seite des »Export/Imports« – der Exotisierung fremder Kulturen im europäischen Theater einerseits und dem Import des Theaters als Vermittler von europäischen Werten wie Christentum, Aufklärung, Rationalität andererseits.

8 Vgl. dazu auch die Ausgabe 13/14 der Zeitschrift *Les carnets du paysage: Comme une danse*, Actes Sud, Jan. 2007.

notwendig, auch andere, kulturelle, historische, intersektionale Perspektiven miteinzubeziehen. Die Natur als ein Zufluchtsort, der die Schäden und Verwundungen der Moderne heilen soll, ist eine Idee der Romantik, der Begriff der Ökologie kommt erstmals um 1840 auf und wird 1860 bei Ernst Haeckel erwähnt. Ein »Zurück zur Natur«, in dem die Natur als etwas Ursprüngliches, Tieferes erscheint, das auszudrücken oder zu dem zurückzufinden es gälte, ist insofern problematisch, als es einen Naturzustand affirmiert und so die oppositionelle Trennung von Natur und Kultur festschreibt.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Reformbewegungen der frühen Avantgarde⁹ und der Tanzmoderne in einem ambivalenten und utopischen idealisierenden Verhältnis zu objektivierenden Naturverständnissen diskutieren. Das »Zurück zur Natur« wird zwar mit den Konzepten der Gartenstadt, wie beispielsweise in Hellerau, der Freikörperkultur z.B. am Monte Verità oder auch teilweise unter dem Paradigma von Krise und Heilung in den Arbeiterkulturbewegungen propagiert. Zugleich entstehen Gegenbewegungen, die diesen Entwürfen des »neuen Menschen« einen Techno-Körper entgegenstellen, wie er am eindrucklichsten in der durch Ströme und Strahlen belebten, doch quasi entkörpernten, Technofigur der Maria aus Fritz Langs *Metropolis* gezeigt wird.

Labans Modell der Kinesphäre (als ein ähnlich »ausstrahlendes« Modell) verweist auf die Kristallphilosophie, die in diesen Jahren Menschen prominent durch die verschiedenen Kunstformen hinweg inspiriert (vgl. Prange 1991) und sich mit ganzheitlichen Ideen wie der Transformation der fünf platonischen Körper verbindet und einen »Allzusammenhang« wiederherzustellen trachtet. Ähnlich wurden auch die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommenden somatischen Techniken von F.M. Alexander, Margaret Double und Mabel E. Todd eingesetzt, zivilisatorische Schäden zu heilen (George 2014: 60f.).

5. Slowing down and handling with care: Ecologies of time

Ann Cooper Albright beschreibt in *How to Land. Finding Ground in an Unstable World* (2018) die Zunahme von Ängsten und Unsicherheiten angesichts zahlreicher Krisen und enttäuschter Zukunftsversprechen. Dem stellt sie das re-

9 Aufgrund seines höchst problematischen, militaristischen und modernistischen Hintergrunds muss der Begriff der Avantgarde kritisiert werden, ich verwende ihn hier dennoch als Indikator für die historische Zeit.

ziproke Verhältnis von »gravity« und »being grounded« (Albright 2018: 1) entgegen, die eine wichtige Balance gegenüber sozialen, politischen und anderen Unvorhersehbarkeiten darstellen. Schwerkraft und die ihr inhärente Verbindung zur Erde sind ebenso wie das Fallen, wie *disability* und *death*, entscheidende Momente der Beziehungsweisen von Körpern und ihrem Umgebungswissen. In den Verknüpfungen von somatischen Praktiken mit dem Politischen werden Kategorien von *gender*, *race*, *class ability*, *age*, *sexuality*, *religion* relevant, sie bestimmen, »how we're seen and how we see ourselves« (Albright 2018: 1). Verkörperungen, so Albright, existieren nicht außerhalb von Kultur noch sind sie vollständig determiniert durch den Kontext.

Somatische Praktiken fungieren so als Wahrnehmungsverbindung zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven; sie beschreiben die engen Verbindungen zwischen der Art und Weise, wie wir Welt konzeptualisieren und wie wir uns in ihr bewegen. Während die digitale Revolution uns, so Albright, mit einer zweidimensionalen Limitierung unserer Wahrnehmung zurücklässt (was angesichts immersiver Techniken u.a. zu hinterfragen wäre) und kulturell sowie gesellschaftlich geprägte Erwartungen hinsichtlich professionellen Erfolgs, ökonomischer Nachhaltigkeit, gebunden an physisches Können/Vermögen und Vertikalität eine ständige 24/7-Verfügbarkeit bewirken, setzt Albright dem Begriffe wie »responsiveness«, »resistance«, »resilience« (Albright 2018: 4) entgegen.

Unser In-der-Welt-Sein entsteht durch Praktiken als zentraler Ort der Selbst-Erfahrung. In einer Welt, die sich von körperlicher Erfahrung mehr und mehr entfremdet, könne daher, so Albright, Bewegung wichtiger denn je erscheinen. Dabei können gerade Momente, die mit dem Verlust von Kontrolle einhergehen, mit Verfall oder Scheitern besondere Zustände herbeiführen. Ebenso ist der Verlust von Kontrolle angesichts einer Bewegung in das Unvorhersehbare verbunden mit einem Gefühl der Demut angesichts des Unbekannten, Unvorhersehbaren, des Nicht-Wissens und kann so als eine Strategie eingesetzt werden: »being responsive, not reactive« (Albright 2018: 11), die zu neuen Wegen, neuen Allianzen inspiriert. Atmen als eine Form des »dwelling in the body« (Albright 2018: 12) ermöglicht eine Dreidimensionalität des Körpers, eine Ausdehnung in die Umwelt, eine Ausdehnung der Kinesphäre – als eine Art des *worlding*, denn Körper sind allgegenwärtig in der Welt, sie sind zugleich Zeugen und übernehmen »Ver-Antwortung«.

Doch wie lässt sich letztlich vermeiden, dass die hier wiederkehrende Idee einer »Ökologie« des Relationalen und seiner Verteilungen, die Dimension des Oikos als »Haushalt« und Struktur gegenseitiger Abhängigkeiten, nicht

auch missbraucht wird? Die allgegenwärtige Betonung des Relationalen im »Kapitalozän«¹⁰ birgt auch die Gefahr, das Reich der Kunst irreführend als Ort der Erlösung zu markieren, indem es an vitalistische Ideen der Allverbundenheit gebunden wird, die eine Geste der Ausdehnung und Expansion verbergen. Wenn wir die Verbindungen zwischen der globalen Organisation eines kartesischen Systems betrachten, das allen Arten von Ausbeutung – der Natur und des Menschen – Platz gemacht hat, sind wir auch mit einer toxischen Relationalität konfrontiert (vgl. Nachtigall 2019: 157f.), und wir müssen uns davor hüten, künstlerische Praktiken als Korrektur des Lebens oder als etwas außerhalb des kapitalistischen Werts zu betrachten, der bei aller Verbundenheit die Mechanismen der Ausgrenzung und Unterdrückung vergisst.

Aber wie könnten wir, ohne zu vergessen, dass es vielleicht kein »Außerhalb« des kapitalistischen Systems gibt, mit den verschiedenen Ebenen der Prekarität in unseren »Lives of Performers« (wie sie bereits Yvonne Rainer in ihrem gleichnamigen Film [1972] im Sinne einer Form affektiver Arbeit beschreibt) umgehen – zwischen finanzieller Prekarität und den verschiedenen Situationen, denen wir ausgesetzt oder unterworfen sind – bei den Proben, bei den Treffen, bei der Arbeit?

Wie können wir uns von einer neoliberalen und ableistischen Haltung befreien und stattdessen einen unsicheren Weg des »I'd rather not«, der Aufhebung der Beherrschung, des Nicht-Wissens wählen?

Eva von Redecker betont im Rahmen der von Malzacher und Jonas Staal kuratierten Reihe »The Art of Assembly«, dass Versammlungen nicht allein schon etwas Positives bewirken, sondern vielmehr in sich überaus ambivalent seien. Jenseits bloßer Repräsentation müsse die Versammlung ihren »ableist appeal to mobilization« fallen lassen (Redecker 2022: 19:15ff.). Vielmehr ginge es darum, ein anderes Zeitregime und damit andere Formate einzuführen, die »nachhaltiger« auf Prozesse der Entschleunigung und die Bildung von Kontinuitäten setzen. Zeit geben und Zeit nehmen ist innerhalb von Prozessen, die inklusiv arbeiten, eine zentrale Grundlage. Dies gilt nicht nur für die o.g. künstlerischen Praktiken, sondern umso mehr, wenn es darum geht, Zusammenschlüsse über Jahre hinweg aufrechtzuerhalten. Zeit ist eine immateriell-

10 Ich verwende den Begriff des Kapitalozän hier in Ergänzung zum Anthropozän im Bedenken, dass Handeln stets durch ökonomische Machtbeziehungen, Abhängigkeiten und Ungleichheiten vor dem Hintergrund eines globalen Kapitalismus zu betrachten ist.

le, zugrundeliegende Infrastruktur, die Prozesse steuert, Handlungsmöglichkeiten konditioniert, Entscheidungsfindungen organisiert und uns in unseren Beziehungsweisen choreografiert. Sie ermöglicht es uns, nachhaltig zu arbeiten, entgegen einer allgemeinen Erschöpfung im 24/7-Modus¹¹, sie eröffnet Austausch-Prozesse, in denen wir einander Zeit geben, um Formen des Solidarischen einzuüben.

»Time is an infrastructure because it is a condition of possibility for conscious perception and action; infrastructure is made out of time insofar as infrastructure is that which repeats. The repetition is normalized into everyday routine, and when it stops functioning, an aperture is cut into its artifice – through which history and power relations can be seen. Think of the global financial crisis, think of the water disasters in Flint or Detroit.« (Vishmidt 2017: 265)

Wie könnte also ein *Slowing down* – die radikale Verlangsamung – dazu beitragen, genauer zu überdenken und neu zu denken, was wir wie tun? Denn die Pause, die der Lockdown anfangs in Bezug auf die teilweise Abwesenheit von Emissionen, Lärm und Handel bedeutete, spiegelte sich spätestens im zweiten Jahr in Erschöpfung und Depression: Geschlossene Theater und abgesagte bzw. verschobene Aufführungen bedeuteten nicht etwa weniger Arbeit, sondern im Gegenteil endlose Zoom-Meetings und die Entwicklung adaptierter Online-Programme. Der Wunsch, die künstlerische *community* gleichwohl in dieser schwierigen Zeit zu unterstützen, führte zu einer immer weiter zunehmenden Selbstausbeutung. Wie aber könnte eine wirkliche Pause aussehen?¹² Denn solange wir in Strukturen der individualisierten Selbstausbeutung verharrten, innerhalb einer nur künstlichen Gemeinschaft, in der letztendlich alles auf der perpetuierten, wohl verkleideten Selbstausbeutung beruht und jede*r mit den anderen in Wettstreit darüber gerät, wer denn mehr arbeitet, sich mehr engagiert, sich mehr einbringt usw., kann auch das Formen des ökologischen Miteinanders nicht gelingen.

11 Vgl. dazu den Beitrag von Mariama Diagne in diesem Band.

12 Als ein glückliches Beispiel einer solchen »Pause as resistance« möchte ich an dieser Stelle das gleichnamige Beispiel der Tanzfabrik hier nennen: Jacopo Lanteri/Felicitas Zeeden (2023): »Resisting the Rest. On Pausing a Cultural Institution«.

Nachtrag: Terrestrial transit

Abschließen möchte ich meine Überlegungen gerne mit einem Projekt darlegen, an dem ich dramaturgisch, wenn auch nur marginal, beteiligt war. Seit 2014 durfte ich mit Peter Pleyer und Michiel Keupr und vielen anderen gemeinsam am Aufbau eines generationenübergreifenden Ensembles mitwirken, das sich aus Tänzer*innen aus Ungarn, Polen, Israel u.a. zusammensetzt. Im zweiten Jahr der COVID-19-Pandemie entschlossen wir uns, trotz mangelnder Förderung das Ensemble CRANKY BODIES a/company zu gründen, um dennoch und trotz der Zerstreuung der Mitglieder eine Kontinuität gemeinsamen Arbeitens zu ermöglichen. Das Projekt *Terrestrial Transit*, das 2022 über einen Zeitraum vom Frühjahr bis zum Herbst durchgeführt werden konnte, bestand in einer Reise, getragen durch eine Ansammlung von Geschichten und Erzählungen – so schreibt es die Dramaturgin Jette Büchenschütz in einem Brief –, die in einem langsamen Prozess des Miteinander-Tanzens gesammelt wurden, zwischen den Anfängen im EDEN Studio und dem trockenen Sommer in Ponderosa, dem Fischsterben an der Oder und auf der Queer Parade in Stettin, den Protesten angesichts der Entscheidungen zur Steuerreform in Ungarn usw. Auf dem Weg stießen immer wieder neue oder alte Weggefährter*innen hinzu, die ihre Geschichten, Praktiken oder Erfahrungen beitrugen, und den Prozess in andere Räume hinein öffneten und neue Verbindungen schufen. Die Verflechtung von und die Bedingtheit politischer, ökologischer, gendergerechter, sozialer Problematiken mit den Mitteln des Miteinander-Tanzens bearbeiten zu wollen, ging selbstverständlich nicht in dieser Einfachheit auf, dennoch erlaubte dieser durch das gemeinsame Arbeiten geschaffene Raum, der offen für sein Außen war, unsere Beziehungsweisen und das Verhältnis zu unseren jeweiligen Umgebungen neu zu reflektieren.

Diese Arbeit erscheint »ökologisch« in dem Sinne, dass sie über Art und Weise der Ausübung und Weitergabe von Praktiken und der Art und Weise des Geschichtenerzählens unterschiedliche Stränge verflechtet, dass sie eine Art von Verbindung schafft, »connectivity«.¹³ Zum Abschluss möchte ich einen der Tänzer aus dem Projekt, Oliver Connew, zitieren:

»How to relate to one another, how to enjoy one another, how to situate ourselves, individually and collectively, in the world, in relation to the

13 Vgl. dazu den Beitrag von Sophie Schultze-Allen in diesem Band.

things we care about, how to understand and take charge of our histories, how to have confidence in our difference, how to make space for difference in expectation, desire and need [...] Through the body we encounter our beliefs, our histories, our biases, our assumptions, our understandings and misunderstandings [...] our individuality is given rare permission to contribute unabashed to something larger than itself i.e. a relationship – and to share the responsibility of navigating this important task.« (Connew 2022)¹⁴

Literatur

- Albright, Ann Cooper (2018): *How to Land. Finding Ground in an Unstable World*, New York: Oxford University Press.
- Arendt, Hannah (1958): *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bateston, Gregory (2000): *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago: Chicago University Press.
- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*, London: Polity Press.
- Bennett, Jane (2012): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Paris: Les presses du reel.
- Burton, James/Hörl, Erich (Hg.) (2017): *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London: Bloomsbury Academic.
- Esposito, Roberto (2004): *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, 1. Aufl., Berlin: diaphanes.
- Esposito, Roberto (2009): *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Berlin: diaphanes.
- Ferdinand, Malcolm (2019): *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde Caribéen*, Paris: Éditions du Seuil.
- George, Doran (2014): *A Conceit of the Natural body. The Universal-Individual in Somatic Dance Training*, PhD UCLA (Manuskript).
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Durham: Duke University Press.

14 Ich danke Oliver für seine Überlegungen, das Zitat entnehme ich dem HKF-Antrag für das Projekt *Terrestrial Transit*, das von CRANKY BODIES a/company, im Sommer 2021 als eine Reise von Berlin nach Polen durchgeführt wurde.

- Hörl, Erich (2017): The ecologization of thinking, in: James Burton/Erich Hörl (Hg.): *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London: Bloomsbury Academic, S. 1–74.
- Ingvartsen, Mette (2016): *Expanded Choreography. Shifting the Agency of Movement in The Artificial Nature Project and 69 positions* (Dissertation).
- Kolesch, Doris (2001): Performanzen im Reich der Liebe: Die »Carte de Tendre« (1654), in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 61–82.
- Krausse, Joachim/Lichtenstein, Claude (Hg.) (2001): *Your Private Sky. R. Buckminster Fuller: Design als Kunst einer Wissenschaft*, Bd. 2., Baden (CH): Lars Müller Publishers.
- Laban, Rudolf (1991): *Choreutik – Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Lanteri, Jacopo/Zeeden, Felicitas (2023): Resisting the Rest. On Pausing a Cultural Institution, in: *Spielzeitheft 2022–2023: Memories and Reflections*, Tanzfabrik Berlin, S. 6–13.
- Latour, Bruno (1998): *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2001): *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Lepecki, André (2012): Moving as Thing. Choreographic Critiques of the Object, in: *October*, Vol. 140, MIT Press (MA), S. 75–90.
- Lepecki, André (2013): Choreopolice and choreopolitics: or, the task of the dancer, in: *The Drama Review* 57/4, 1, S. 3–27.
- Maar, Kirsten (2019): *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: transcript.
- Maar, Kirsten (2020): Aggregates of being together, in: Léna Szirmay-Kalos/Jasna Virnovrški/Dániel Kovács (Hg.), *Klimata. A collaborative effort to radical change*, MM praxis und Collegium Hungaricum.
- Manning, Erin (2009): *Relationships. Movement, Art, Philosophy*, 1. Aufl., Cambridge MA: MIT Press.
- Manning, Erin (2012): *Always More Than One*, Durham: Duke University Press.
- Mbembe, Achille (2019): *Necropolitics*, Durham: Duke University Press.
- Moten, Fred (2003): *In the break. The aesthetics of the Black radical tradition*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Nachtigall, Jenny (2019): Toxische Verhältnisse. Ökologie, Ästhetik (und ihr Unbehagen), in: Susanne Witzgall/Marietta Kersting/Maria Muhle/Jenny Nachtigall (Hg.), *Hybride Ökologien*, Berlin, S. 155–166.

- Nancy, Jean-Luc (2016): *singulär plural sein*, Berlin/Zürich: diaphanes.
- Perrotet, Suzanne (Hg.) (1995): *Ein bewegtes Leben*, Weinheim/Berlin: Beltz Quadriga.
- Povinelli, Elizabeth. A. (2022): Mother Earth, Public Sphere, Biosphere, Colonial Sphere, in: Elizabeth Povinelli (Hg.), *Routes/Worlds*, London: Sternberg Press, S. 143–163.
- Prange, Regine (1991): *Das Kristalline als Kunstfigur, Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Georg Olms Verlag: Hildesheim.
- Redecker, Eva von (2022): The Assembly is Dead, [online] <https://art-of-assembly.net/material/eva-von-redecker-the-assembly-is-dead/> [20.04.2024]
- Ruhsam, Martina (2021): *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*, 1. Aufl., Bielefeld: transcript Verlag.
- Scott, Felicity D. (2010): *Architecture or Techno-Utopia. Politics after Modernism*, Cambridge MA: MIT Press.
- Stengers, Isabelle (2005): Introductory Notes on an Ecology of Practices, in: *Cultural Studies Review*, Jg. 11 Nr. 1, S. 183–196.
- Vishmidt, Marina (2017): Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique, in: Maria Hlavajova/Simon Sheik (Hg.), *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge MA: MIT Press, S. 265–269.

Ceci n'est pas un séminaire

Beobachtungen zu Online-Lehre als Reformulierung
von Verhältnissen von ›Theorie‹ und ›Praxis‹
in Studiumumgebungen für zeitgenössischen Tanz

Constanze Schellow



Abb 1: Ohne Titel (© Constanze Schellow/Chris Montgomery)

Dies ist kein Seminar. Dies ist kein Laptop, keine Tasse und kein Tisch mit einem Stuhl. Dies ist kein Foto eines Laptops, einer Tasse und eines Tisches mit einem Stuhl. Dies sind nicht Metall, Plastik, Keramik und Holz. Dies sind nicht viele Menschen auf einem Tisch neben einer Tasse. Vielleicht ist dies ein Nicht-Ort. Vielleicht ist dies das Jahr 2020. Vielleicht ist dies ein Bild von ges-

tern. Vielleicht ist dies die Zukunft. Vielleicht ist dies eine Montage. Vielleicht ist dies eine Projektion. Vielleicht ist dies eine Werbung für eine Software. Vielleicht ist dies das Skelett einer Erfahrung. Vielleicht ist dies eine versnobte Anspielung für Leute, die die Referenz erkennen. Vielleicht ist dies das Ende einer Einleitung.

In der Rückschau waren Formate von Online-Lehre, wie sie während der Corona-Pandemie auch in Studiengängen für Tanz vorherrschten, vor allem eines: institutionalisierter Ausnahmezustand. Lehrende finden eigenwillige Formulierungen, um diese Erfahrung zu beschreiben: »contact exercises«, »problem oriented talking«, »thinking inside the box«, »crisis management«, »mesearch instead of research«.¹ Wenn das Etwas, das sie adressieren, kein Seminar ist, was ist es dann? Und was sagt das über unsere Vorstellungen von Seminaren aus? Die Lehrenden, von denen die Zitate stammen, unterrichteten in – je nach dem gängigen *wording* der jeweiligen institutionellen Umgebung – *wissenschaftlichen*, *theoretischen* oder *diskursiven* Formaten. Auffallend oft wird betont, dass es sich bei der eigenen Lehrpraxis um eine körperliche und verkörperte Praxis handelt, die auf einem ko-präsentischen Austausch in einer sozialen Situation basiert. Ein wiederkehrendes Motiv ist auch die Unmöglichkeit, einen energetischen Raum zu halten, wenn aufgrund der Anzahl der Teilnehmenden an einer Online-Sitzung bei ausgeschalteten Mikrofonen auch noch die letzte Ebene der kollektiven Wahrnehmung in einer totalen mechanischen Stille verschwindet.

Die Interviews wurden im Rahmen des Forschungsprojekts *Theoretical Turn? Zur Institutionalisierung von Theorie(n) in zeitgenössischen Tanzausbildungen* von meiner Kollegin Valerie Wehrens und von mir geführt. Das Projekt untersuchte die Hypothese, dass die Einbindung theoretischer Lehre im zeitgenössischen Tanzstudium im westlichen Europa sich in den vergangenen 20 Jahren systematisch intensiviert hat, am Beispiel von Studiengängen in Amsterdam, Gießen, Berlin, Stockholm, Köln, Frankfurt und Brüssel². Ausgangspunkt war

1 Die Zitate entstammen Interviews, die zwischen Dezember 2018 und Juni 2021 im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Projektes »Theoretical Turn? Zur Institutionalisierung von Theorie(n) in zeitgenössischen Tanzausbildungen« (Förderkennzeichen 01UL1824X) geführt wurden.

2 Die beteiligten Projektpartner*innen waren die School for New Dance Development Amsterdam SNDO, die Stockholm University of the Arts, P.A.R.T.S. Brüssel, die Justus-Liebig-Universität Gießen (MA Choreographie und Performance), die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. (BA Tanz), das Hochschulübergreifende

eine Bestandsaufnahme der Methoden, Arbeitsbedingungen und konzeptionellen Grundlagen des Lehrangebots und der Unterrichtspraxis im Bereich Theorie. Es ging aber auch um ein Nachzeichnen institutionsspezifischer Genealogien, Reformen und Restrukturierungen in den vergangenen zwei Jahrzehnten. Von 2018–2021 wurden neben teilnehmenden Beobachtungen in Seminaren, Workshops, Präsentations- und Prüfungsformaten mehr als 90 Interviews mit Studierenden, Lehrenden und Alumni geführt. Außerdem sichteten wir Study Guides, Lehrpläne, Prüfungsrichtlinien und werteten sie in Bezug auf Muster und Diskontinuitäten hinsichtlich von Unterrichtsrhythmen, den Profilen der Lehrenden, von Bewertungskategorien, inhaltlichen Schwerpunkten, der Eingebundenheit in das restliche Curriculum oder die formulierten Qualifikationsziele und Kompetenzen aus.

Wir gingen dabei von mehreren Beobachtungen aus: In aktuellen Selbstdarstellungen von Studiengängen im zeitgenössischen Tanz kommt es zu einer neuartigen Häufung von Begriffen wie »Reflexion«, »kritische Praxis«, »Kontext«, »Denken«, »Analyse«, »Theorie« oder »Diskurs«. Im Zuge von Neuausrichtungen wurden vielerorts zusätzliche feste theoriebezogene Positionen geschaffen. Theoretische Lehrformate erstrecken sich über die bisherigen Kernbereiche wie Tanzgeschichte und Anatomie hinaus u.a. auf Kritische oder politische Theorie, Philosophie oder Themenfelder der Kulturwissenschaften mit dem erklärten Ziel, Studierenden etwa die Fähigkeit zu vermitteln, ihre künstlerische Praxis zu kontextualisieren oder sie reflexiv und kritisch diskutieren zu können.³ Die zuständigen Lehrenden wurden oft erstmalig in Aufnahme-, Prüfungs- oder Abschlussprüfungsverfahren integriert und erweiterten diese um Formate, in denen Bewerber*innen ihre Fähigkeit, mit Texten, Schreib- und Diskussionsformaten umzugehen, unter Beweis stellen sollen.

Was im Kontext von Tanzpraxis als ›Theorie‹ praktiziert, umgesetzt, konzeptualisiert wird, ist, so scheint es, in Bewegung und damit das Verständnis von Tanzpraxis selbst. Dies an Orten der Professionalisierung zeitgenössischer Tänzer*innen zu erforschen, bringt implizit die Auseinandersetzung

Zentrum Tanz Berlin (BA Tanz, Kontext, Choreografie) sowie die Hochschule für Musik und Tanz Köln (BA Tanz).

3 Dies zeigt deutlich eine Analyse der sprachlichen Konstruktionen, mittels derer in den Profiltexen der Studiengänge tänzerische unmittelbar an ›reflexive‹, ›diskursive‹, ›kontextsensible‹ Kompetenzen gebunden werden. In diesem Rahmen kann darauf nicht näher eingegangen werden.

mit Transformationen der Verständnisse etwa von ›Training‹, ›Technik‹, ›Reflexion‹ oder ›Verkörperung‹ mit sich. Dabei geraten nicht nur spezifische Formen des *doing theory* in den Blick, sondern es geht um die Erarbeitung von Perspektiven auf die jeweiligen *Theoriekulturen* der Studiengänge.

Das Konzept der Theoriekulturen entwickelten wir in Anlehnung an Andreas Reckwitz' »Subjektkulturen« (2020). Es trägt – analog zu Reckwitz' Auseinandersetzung mit der Materialisierung von Subjektivitäten – der Verwobenheit von individuellen und institutionellen Praxen, Akteur*innen und Materialitäten in den untersuchten Umgebungen Rechnung (vgl. ebd.). Einerseits stellte ›Theorie‹ nämlich den Gegenstand unserer Forschung dar, andererseits entpuppte sie sich schnell als ein dichtes Gewebe von Prozessen und Faktoren, die von Literaturlisten bis zu Raumdispositionen und von Stellenausschreibungstexten bis zu Möbelanordnungen reichten. Aussagen in Interviews waren so weniger als subjektive Äußerungen bedeutsam für uns, sie lenkten den Fokus vielmehr auf diese Knäule aus Personen, Strukturen und Objekten, aus denen eine Aussage herauswächst und die teils widerstreitende Ansprüche, Definitionen und Praktiken in spannungsreichen Verhältnissen halten.

Was in den Studiengängen jeweils als ›Theorie‹ verstanden und im Curriculum verortet wird, ist durch Arbeitsbedingungen und Erwartungen geformt, wie durch die Kontexte und Erfahrungswelten von Studierenden und Lehrenden, und durch die Choreografien, welche jeweils die räumlichen, zeitlichen, ökonomischen und anderweitigen Beziehungen zwischen ›Theorie‹ und ›Praxis‹ regeln und mitkonstituieren. Ich verstehe Choreografien hier als generative Strukturen, die Aufteilungen des Sinnlichen (vgl. Rancière 2006) herstellen und dabei zugleich das Potenzial für Überschreitungen eben dieser Ordnungen in sich tragen. Ich folge hier einer tanzwissenschaftlichen Perspektive auf Choreografien als in sich normative Anordnungen, die in ihrer Reibung mit dem bewegten Körper die eigenen Setzungen performativ überschreiten (vgl. Siegmund 2010: 124).

Zu den institutionellen Choreografien, die der Theorie ihren Ort zuweisen, gehört beispielsweise die Zuteilung bestimmter Lehrveranstaltungen zu bestimmten Räumen zu bestimmten Tageszeiten. Hier ähneln sich die Verfahrensweisen auffallend. ›Theorie‹ findet fast ausschließlich in Räumen mit Tischen und Stühlen statt, die sehr häufig auch für allgemeine administrative Meetings genutzt werden, und das zeitlich selten vor 15 Uhr am Nachmittag.

Es versteht sich von selbst, dass jeder Akt des Theoretisierens, jede wissenschaftliche Artikulation eine Praxis ist, ebenso wie jeder Akt des Tanzens eine reflexive Kapazität artikuliert. Wenn ich mich hier auf ›Theorie‹ und ›Praxis‹

beziehe, ist dies mithin nicht so zu verstehen, dass beide getrennt oder essenzialisiert werden. Während jedoch der Verweis auf die intensive Verflechtung von Theorie und Praxis zu einem Marker für die Selbstpositionierung von Studienprogrammen im zeitgenössischen Tanz geworden ist, organisieren die Hochschulen ihre Zeiten, Räume und ECTS-Punkte recht eindeutig entlang dieser trennenden und somit Prioritäten setzenden Linien: Wenn es um den Biorhythmus angehender Tänzer*innen und deren produktivste Tageszeit geht, um Fragen der Inneneinrichtung, der Versicherung oder der Heizstärke, bleibt, lapidar formuliert, ein Theoriekurs letztlich ein Theoriekurs und eine Studiopraxis eine Studiopraxis.

Inwiefern führt nun eine Forschung zum *theoretical turn* aber zu einem Nachdenken über virtuelle Ökologien des Tanzes? Mit dem Ausbruch der Pandemie und der ersten Serie von Lockdowns nach etwa einem Jahr Projektlaufzeit transformierte sich unser Gegenstand. Oder besser: Er verschwand von einem Tag auf den anderen. Seminare fanden zuerst nicht, nach einiger Zeit ausschließlich online und bei Wiederaufnahme des Präsenzunterrichts mit strikten Teilnehmendenbeschränkungen statt, die keine externen Gäst*innen zuließen. Einzig möglich war die Fortführung des Austauschs mit den Lehrenden, deren Formate wir auf den ersten Forschungsreisen besucht und mit denen wir Dialoge begonnen hatten bzw. mit bereits involvierten Studierenden. Diese ›Corona-Gespräche‹ sind sehr persönlicher Natur. Sie zeugen von Fragilität, Frustration angesichts unzähliger aufgestellter und verworfener Notfallpläne und offener Skepsis, ja Unzufriedenheit mit den eigenen und den infrastrukturellen Möglichkeiten.

Die theoretischen Kurse waren die ersten, die wieder regelmäßig stattfanden, als die Lehre auf Distanzunterricht umgestellt wurde. Und sie waren die letzten, als es darum ging, Schritt für Schritt wieder zur physischen Präsenz zurückzukehren. Mehrere Interviewpartner*innen weisen darauf hin, dass solche Entscheidungen nicht das Ergebnis gemeinsamer Diskussionen in den Fakultäten gewesen seien, sondern etwas, über das sie *informiert* wurden. Jeroen Fabius von der School for New Dance Development (SNDO) erinnert sich: »[...] it was decided that the teacher should not be there because the number of people present in the building had to be limited. [...] We didn't talk about it, I just received the instruction.« (Fabius 2020) Insgesamt gab es eine große Solidarität und Bereitschaft unter den Kolleg*innen, den Bedürfnissen der Tanz-›Praxis‹ Vorrang zu geben. Genau in diesem Satz tritt aber schon eine organisatorische Verwendung des Begriffs ›Praxis‹ (=Tanzpraxis im Studio) in

der Logik des Pandemie-Managements an die Stelle eines differenzierteren Begriffs, der die Praxis der Theorie mit einschließen würde.

Stimme 1: Where does that happen?

»I think in class ... ehrrrrr ... I rely a lot on the white board and I am a particularly terrible drawer. So I draw a lot. (Valerie laughing. Mijke laughing.) So ... And it is also for the students very pleasant ... pleasant to see that I am shit at something and just keep on doing it. (Valerie: Mhmm.) And sometimes I also comment on it like »Ups, this is not where I tried to go« :. Ähhrrrrr ... or the students cannot read my handwriting and I always like ... I am very open to that. Oh ya, and then I write (Valerie: Ehem.) on the white board with two different colors because I can fill extra space on the white board if (dark voice and light voice starting to talk in the background) I switch color halfway, right, so it becomes overpopulated. And I (background noises on Valerie's side) leave everything on the board, so what I try ... to ... (dark voice: ...wir noch zusammen machen wollten nachher«, Valerie: Ah.) do with the student is not to ... supply a correct reading ... I show them how you build thinking (Valerie: Mm. Dark voice in the background) and I show them that thinking is a physical process that (two voices talking in the background) happens in space. So ... something happens here on the white board ... something happens there on the white board and then we see like oh! Oh, we have these two things (light voice talking in the background continuously) and then we need to ... build them towards each other (Valerie: Hm. Hmhm.) and sometimes we do that by jumping to another part of the text and somewhere almost halfway thought is situated so that we can start to link them. And then: What kind of extra knowledge we need to put on the board ... äh ... to link it even more. So it becomes more of a ... (Mijke sighs, like a quick breathing out) an ... they show more clearly ... but ... how know ... how thinking is always physical activity (Valerie: Mmmm. Ja.) ... ähhh ... that happens spatially (Valerie: Hm.), that happens with your memory (Mijke breathing in) and I think (Mijke breathing out) ... now ... ähhrrr ... it only shows so much in my, that sort of regular questions like ›Where does that happen in the text?‹ (Valerie: Hmhm.) So, it is spatial. Or: What just happened? That's one of the standard questions that I ask. What just happened? As if it is an event, (Valerie: Ehe) right? And everybody knows about events, we can all have different interpretations of the event (Valerie: Mmm), but if the text becomes like ... ehm ... there is pure interpretation and then (Mijke laughing) everything else is a

failure. (Mijke laughing) Right? It is literally that thing about deviancy ... (Valerie: Ja. Ja.) And failure is these three points: either you're wrong, you are a child or you are not fully human.« (Van der Drift 2020)

Mijke Van der Drift verantwortet 2019 die Seminare in Philosophie an der SNDO Amsterdam. Mit einem Hintergrund in Tanz und Philosophie arbeitet Mijke an Fragen der Ethik, der transformativen Gerechtigkeit und des Transfeminismus. Die Originalaufnahme macht akustisch greifbarer als der Versuch eines Skripts, worum es der interviewten Person im Sinne einer theoretischen Praxis geht. Wiedergegeben wird dabei der Sound eines Zoom-Meetings, in dem sich eine radikale Aufspaltung der Situation in verschiedene Verortungen manifestiert. Die eine ist die einer schallenden, technisch überzeichneten Stimme, aus der zuallererst ihre Distanziertheit und Verrücktheit (an einen anderen Ort) spricht, was auch immer sie sonst sagt. Dies wird von einer anderen Stimme bezeugt, die ihre Anwesenheit, wie es den Anschein hat, auch sich selbst gegenüber, immer wieder durch gelegentliche kurze Äußerungen bekräftigt. Diese Stimme scheint einem intimen und privaten Raum anzugehören, der von geisterhaften akustischen Präsenzen im Hintergrund mit bewohnt wird, dabei aber hermetisch und selbstreferenziell wirkt. Verbunden sind diese beiden Stimmen nicht. Die Aufnahme lässt sich andererseits durchaus als im traditionellen Sinn »ökologisch« (die komplexen Beziehungen zwischen Lebewesen und ihrer unbelebten Umwelt betreffend) verstehen: aus ihr spricht die Eingelassenheit dessen, was besprochen wird, in Zusammenhängen aus Stimmen und Maschinen, Frequenzen und Mitbewohnenden, die Qualität von Lautsprechern und die Kodierungen einer Software.

Als der Medienwissenschaftler Neil Postman in den 1970er Jahren seine These von Medien als technisch erzeugten Ökologien in Zusammenhang mit einer Kritik an der mangelnden Vermittlung ethischer und praktischer Grundsätze für den Umgang mit Medien im US-amerikanischen Schulsystem formulierte, forderte er dazu auf, Medien als Umgebungen zu betrachten, in denen wir auf spezifische Weise präsent sind, handeln, wahrnehmen (können) (vgl. Postman 1970: 161). Der Begriff der *environments* verweist darauf, dass hier eine Vielzahl von Elementen durch Netzwerke miteinander verbunden und voneinander abhängig sind. Ähnlich dem Begriff der Umwelt wirkt diese Vorstellung heute insofern datiert als sowohl *Umwelt* als auch *Umgebung* räumlich anthropozentrisch funktionieren: Etwas ist um den Menschen herum, der die Mitte besetzt. Aktuell ist allerdings der Netzwerkgedanke, der über die

Betrachtung von Medien als Umgebungen dazu auffordert, Vorstellungen autonomer Subjektivität, Autor*innenschaft oder Handlungsfähigkeit zu hinterfragen (vgl. dazu im Kontext der Actor-Network-Theory u.a. Latour 2005).

Genau dies erwies sich in der Pandemiezeit als zentrale Herausforderung, theoriebezogene Unterrichtspraktiken, bei denen der Akt des Sprechens eine wichtige Rolle spielt, in den virtuellen Raum zu bringen: Wie dies tun, ohne sich in eine Art Kontrollfreak zu verwandeln, der »Werkzeuge beherrscht« und so tut, als würde der Filter der jeweils verwendeten Streaming-Anwendung nicht die gesamte verkörperte Dynamik einer Landschaft von Denk-Ereignissen dominieren und überformen? Dabei müsste für uns die Erfahrung von Medien als Techno-Ökologien, in denen wir präsent sind, handeln und wahrnehmen, doch eigentlich geläufiger sein als sie es noch zur Zeit Postmans war, ist sie doch tief mit all dem verwurzelt, was »anwesend sein«, »handeln«, »wahrnehmen« heute bedeutet – nicht nur wegen der Verstrickung nahezu sämtlicher Lebensvollzüge mit Algorithmen oder KI.

Stimme 2: A lesser way

Bojana Kunst, Leiterin des MA-Studiengangs *Choreographie und Performance* an der Justus-Liebig-Universität Gießen stellte diese Frage in einem unserer Gespräche: »How to do seminars in a lesser way ...?« Kunst spricht darüber, wie die implizite Dynamik von Anwendungen wie *Zoom*, *Skype* oder *Teams* hyperaktive, fragmentierte Lehrmethoden und einen endlosen Output an, wie sie es nennt, »kleinen Aufgaben« hervorbrachte. Lehrende seien ständig auf der Suche nach Möglichkeiten gewesen, die Online-Seminare dynamischer zu gestalten. Die Folge waren kurzatmige Partituren für eine unablässige Mobilisierung zwischen Drinnen und Draußen, Sitzen und Gehen, dem Ausgeben und Einsammeln von »kleinen Aufgaben«. Kunst beschreibt, wie die Studierenden gegensätzliche Bedürfnisse entwickeln: »[...] they get a lot of tasks like ›go for a walk and do that‹, they have to engage a lot. I think if I would be a student, at some moment I would say ›I don't want to do these walks anymore‹, or ›do that in your apartment‹ – it is over! It is kind of tiring, you know, because you use all of your possibilities and you just want to be quiet [...]«. (Kunst 2020)

In ihrem Seminar *Politics of Care*, das während des Sommersemesters 2020 jeden Dienstag über Skype stattfindet, beginnt Kunst stattdessen mit dem Potenzial von Theorie und Sprache zu experimentieren, um einen Ort der Ent-

schleunigung zu schaffen. Das Seminar wird zu einem Raum, in dem Kunst das Material für ihr neues Buch entwickelt. In einer Art Echtzeitkomposition versucht sie, lose Gedanken zu Absätzen und Kapiteln zu ordnen, baut Argumente aus Notizensammlungen auf, überlegt, was gesagt werden will und was in eine Sackgasse führt. Man könnte sagen: Sie spricht ihre Gedanken in Formen, die ein Buch bilden könnten. »Kamera aus!« ist eine Regel und was bleibt, sind Stimme, Klang, Zuhören. Das Seminar ist interaktiv in dem Sinne, dass es radikal nicht interaktiv ist. Es nutzt das Dispositiv des Radios, das viele Aktivitäten der Zuhörer*innen zulässt, die mit dem, was sie im Denken entfaltet, in Resonanz sein können oder eben auch nicht.

»It's really I think I am really in the middle of writing. And sometimes I have problems that I do not even know ... how ... the seminar will continue next week. (Valerie: Ja) So it's kind of, I am also in like: Oh! What do I know? How ... and it's ... ehhhh ... it's a very interesting way ... of doing it (Valerie: Hmhm.) ... but I don't know if I would do this if I would be really ... live with them. I don't think so. Because (Valerie: Ja.) I am a person also of the situation and so on. I think this is only possible for me to do it now. And ... I got the reactions back and the students are very satisfied because they say it is very quiet, that it's very ... that they can really have the feeling that they are close to each other even if they are only hearing and it sometimes ... it is like you would be on the radio you know. Radio show. Like somebody saying something and we listen. And yah, maybe. ... It is a very, very interesting format in the sense of ahm ... the attention is going down. People are lying on the floor. They are cooking. Some are eating. Some are walking outside and listening. So it is really interesting also this kind of way how they also receive and ...« (Kunst 2020).

In einem Kontext, der mit dem Imperativ an Theorievermittlung als digitales Angebot gesättigt ist, schlägt Kunst einen Rahmen vor, der als produktiver Widerstand gegen das dient, was ein Seminar »normalerweise« ist, aber auch gegen die Medienumgebung, die als neue Normalität vorgegeben wird. *Skype* in eine Art Radiosender zu verwandeln bedeutet, sich gegen jede Simulation eines pseudo-physischen Raums zu wenden. Es bedeutet zu testen, welches Miteinander im Moment des Sprechens und Zuhörens entstehen will, der es ermöglicht, in der vielfachen Erfahrung einer tatsächlich geteilten Situation zu sein. Auf eine dezidiert körperliche Weise und als eine physisch verstreute Gemeinschaft, die ihre Mehr-Räumlichkeit anerkennt. In dieser Geste steckt eine Mischung aus Bestätigung und Tarnung. Sie geht mit Erwartungen an

Kompetenz und Effizienz auf Konfrontation. In diesem Sinne ist die ›Theorie als Soundtrack‹ in der Pandemie-Situation keineswegs ein Seminar *in a lesser way*.

Die Tätigkeiten, die in und aus der Begegnung mit theoretischen Materialien in den entsprechenden Lehrveranstaltungen entstehen, in Diskussionen, Schreibwerkstätten oder beim Hören einer *theory radio show* sind Techniken – vielleicht sogar Tanztechniken im engen Sinn – die das Feld der Möglichkeiten, Welten, Körper erweitern. Sie sind Teil der Bildung von Ökologien und Gemeinschaften, von Einschlüssen und Ausschlüssen. Sie sind Körper in Bewegung. Und da jede Unterbrechung von Routinen eine Gelegenheit ist, sie als Routinen wahrzunehmen, bildet schließlich auch die Bandbreite der Erfahrung der verkörperten Dynamik verschiedener Konstellationen von Techniken, Technologien und Körpern während der Pandemie ein wertvolles Reservoir, um ein weiteres Mal die Frage zu bewegen: Wie wollen wir zusammen sein in den *Notebook-Tasse-Tisch-Metall-Kunststoff-Keramik-Holz-Menschen-Pfeife-Seminar-Simulakrum-Rechteck-Montage-Arbeitsraum-Material-Umgebungen*, deren Teil wir sind und die wir ständig – theoretisch und praktisch – mitgestalten?

Literatur

- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction To Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Postman, Neill (1970): The reformed English curriculum, in: Alvin C. Eurich (Hg.), *High school 1980: The shape of the future in American secondary education*, New York: Pitman, S. 160–168.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b-books.
- Reckwitz, Andreas (2020): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, überarb. Neuaufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Siegmund, Gerald (2010): Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands, in: Nicole Haitzinger/Karin Fenböck (Hg.), *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium, S. 119–129.

Interviews

- Fabius, Jeroen (2020): Online-Interview mit Jeroen Fabius, 02.09.2020, durchgeführt von Valerie Wehrens.
- Kunst, Bojana (2020): Online-Interview mit Bojana Kunst, 05.06.2020, durchgeführt von Valerie Wehrens.
- Van der Drift, Mijke (2020): Online-Interview mit Mijke Van der Drift, 05.10.2020, durchgeführt von Valerie Wehrens.

Links zu Studiengängen

- BA Choreography, School for New Dance Development Amsterdam SNDO [online] <https://www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/sndo-choreography/> [21.03.2024]
- BA Dance Performance, Stockholm University of the Arts [online] <https://www.uniarts.se/english/courses/bachelor-programmes/dance-bachelor/> [21.03.2024]
- BA Training, P.A.R.T.S. Brüssel [online] <https://www.parts.be/training> [21.03.2024]
- BA Tanz, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. [online] <https://www.hfmdk-frankfurt.de/studiengang/tanz-bachelor> [21.03.2024]
- BA Tanz, Kontext, Choreographie, Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin [online] <https://www.hzt-berlin.de/studium/studiengaenge/ba/> [21.03.2024]
- BA Tanz, Hochschule für Musik und Tanz Köln BA Tanz [online] <https://www.hfmt-koeln.de/tanz/studiengaenge/bachelor-of-arts/tanz-bachelor-of-arts/> [21.03.2024]
- MA Choreographie und Performance, Justus-Liebig-Universität Gießen [online] <https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fbo5/atw/studium/ProfilMaCUP/P/ProfilMaCUP> [21.03.2024]

deadline gladiators

Or: Ecologies of Time and Documentation in Movement Re-Search

Mariama Diagne

I wish I could say
All the things that I should say.
Say 'em loud, say 'em clear. For the
whole round world to hear.
I wish I could do all the things I can
do. And though I'm way overdue.
I'd be startin' anew.
(Taylor/Dallas/Simone 1967)

Jamaican academic Sylvia Wynter states: “When I write, I want to sound in theory the way Aretha Franklin sounds in song.” (Thomas/Wynter 2006: 28) I do relate to Wynter’s intention very strongly – and found my written sound in Nina Simone, when she performs songs like her cover version of the Civil Rights Movement anthem, *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free* from 1967¹. In the same year Simone performed a remarkable song written by Langston Hughes, activist, novelist, playwright, columnist and leader of the Afro-American artistic movement of Harlem Renaissance: *Backlash Blues*. In this song, Simone tells the story of Mr. Backlash, a personated phenomenon of pain, of any kind of supremacy that intends to dominate, regulate, oppress, subalternize

1 *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free* is a jazz piece written by Billy Taylor, with lyrics by Dick Dallas. The song became the anthem for the Civil Rights Movement in America in the 1960s and was covered by Nina Simone on her album *Silk & Soul* (1967) (cf. Gunn 2016).

and which determines visibility and invisibility – in past, present and future time.

A live version of *Backlash Blues* has been videographed at the Harlem Culture Festival, in 1969, a musical summer that brought together the greats of black music history. You haven't heard of it, before? Neither did I. But we all know about Woodstock from summer 1969 happening while Apollo 11 reached the moon and the United States marked a new territory with a phallic gesture. Still, we do not get anti-gravity shoes, yet.

The Fifth Dimension • Abbey Lincoln •
 The Edwin Hawkins Singers • George Kirby •
 Olatunji • Max Roach / **June 29**

Mahalia Jackson • The Staple Singers •
 Herman Stevens & The Voices of Faith •
 Reverend Jesse Jackson & the Operation
 Breadbasket Band / **July 13**

Stevie Wonder • David Ruffin • Chuck Jackson •
 Gladys Knight & the Pips •
 Lou Parks Dancers / **July 20**

Mongo Santamaria • Ray Barretto •
 Cal Tjader • Herbie Mann • Harlem Festival
 Calypso Band / **July 27**

Nina Simone • B. B. King • Hugh Masakela •
 Harlem Festival Jazz Band / **Aug. 17**

Miss Harlem Pageant • La Rocque Bey & Co. •
 Listen My Brothers & Co. / **Aug. 24**

TONY LAWRENCE HOST,

SUNDAYS 3 P.M. MT. MORRIS PARK • ADMISSION FREE
 SPONSORED BY THE PARKS, RECREATION AND CULTURAL AFFAIRS ADMINISTRATION
 OF THE CITY OF NEW YORK AND MAXWELL HOUSE COFFEE

Fig. 1: Advert for Black Woodstock 1969 Harlem Culture Festival.

But we – and this “we” is a generation of non-Harlem contemporaries, that rely on television broadcasting – couldn’t know about the Harlem Culture Festival (Figure 1)² from summer 1969, taking place at the same time just a two-hour car drive away from Woodstock, as big as Woodstock, as peaceful as Woodstock, as important as Woodstock. It simply has not been known, because it has not been seen. A New York TV Channel declined the two hours footage material arguing that no one is interested in a Black Woodstock. Only recently in 2021 the US-musician Ahmir “Questlove” Thompson presented his full-length documentary *Summer of Soul*³, awarded at the Sundance Festival and distributed by the streaming channel Disney+.

Being in time is possible if one follows a line, a given path. As soon as one leaves the path Mr. Backlash drew, the line gets shifted, maybe disappears for some time – gets missed. Sometimes there is no path to follow, because the line is not relevant enough to some.

The abstract for this essay got its shape in being inspired by the time-based dynamic of Nina Simone’s interpretations and the political context that shine through the lyrics of her songs:

24/7-research(ed)-bodies-under-pressure

2 weeks ahead – squeezing in one more text to finish, one more book to review, one more application to check, one more SWOT-Analysis that says thumbs up or down, playing Nero who runs the colosseum filled with deadline gladiators that unsheathe their LAMY or STABILO swords with grace.

4 hours of sleep left – after writing, uploading, submitting, somewhere, within a timeframe called day or night.

SLASH.

7 days ahead – before the science slam opens while student care rotates with collegial consulting, before the pecha kucha’s bullet points kick in, and the poster presentation’s GANTT chart convinces even the most lackadaisical listener of the committee, before delivering THAT speech which is worth to be written down properly, finalized as peer-reviewed-material of thought, sparkly enough for the next grant – spiced with intersectional

2 File from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Black_Woodstock_1969.jpg [27.03.2024]

3 *Summer of Soul. When The Revolution Could Not Be Televised* (2021), Dir. Ahmir “Questlove” Thompson; USA; 118 minutes; Cert. 12A.

and decolonized glee; and then ... finally ... digitalized into eight digits called ISSN, presented on ORCID ... set to be free.

Out now: Issue No. 365, impact factor 5.0, double-blind-peer-reviewed – ready to be read queer, to be cited without reference, in a neoliberal world of spinning templates that offer everything – except the dance, the joy, the contemplation, the breath between words that allows to think how one seeks to re-think the template we are living on, in – living for. Deadline gladiators are time warriors, font fighters who type for living but yearn to make no haste, who defy the preset rhythm of capitalism called copy and paste. (Diagne 2023)

This essay is personal. I, myself, Mariama Diagne, I become a deadline gladiator, a time warrior, a font fighter, whenever my spoken word has to be shaped into a written text in order to give recipients the best possible time to comprehend, comment on and critically examine my thoughts. Whenever inscribing oneself into the public sphere, one becomes visible as a textual body, placed within the grid of a stylesheet. The lonely combative mode in which I find myself lately when writing towards a deadline has increased, especially when articulating thoughts on primary impressions in a second language. Here, my personal sphere merges with a collective one. Colleagues from various fields share similar experiences, in particular when the subject of their text is connected to parts of their body's biography, like the dancer and trained dance researcher Angela Alves, who deals with corsets of time in the context of disabled bodies, including her own, in performance and ultimately in research (cf. Alves 2022).

In former research I mainly pursued a thematic intensification of writing about dance history, canonical figures and movement aesthetics from a dancer's and a journalist's perspective. Whereas today I am interested in, but also asked for, writing about dancing as a foil for an approach that seeks to perceive, assess and communicate movement from an anti-colonial perspective. As a so-called Afro-German author, a label that is as close to me as it is foreign, my female melanin rich body is suddenly at stake. How much time do I need to cope with memories of unpleasant experiences, of being gazed at and labeled in light-speed (cf. hooks 1992), before speaking? Memories that pop up unannounced during the process of writing while heading towards a deadline? "And it struck me that for black people, the pain of learning that we cannot control our images, how we see ourselves (if our vision is not decolonized), or how we are seen is so intense that it rends us. It rips and tears at the seams

of our efforts to construct self and identify,” writes bell hooks in *Black Looks* (hooks 1992: 4).

At the same time, I sing to myself “See, it’s not about races. Just places, faces. Where your blood comes from is where your space is. I’ve seen the bright get duller. I’m not gonna spend my life being a color” (Jackson 1991), as the king of pop music Michael Jackson wrote in his song *Black or White*. Just two years earlier, in 1989, poet, scholar and activist June Jordan proclaimed this ambivalence in a similar way: “We should measure each other on the basis of what we do for each other rather than on the basis of who we are.” (Jordan 1989: 63)⁴ Today scholars like Fenja Akinde-Hummel (*Black Diasporic Temporalities (of the City)*) examine the need of time when being exposed to the very same topics one is researching about, “asking how histories of enslavement, colonisation, displacement and movement affect an understanding of time” (Akinde-Hummel 2023). Artistic researcher Rania Lee Khalil works with her moving image performance *The Third World Ecology Trilogy: Postcoloniality, Embodiment, Ecology* on modes of remembering and uses her own artistic material and family archives to reflect the “third world feminist and indigenous movements instructive to ecological thought and artistic research in the present” (Khalil 2024).

The following thoughts with “decolonizing time” in mind, are shaped by a somehow black feminist German perspective towards dance and movement research and seek to raise questions on how and why a convenient architecture of time can be harmful to an honorable attempt of intersectional care, creativity and knowledge production in art, academia and the everyday. The gtf-volume’s topic *Virtual Ecologies in Dance* serves to me as a welcoming opportunity to reshape my oral lecture on “deadline gladiators”, held in October 2023 as a speech, with thoughts on qualities of time in relation to dance, ecology and digitality. The editorial team of this intensively reviewed book provided space-time for a deeper look at time-based expressions like the dead-line, and allowed me as author to take time, to decolonize time, which involves the “cultivation of the capacity to be still, to listen and not to be self-certain” (Haraway 2017), as Donna Haraway puts it, when thinking about decolonizing time.

Time is highly connected to social contexts and cultural processes (production, reflection, remembrance), and its resources, economically and ecologically. Time becomes a key factor in any critical discussion regarding contem-

4 June Jordan in an interview with filmmaker and author Pratibha Parmar, cited in: Parmar, Pratibha (1989): *Other Kinds of Dreams*, *Feminist Review*, Spring, 1989, No. 3, pp. 55–65.

porary ways of working with the term intersectionality and its *Origins, Contestations, Horizons* (Carastathis 2016). Intersectionality is “a theory, originating in black feminism, that sees identity-based oppression operating in crosshatching ways” (Heller 2016). Nowadays it means also to fight against the misuse of the intersectional perspective, which became a battlefield of defenses by subalternized⁵ voices in an academic sphere. Or, as Jennifer C. Nash, author of *Black feminism reimagined: after intersectionality* states in her book’s coda “some of us are tired”:

“It is also tiring because of what it does to black feminist bodies. While black feminist theory has brilliantly captured the ways that the US academy has been a killing machine that cannibalizes black women, violently extracting our knowledge and diversity service, it has yet to fully capture the toxicity of defensiveness, and how exhausting – physically, spiritually, psychically – the defensive posture can be.” (Nash 2019: 1)

The military tone of the black feminists quotes from Nash as well as the military tone of neologisms like “deadline gladiators”, “time warriors” or “font fighters”, recall the state to which societies across continents are currently, temporary, permanently exposed to: war-time. It does not take much imagination to envision at least one of the countless borders that caused the death of innocent people, whose only flaw was to cross an in/visible line – to attend at work, to visit family. The metaphor of war-figures related to time and art scholarly does not come from my pen: “Shooting” movement and “capturing” time in war-like gestures and rhetoric dominates the capitalist approach towards the relationship between body-action-time ever since. Along visual and text-based examples that deal with time, bodies and lines, as space shaping, I shall argue, why taking a closer look at *deadlines* in research leads to the militant depictions of bodies in the history of capturing time.

5 With the term “subalternized” I put emphasis on the fact that a subject is not born subaltern, but is being labeled subaltern as status in a dominant social configuration.

Real-Time

The following photograph is titled: “Marche rapide. Trois Noirs, shot at the ethnographic exhibition of Westafrica, 1895 in Paris, by Étienne-Jules Marey and Félix Regnault.” (Figure 2) It is used as critical material by cultural sociologist Erhard Schüttpelz, who starts his essay on body techniques with an interesting observation of a European distinction between body technique and natural movement of the so-called “primitive” (cf. Schüttpelz 2010).

Schüttpelz quotes filmmaker Jean Rouch on this particular photograph in an article written in 1968:

“In 1895, (Regnault) and (Charles) Comte took advantage of the Ethnographic Exhibition of West Africa, held under the Eiffel Tower, and created the following chronophotographic tapes:

- Postures: Postures of squatting down of a Peul, a Wolof, a Dioula.
- Gaits: simple gait, walking with a load on the head, walking with a child on the back, with a carrying chair [...].
- Climbing: different ways of climbing a tree [...].
- Techniques: Making pottery without a wheel [...].

These few tapes represent the first ethnographic films.” (Schüttpelz 2020: 1)⁶

Describing the movements led to an economic conclusion: “Their results gave scientific validity to the belief that the military ‘flexioned march’ – in which the soldier kept his knees artificially bent and his feet close to the ground to minimize the vertical oscillations of the body – was the least fatiguing.” (Brown 1994: 323), as art historian Marta Brown sums up in her book *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey*. The movements of the exhibited persons were not considered as a body-technique – but as native behavior:

“What had begun as an anthropometric and racial classification study – of the behavioral sequences of walking, climbing, squatting among white Europeans and black inhabitants of the European colonies – effortlessly crossed the threshold into cultural contingency and workability in the 1890s.” (Schüttpelz 2010: 1)

6 Translation of Schüttpelz (2010) into English: Mariama Diagne.

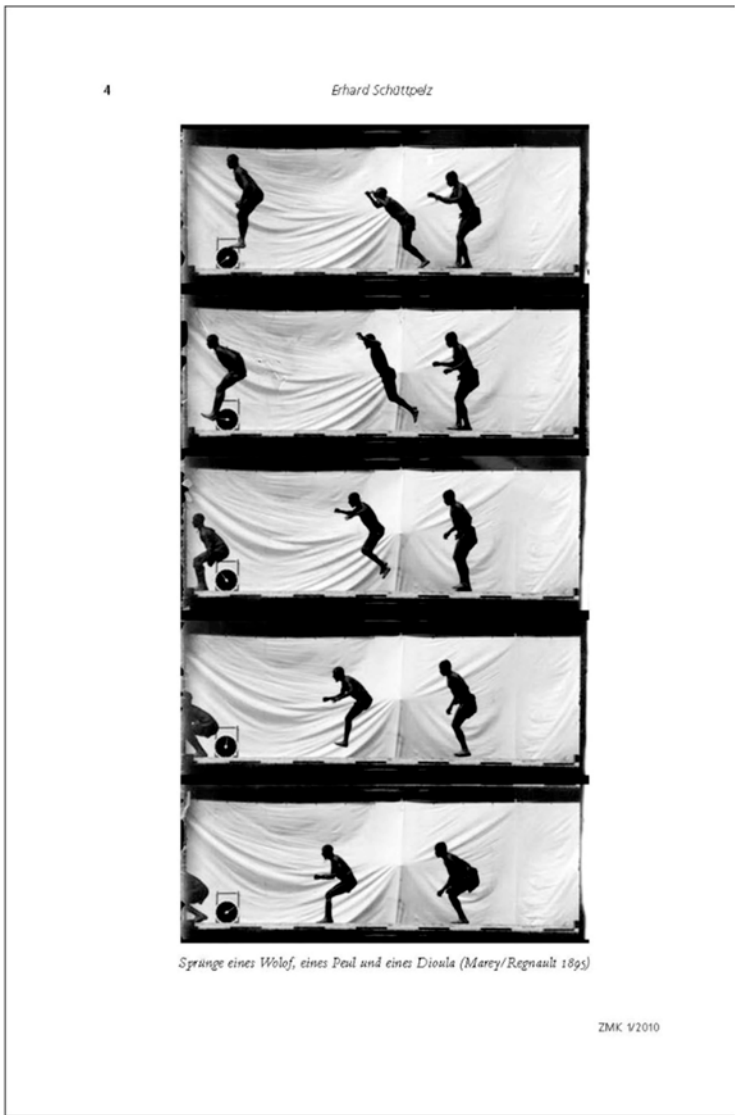


Fig. 2: Marche rapide. Trois Noirs, shot at the ethnographic exhibition of West-africa, 1895, in Paris, by Étienne-Jules Marey and Félix Regnault (Schüttpelz 2010: 4)

Étienne-Jules Marey's studies on capturing movements in smallest intervals had a great impact not only on film but also on dance and its research. In respect to the gaze set upon researched bodies in motion – it is the instrument Marey used to capture what could improve the effort in marching during wartime, that catches my attention. An instrument that prepared the Western gaze and any object to be researched at: Marey mechanized the process of recording time by atomizing the movement of matter, animals and humans in action, by creating the chronophotographic gun (Figure 3). This tool was capable of shooting images at intervals of $1/12^{\text{th}}$ of a second – capturing visual records of movement and shaping the way Western Modernism gazes until today.

Ethnographic filming had not only a great impact on film but also on movement in dance research and art history.⁷ Standstills of moving bodies stimulated an entire discourse on how to think about movement in stop/slow motion, how to deconstruct the flow and play with a collage of single images, creating new patterns of movement phrases. In Modern Times, an observer like Marey would not see the Wolof, Peul and Serer as ethnicities with different cultural practices that lead to a specific ecology of movement techniques and timing. Instead, the movements were interpreted as primitive, non-technological, non-linear and therefore timeless, because the African practices were not linked to industrial devices, that refer to technological progress, or professional practices. Marey needed to capture the movement and force it to stand still, in order to understand its dynamic. Fortunately, today's research perspectives that set a focus on decolonizing time don't need to link ecology and mechanical thinking to (industrial) understandings of technology, only.

7 Latest publication on this topic: *Movements of Air: The Photographs from Étienne-Jules Marey's Wind Tunnels* (cf. Didi-Huberman/Mannoni/Dombois/Oeschger 2023).



[5-10]

Étienne-Jules Marey's book *Movement*, published in French in 1894, depicts a "chronophotographic gun" capable of shooting images at intervals of $1/12$ of a second, a "hodograph" designed to record the hoof strikes of a galloping horse, and many other mechanisms for making visual records of movement. Marey draws directly on the graphic examples of the eighteenth-century chronographers but aims to mechanize the process that they had undertaken by hand. Already in the eighteenth century, Marey points out, the visual forms of Priestly and Playfair had important analogues in experimental science.

Fig. 3: Étienne-Jules Marey and the Chronophotographic Gun (1894),
in: Rosenberg/Grafton 2010: 185

Questioning the impact of photography, of taking images with a gun and relating to them in real-time and the notion of capturing life and time, brings me to Paul Virilio, Italian architect, urbanist, philosopher and poetic pessimist

of technological progress. In *Grey Ecology*, Virilio reflects upon the relation between time, art, war and the violence of visual devices: “we cannot understand the transference of influence of European art, which was the avant-garde, towards American art which we’ll call contemporary art, without the deportation of war” (Virilio 2009: 58). Virilio refers to World War II and the deportation of the Jews that meant to him also the deportation of art. Virilio hurls the reader without a pause right away into the next related topic that defuses the previous sentence on deportation: “Another aspect that conditions the blind spot of art is speed and instantaneity.” (Virilio 2009: 58) For Virilio, the precondition of a specific idea of war, namely the documented mechanized war with its broken figures and architectures, is the way and manner, societies perceive real-time through devices, that accelerate the human ability to perceive, see and (selectively) remember. He argues: “the instantaneity of photography, then cinematography, and finally becoming real-time through television, with the imperialism of immediatized real-time is something that injures contemporary art” (Virilio 2009: 58). Being born out of war-zones, contemporary art is, as Virilio describes it, in its essence always only intemporary, without time. He dates this status to the moment contemporary art “has broken with its historical filiation” (Virilio 2009: 58). Audiovisual technology makes it possible to capture moments (photography) or sequences of events that took place in real-time. Virilio’s idea of a *grey ecology* points towards the specific time that the human body needs, to experience, reflect and digest the images, their content, the (historical) context, that they reveal. The relation between the real-time, the human capacity to process, and the time captured within technological devices, or digital spheres and the speed of image flows, can be read as a specific dynamic of a *grey ecology* – an *ecology of documentation*: It is the distance between different qualities (and weight) of time, that can cause friction, collapse or a crash. This crash of reception due to the relation between real-time and historical time is not bound to the technological device, but to any kind of medium, that stores a certain kind of time. *Grey ecology* becomes evident when a finding of words for an unspeakable matter becomes art. Mirjam Zadoff, author and director of the NS-documentation center in Munich, found a poetic tone to describe the way current societies are conditioned to deal with past events, figures, and bodies, that marked the disturbing images of the Holocaust. She recently published *Gewalt und Gedächtnis. Globale Erinnerung im 21. Jahrhundert* and offers a chapter called „Anne Frank Superstar“ (Zadoff 2023: 97). With an uncanny ease the Jewish author finds words for a setup, that should shake up, but instead, enter-

tains. The chapter opens with a description of Anne Frank, placed in Madame Tussards wax figure cabinet in Berlin:

“Her hair is done every morning. Scratches left by careless visitors are made up. Right next door, someone is looking after the Scholl siblings, and Adolf Hitler is not far away. [...] The close proximity of the four historical wax figures, and especially between Anne Frank and Adolf Hitler, is pure coincidence, they say.” (Zadoff 2023: 97)⁸

In “Anne Frank Superstar”, Zadoff paints a sober picture of Europe’s culture of remembrance. In addition to the descriptions of Anne Frank’s placement in proximity to Adolf Hitler in the Berlin wax cabinet, Zadoff provides her reader with further examples from the souvenir practice across Europe: renaming an Intercity Express route of the *Deutsche Bahn*, formerly the *Reichsbahn*, into Anne Frank; vegan sausages offered by a brewery in Birmingham, as Anne Frankfurter; or a porcelain cup called Hollands Glory advertised among others with the portrait of a smiling Anne Frank. They all bear witness to the following: Depending on the economic added value, the ecology of time, space and bodies is translated into consumable, i.e. digestible goods. The Anne Frank Museum in Amsterdam holds a shop that offers a kit of the rear house, including assembly instructions to rebuild the hideaway that, in the end, could not protect the teenager’s life and family from deportation on a railroad line and their death in a concentration camp (cf. Zadoff 2023: 101).

Zadoff’s chapter is dear to my thoughts on deadlines. With clarity it presents the self-evidence of a Western society’s practice of “reading, exhibiting, staging and ultimately transforming Anne Frank into folklore, in order to feel more comfortable with their own history” (Zadoff 2023: 101). A practice that echoes the way subalternized human subjects are placed withing an *ecology of documentation* – including the documentation of art, of dance.

This practice has a mechanism which is rooted in modes of memorizing as well as displacing figures, actions, events, movements from the past – in research and publishing. These weren’t invented during modern times. They are connected to an understanding of time in relation to space and bodies, since time has been taken down as a graphic line.

8 Translation of Zadoff (2023) into English: Mariama Diagne.

Time-Lines

In 2010 historians Daniel Rosenberg and Anthony Grafton published *Cartographies of Time: A History of the Timeline* with historical charts depicting the course of time and events worth to be noted, that took place in history. Their collection's emphasis is set on the correlation between a pictoriality of time and the graphic shape of linearity.

“From the most ancient images to the contemporary, the line serves as a central figure in the representation of time. The linear metaphor is ubiquitous in visual representations of time – in almanacs, calendars, charts, and graphs of all sorts. Even our everyday speech is filled with talk of time having a ‘before’ and an ‘after’ or being ‘long’ and ‘short.’. The timeline is such a familiar part of our mental furniture that it is sometimes hard to remember that we ever acquired it in the first place.” (Rosenberg/Grafton 2010: book cover)

If the timeline can be seen as “familiar part of our mental furniture” (Rosenberg/Grafton 2023: book cover), then the *deadline* seems to add a specific quality to that. The *line* may not just be read as a metaphor that marks the *deadline* as the death of free time for conceptualizing a project. When the date of a submission is crossed like a line, a border, the quality of time shifts. Time becomes shape “in the digital clock, though no line is actually visible. [...] In this device, the line is present as an ‘intermediate metaphor’: to understand the meaning of the numbers, the viewer translates them into imagined points on a line.”⁹ (Rosenberg/Grafton 2010: 13)

Being human not only means to sense, to feel, to embody time – individually as well as collectively. Time becomes shape, gains a body, like the firmament, the starry sky with its alignment of figures, visualized by lines that don't exist. Choreographers like Antony Tudor or filmmakers like Maya Deren experimented on transferring the star images into movement language, in the late 1950s (cf. Diagne 2019). When the human body is involved, movement research gets important.

On March 12th, 2020 the global state of emergency was officially called out, due to the spread of the virus Covid-19. Spring 2020 set a new dimension on

9 Rosenberg/Grafton referring in footnote no. 9 to: Lakoff, George/Johnson, Mark (2009): *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, p. 155.

how to navigate through time within limitations of space and movement. To craft time also means to become a figure of time, as dance scholar Gabriele Brandstetter carves out in her recent book *ZEITgestalten* with essays touching the notion of time in dance (cf. Brandstetter 2024). Societies all over the world were forced by state regulations to define isolation and closeness anew, to choose wisely (as in compliant with rules) who to walk with and talk to, within the greatest possible proximity, and safest distance. To be in time, on time at a specific venue meant for a population, privileged with home office options, to move mentally, but not physically – to press the button “join with video” on screen, to meet others online. Human’s ability to shift the use of time from analog to digital so immediately during the pandemic, was made possible by long preparations and a conditioning to objects that display time. Or: Humans follow their inner clocks by treating time as a material object.

Neuroscientist Wolfgang H. R. Miltner points out, that phrases such as losing time, wasting time, gaining time, saving time, finding time, making time, don’t address time itself: “Rather, it’s that we can’t realize tasks or goals at the moment because they conflict with other things and tasks, or that we can’t realize or maintain relationships because we’re stymied by other business and commitments.”¹⁰ (Miltner 2008: 287)

Miltner also depicts a study by psychologist Robert Levine from California State University that had been undertaken over several years and which was published in 1999. Levine calculated the overall tempo index by crossing three parameters within cultural differences in 31 countries: firstly, the use of time while walking, secondly selling a stamp at the post office, and thirdly the accuracy of time shown at clocks at city centers. The results of the study are an indication of how closely the economic relationship between space and time is reflected in people’s movement behavior:

“The healthier the economy of a place, the faster was the daily pace of the observed people. The more industrially developed a country was, the less free time people had per day; the larger the cities, the greater the pace of their inhabitants; the hotter the place, the slower the pace of its inhabitants. The more individualistic the particular culture was, the faster its people moved and the faster their pace was compared to countries with a more collectivist culture.” (Miltner 2008: 295)

10 Translation of Miltner (2008) into English: Mariama Diagne.

What happens, if, despite all the necessary means of support, the goals cannot be achieved? How to manage the fan of effects when *time is up*? What if one did not make the deadline even though they got all the needs, the tools, the machines, the access, the material to do so? What if the gladiator fails and breaks down in an arena filled with diverse projects to be thought of and performed through? In Summer 2020, a few months after the pandemic was called out, time proved (once again), how fast a non-Caucasian, black civilian's breath can be taken away, their heartbeat can be made stand still, when supremacists state violence crosses a *red line* and decides that *time is up*.

Research, that does take time to capture events, experiences and describe and analyze them with care and respect to the subjects, and with respect to the counter dynamics that take place, when the researcher is personally involved, needs modes of resilience, time and space to not press the subject of research into a rigid structure. This need becomes evident, when looking at recent publications and activities that concern the topic. In following the thoughts on cultural differences about time and body movement, I remember a soft questioning of self-administration and evaluation of the tools that promise space, (data storage) additional time, support and connectivity: Feminist film researcher Sarah-Mai Dang sets her focus on publishing systems and their access policies. She investigates the significance of open access and peer review, the symbolic capital of the (printed) book, and the potentials of digital publishing.

As a research-side-effect Dang established her own publishing service to not only avoid the hazard of collecting money for her dissertation titled *Chick Flicks* (Dang 2014/2017), but also be transparent about different review processes and their impact and usefulness, depending on the respective field of research. In her former blog she recalled her thoughts behind the process:

“Stepping out of the quiet closet, I found myself confronted with fundamental questions of academic activity: Who reads all the books and articles that are continually published? Is the monograph still relevant? Do we need printed books? Why do relatively strong reservations about digital formats prevail even in film and media studies?” (Dang 2016)¹¹

Dang argues in favor for a more flexible system with lower steps but more trust in academia and its assurance of quality, claiming that “people do not only act for economic reasons” and that “a simplified exchange of knowledge

11 Translation of Dang (2016/2017) into English: Mariama Diagne.

would contribute significantly to increasing innovation" (Dang 2017). At the same time there has been a raise on communication as *the* outcome of research: "The claim for more scholarly communication has led to the expectation that scholars should be able to sell their expertise to the public in an elevator pitch." (Dang 2021: 142) Dang's questions do concern dance research in similar ways. But with a major difference on the level of production, materiality, and research methods ((auto)ethnography, participatory observation) and the outspoken involvement of the entire body during research.

Unpacking the metaphor of "research bodies crossing deadlines" calls for another twist of thought: deadline-body-capitalism, because the dead-line leads to the assumption of a thematic connection that might be relevant to a topic like *Virtual Ecologies in Dance*: It is the awareness of the technologically colonized and therefore capitalized body. In *Grey Ecology* Virilio also calls for a recognition of the real-time position itself: "For Virilio it is not about what art is, but what art does" (Burk 2009: 15) – as it is for June Jordan, when it comes to measuring "each other on the basis of what we do for each other" (Jordan 1989: 63). Virilio's thought is "predicated on the problematic of scientific relativity itself, namely the *speed* of perception today. When one deals with speed one deals with the relationship between phenomena, and here 'no mastery can be had'." (Burk 2009: 16) *Grey ecology* is "a position of openness within a technological culture where operative science is seemingly closing the gap on the question mark and leaving only room for the period" (Burk 2009: 16). Virilio's idea on *real-time* is about proportions like the spatium, the gap, and the value that is connected to it: that addresses also the proportion between wealth and poverty and economy that hits in between. The problem lies within the fact, that societies' economic shaped ecologies are missing the "magnitude of poverty, the magnitude of weakness" (Virilio 2009: 26). When asked, if the magnitude of the small can be forgotten, overseen, Virilio answers with a link to colonization:

"Colonization is a phenomenon that overrides colonial politics. It conquers, it exploits, and it gets out of there. [...] It is technology that promotes the colony. [...] [We] can't speak of colonization without speaking of the maritime power and the grandeur of the aerial power of becoming astronautic. Thus, somewhere, colonial ideology is part of operative science. It conquers, it discovers something extraordinary, it exploits it, and then it leaves. Science is colonial, that is to say, operative science is not pure knowledge. Operative science is colonial." (Virilio 2009: 33)

There is another perspective with which the considerations mentioned so far make an ecology of writing comprehensible.

A reading of anthropologist David Graeber intertwines the thoughts of Virilio and Dang and the font-fighter: “Academia is now the domain of professional self-marketers.” (Graeber 2015: 134) As Graeber states in his reckoning with bureaucracy, which offers the base for operative science. In his book *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy* the author and activist cites humoristic, somewhat cynical voices, that articulate thoughts, some academics of today barely dare to speak out loud: “You [...] will spend your time writing proposals rather than doing research. [...] It is proverbial that original ideas are the kiss of death for a proposal; because they have not yet been proved to work”, as physicist Jonathan L. Katz warns with a wink in his essay “Don’t Become a Scientist” (Katz 1999).

To Graeber, circumstances like the above mark the death of innovation, that could go beyond the ability to fly to the moon: “That pretty much answers the question of why we don’t have teleportation devices or antigravity shoes” (Graeber 2015: 135) – and no deadline for ending a war.

Past time souvenirs

Anne Frank as a superstar post mortem, placed with a frozen smile in a cabinet of wax figures in Berlin, a capital town that still fails to repair the rift in its own history as a once divided city, echoes a practice, that might not link to World War II on first sight, but very quickly thereafter: the first “human” to be exhibited as a freak on a show stage and the way its image has been discussed, influenced the entertainment business of today: In 2023 writer and scholar Louis Onuorah Chude-Sokei published the German version of his essay collection on technology and race: *Technologie und Race: Essays der Migration* (Chude-Sokei 2023). The status between the human and the machine is, according to Chude-Sokei, charged with a specific meaning. It is not just a matter of a postmodern creativity that crafted numerous narratives on masters, servants or robots in literature (starting with the ancient Greek Pygmalion myth) in science fiction and cybernetics. The implementation of masters as humans and servants as robots in real-time dates to coloniality and its invention of a dualism of race and technology, or: Africa and the machine, as it is presented in the figure of the minstrel as human, black faced robot: “Despite its origins in American plantation slavery, the minstrel also embodied the legacy of an exploitative relation-

ship to Africa and its people, sounds and masks – all of which were important fetish objects in modernism.”¹² (Chude-Sokei 2023: 44) The uncanny closeness to Anne Frank remembered as a wax figure or object of folklore becomes evident, when one is time-travelling to the origin of the US mainstream entertainment business, and stops by at “George Washingtons ‘Mammy’” (Chude-Sokei 2023: 31–42):

In 1835 the father of the US-American sideshows, founder of the US-American Museum and pioneer of the modern circus, P. T. Barnum, returned to Boston from a business trip and brought with him the female slave Joice Heth. The woman, who was said to be 161 years old, rich in dark melanin, with wrinkles and furrows, was exhibited to be touched alive. One highlight in exposing Heth was placing her next to a machine: the so called *Schachtürke*, a humanlike chess machine invented in 1769 with exotic features, that echoed fantasies of the mystical Orient. Barnum had received it as a gift from court mechanic and musician Johann Nepomuk Mälzel, a close friend of Ludwig van Beethoven. Joice Heth and the *Schachtürke*, were shown side by side to juxtapose human oddities with mechanical curiosities. At the very same time blackface minstrelsy shows emerged: White men dyed their skin with dark burnt cork and caricatured dark people with coon songs becoming cool (Dixon Gottschild 2003).¹³ The press reaction to Joice Heth and the *Schachtürke* seems to be odd, but not surprising:

“The fact is’, the news report says, ‘that Joice Heth is not a human being. The supposedly stone-aged woman is nothing more than a strangely crafted automaton made of whalebone, rubber, and countless inventively assembled mechanical springs that can move at the slightest touch, if the person controlling wants it so.’” (Chude-Sokei 2023: 38)

Joice Heth and the *Schachtürke* both have been seen as of the same kind – uncanny liveless machines without a soul (cf. Chude-Sokei 2023: 38). Heth – the black female who initiated popular culture, according to Barnum, had been oscillating between man and machine, without a line that was worth a mark in the historiography of entertainment.

12 Translation of Chude-Sokei (2023) into English: Mariama Diagne.

13 Dance scholar and art historian Brenda Dixon Gottschild elaborates on that practice and its impacts on dance by black bodies, on stage and in written text (cf. Gottschild 2003).

Entertainment means: to be cheered up, to have a good time. Machines, as well as human beings on stage do serve for that purpose. The dramaturgy of a popular performance is precisely timed to allow an audience to forget about time, especially when restless times like economic struggles or civil-rights movement shape the everyday. Could observing a performative action while standing still be read as slowing down during a *grey ecology*? Maybe. Woodstock 1969 was dedicated to peace, to a slowdown of an economic driven US government that went out for war, too many times. Nina Simone playing the piano in Harlem at the Black Woodstock Festival was also about taking a break: from being stared at as a freak and simultaneously being overheard and overseen as a human being, while struggling for time and space within a society dominated by White Supremacists. Martin Luther King, leader for a peaceful anti-abolitionist black civil-rights movement had been killed 1968, one year before the festival. Struggle means (until today) for non-Caucasian civilians, to stand up against (still operating) imposed stereotypes of a Joice Heth or a *Schachtürke*, or the “Trois Noir” and their mistakenly only intuitive but not thought through, effortless walk of humans with African descent. Nina Simone is considered a great jazz singer due to (super)natural talent. But like many pianists, her quality was being a professional, who takes time for daily practicing, playing Beethoven as well as jazzy rhythms. This counts for the numerous musicians who performed at the Harlem Culture Festival with an “estimated attendance of 400.000” (Gensler 2021) participants. Artists like Sly & The Family Stone for example would play in Harlem first and then shine at Woodstock the same month. Taking time to remember both Woodstocks as ‘time for, and time of peace’ today, includes

“to inhabit multiple temporalities, coming to inhabit enfolded and entangled times that are ontologically complex – a kind of being slow to come to ontological conclusions, a kind of slowing down of category work, so as to open up the contact zones of thinking.” (Haraway 2017)

Taking time means taking a breath, it means: allowing to re-search for events that took place at the same time, with the same quality; it means: to create and present an *ecology of documentation*, where storylines can be interwoven.

Time for a short end.

It is late at night, or past midnight, or early in the morning, or in the middle of someone else's day. Even this text – with its dance through a disorder of events, comes to an end, reaches a point where it is time to be read, and re-read in real-time – maybe, while listening to a blues by Nina Simone and cheerfully time-traveling back to a 'Summer of Soul'.

References

- Alves, Angela (2022): Wer Z sagt, muss auch T sagen. Zugänge schaffen und Teilhabe praktizieren, in: Sevi Bayraktar/Mariama Diagne/Yvonne Hardt/Sabine Karoß/Jutta Krauß (eds.), *Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing*, Bielefeld: transcript, pp. 155–164.
- Akinde-Hummel, Fenja (2023): *Black Diasporic Temporalities (of the City)*, dissertation project at HU Berlin, supervised by Elahe Haschemi Yekani [online] <https://blogs.hu-berlin.de/todo/research/black-diasporic-temporalities-of-the-city/> [21.03.2024]
- Brandstetter, Gabriele (2024): *ZEITgestalten: Poetiken und Wahrnehmungsweisen im modernen und zeitgenössischen Tanz*, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft.
- Brown, Marta (1994): *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey*, Chicago: University of Chicago Press.
- Burk, Drew (2009): Translator's Introduction, in: Paul Virilio (2009), *Grey Ecology*, Atropos Press, pp. 15–21.
- Carastathis, Anna (2016): *Intersectionality: Origins, Contestations, Horizons* (=Expanding Frontiers: Interdisciplinary Approaches to Studies of Women, Gender, and Sexuality), Lincoln: University of Nebraska Press.
- Chude-Sokei, Louis Onuorah (2023): *Technologie und Race: Essays der Migration*, translated by Utku Mogultay, Berlin: August Verlag.
- Dang, Sarah-Mai (2016): about oabooks, [online] <https://oabooks.de/> [20.10.2023]
- Dang, Sarah-Mai (2017): *Transparenz statt Ruhm und Ehre? Nachwuchswissenschaftler:innen zu Risiken und Chancen von Open Science*, blog at oabooks, [online] <https://oabooks.de/2077-2/> [21.03.2024]
- Dang, Sarah-Mai (2021): Publish Less, Communicate More. Reflecting the Potentials and Challenges of a Hybrid Self-Publishing Project, in: Virginia

- Kuhn/Anke Finger (eds.), *Shaping the Digital Dissertation: Knowledge Production in the Arts and Humanities*, Open Book Publishers, pp. 129–150.
- Diagne, Mariana (2019): *Schweres Schweben. Qualitäten der gravitas in Pina Bauschs Orpheus und Eurydike (1975)*, Bielefeld: transcript.
- Didi-Huberman, Georges/Mannoni, Laurent/Dombois, Florian/Oeschger, Christoph (eds.) (2023): *Movements of Air: The Photographs from Étienne-Jules Marey's Wind Tunnels*, Chicago: diaphanes.
- Gensler, Andy (2021): 'Summer Of Soul' No Shows: Hendrix, Frankling, Last Poets & Vandross Were That Close To Playing 1969's Harlem Cultural Festival, [online] <https://news.pollstar.com/2021/10/04/summer-of-soul-no-shows-hendrix-franklin-last-poets-vandross-were-that-close-to-playing-1969s-harlem-cultural-festival/> [28.03.2024]
- Gottschild, Brenda Dixon (2003): *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York: Palgrave Macmillan.
- Graeber, David (2015): *The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*, Brooklyn: Melville House.
- Gunn, Alison (2016): "I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free" – Nina Simone took the song to another level". *Financial Times* (28. November 2016): The Life of a Song, [online] <https://www.ft.com/content/2ae1f31c-b339-11e6-9c37-5787335499a0> [21.03.2024]
- Haraway, Donna (2017): *Decolonizing Time*, video interview with Berno Odo Polzer, 2.3.2017 on occasion of Thinking Together 2017 – Decolonizing Time, Berliner Festspiele/Maerz Musik – Festival for Time Issues [online] <https://time-issues.org/haraway-statements-on-decolonizing-time/> [27.03.2024]
- Heller, Nathan (2016): The Big Uneasy, *New Yorker*, May 23, 2016 [online] <https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/30/the-new-activism-of-liberal-arts-colleges> [27.03.2024]
- hooks, bell (1992): *Black looks. Race And Representation*, Boston: South End Press.
- Jackson, Michael (1991): *Black or White*, First single of Jackson's album *Dangerous Minds*, New York City: Sony Music.
- Katz, Jonathan L. (1999): *Don't become a Scientist* [online] <https://yangxiao.cs.ua.edu/Don't%20Become%20a%20Scientist!.htm>, [21.03.2024]
- Khalil, Rania Lee (2024): *The Third World Ecology Trilogy: Postcoloniality, Embodiment, Ecology*, [online] <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=2369051> [21.03.2024]
- Lakoff, George/Johnson, Mark (2009): *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.

- Miltner, Wolfgang H. R. (2008): Wenn Zeit zur Belastung wird. Psychologische und Neurowissenschaftliche Aspekte, in: Kodalle, Klaus-Michael/Rosa, Hartmut (eds.), *Rasender Stillstand. Beschleunigung des Wirklichkeitswandels. Konsequenzen und Grenzen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 287–299.
- Nash, Jennifer Christine (2019): *Black Feminism Reimagined: After Intersectionality*, Durham: Duke University Press.
- Parmar, Pratibha (1989): Other Kinds of Dreams, in: *Feminist Review*, Spring, No. 3, pp. 55–65.
- Rosenberg, Daniel/Grafton, Anthony (2010): *Cartographies of Time. A History of the Timeline*, New York: Princeton Architectural Press.
- Schüttpelz, Erhard (2010): Körpertechniken, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Vol. 1, No. 1, pp. 1–20.
- Thomas, Greg/ Wynter, Sylvia (2006): PROUD FLESH Inter/Views: Sylvia Wynter, in: *PROUDFLESH: A New Afrikan Journal of Culture, Politics & Consciousness*, Issue 4 [online] <https://www.africaknowledgeproject.org/index.php/proudflesh/article/view/202> [21.03.2024]
- Virilio, Paul (2009): *Grey Ecology*, New York/Dresden: Atropos Press.
- Zadoff, Mirjam (2023): *Gewalt und Gedächtnis: Globale Erinnerung im 21. Jahrhundert*, München: Hanser.

Choreografien und Dramaturgien des Digitalen

#madeyoulook

Demeanor and Movement Reception in TikTok Dance Trends

Sebastian Matthias

The TikTok-Video is capturing two bodies standing next to each other ready to perform. The space they are in seems to be a hallway in an office building. One of the performers is wearing a pink hoodie, while her partner's sweater and baseball cap share a color similar to the tubing of the air conditioning system at the top of the video frame. To the prelude of the popular song, her gaze moves toward the other performer as if checking on him, while his gaze looks straight into the camera. On the next beat, he looks over to her unsure, only to find her gaze returning to the camera. With the beginning of the first verse both look straight towards the viewer and swing their hips to the side. During the dance, it becomes clear that she is helping the other performer with the execution of the dance phrase which he seems to have trouble remembering.¹

The above description of a TikTok video is the official promotion video of Sony Music Ireland's channel for the popular song *Made You Look* from American singer-songwriter Meghan Trainor from 2022. It is also the third most featured video of the dance trend #madeyoulook on TikTok with nearly 200,000 different posts and 4,8 billion views of the trend. What seems striking in the video is the DIY or "do it yourself" aesthetic of the video-making that presents not only the dance, but performs the act of attempting the dance as well. This seemingly spontaneous and unrehearsed videoclip is featured on TikTok instead of an excerpt of the highly produced music video of Trainor's song. Trainor's partner in the video is the popular and trained actor Penn Badgley who doesn't seem to be worried about his failed and seemingly unprofessional

1 Cf. https://www.tiktok.com/@sonymusicire/video/7174746115781283077?_r=1&t=8js93G250j2 [13.02.2024]

dance performance on the public platform. The exchange of glances in the beginning of the clip as described above, presents an activity of the performers *before* the actual dance phrase starts. It can be read as commenting on the situation of the dance, rather than being part of the trending dance phrase. However, the exchange is timed so perfectly to the music that it can be seen as a part of the choreography extending the dance trend.

The activity in this video presents two layers of performance: one that stages Trainor and Badgely in what appears to be their private identity trying out the dance, and second, both as performers of the dance trend per se. In the following article I will argue that this *mise-en-scene* is part of a production of *demeanors* that are identifiable as central to the creation and distribution of such videos. It is a strategy of staging dance videos that is exemplary for *TikTok* dancing, dances and dance videos. The production of *demeanors* I want to identify forms part of the choreography that is crucial for the popularity and function of dance trends on *TikTok*. Through the perspective of *demeanor*, I try to grasp the broad interest of short dances and their videos on *TikTok*, and describe part of the movement reception paradigm of dancing that the social video platform has brought forth. These *demeanors* create an intimate relation with their audiences and, in connection with the platform's algorithms, *demeanors* have a function of relating influencers to specific audiences. Together, *demeanors* and algorithms organize particular audience networks that can be used for business interests, community and other meta-functions. Rather than expressing or conveying a specific meaning, short videoed dance sequences become a medium to create a relation with the audience and to formalize privateness through dancing a specific subjectivity.

The excitement of the same

Dance trends on *TikTok* exhibit particular similarities: They are composed of seemingly easy to learn dance phrases that often illustrate the lyrics of the songs or the musical quality they align with. This synchronizing of sound and movement is quite obvious and in its literal form seems in contrast with the wide fascination with *TikTok* dance videos. This is also true for the aforementioned video: In *Made You Look* the dance phrase includes gestures like holding the hand above the eyes with the phrase "I bet I made you look" or moving the hand up the other arm as if putting gloves on to the phrase "I could wear my Louis Vitton". Another similarity lies within a certain openness that is

attached to the dance phrase. The fixed choreography is coupled with more improvised dance intervals, where the dancers can *groove* through gyrating their hips in a reference to dance practices from clubs and electronic dance music (cf. Matthias 2018). Dance trends are followed generally in a way that users try to imitate the choreography as precisely as they can. As such it differs from other dance forms, for example HipHop (cf. Klein/Friedrich 2003: 44f.), in which variations of dance steps or improvisation are featured that individualize dance moves to bring out a particular dance style of the performer with personalized innovative dance steps. In contrast, contributing to the *TikTok* trend doesn't imply adding the performer's own dance material or further developing the phrase. Instead, one can find in one's personal *TikTok* feed – if the algorithm has registered one's interest in the specific trend – many versions of attempts at reproducing the *exact same* dance phrase. Why would it be interesting to watch the same simple dance phrase over and over again?

I argue that this is bound to the aforementioned second layer of presented demeanors. In Trainor's and Badgley's own dance clip the variations are not apparent in the dance phrase (although there is a difference in proficiency between both dancers), but the difference becomes visible in added activities as they are performing the dance phrase. It seems charming how Badgley falls out of the dance pose at the end of the dance as if defeated or Trainor's laughing face when she looks over to witness the grinding circling hip movements. The comparison between versions of the same dance trend highlights this second layer of the choreography for audiences. Such comparison is manifested in facial or hand gestures, posture, muscle tone, attitude, effort level and movement qualities that form a personal kind of gesture. They differ from the gestural illustrations of the song's lyrics. The choreography of these personal gestures brings out the different personalities of the users that are dancing the phrase.² Observing the differences between performers on the level of their personal gesture makes the dances more variable. Both kinds of gestures are part of a *TikTok* choreography. To differentiate these varying dimensions of gesture as described by Christoph Wulf and Erika Fischer-Lichte for theatre (cf. Wulf/Fischer-Lichte 2010: 13), I will refer the German term *Haltung* as it has been developed in theater and theater pedagogy (cf. Spaniel/Wieser 2021). Linking

2 The different locations and settings, in which the dances are recorded such as courtyards, streets, bedrooms or landmark sights are also another aspect that enhances the engagement of the viewer, garnering more views (cf. Matthias 2022). For the purpose of this article however, I will not further inquire into this aspect.

Haltung to *TikTok* dances can help to understand the choreography of these personal gestures.

Haltung | demeanor

The term *Haltung* was used by Berthold Brecht to inflect the technique of performing his theater works. *Haltung* can be well understood through the following little story:

“A philosophy professor came to see Mr. K. and told him about his wisdom. After a while Mr. K. said to him: ‘You sit uncomfortably, you talk uncomfortably, you think uncomfortably.’ The philosophy professor became angry and said: ‘I didn’t want to hear anything about myself but about the substance of what I was talking about.’ ‘It has no substance,’ said Mr. K. ‘I see you walking clumsily and, as far as I can see, you’re not getting anywhere. You talk obscurely, and you create no light with your talking. Seeing your stance, I’m not interested in what you’re getting at.’” (Brecht 1930/2001: 1)

In Brecht’s *Stories of Mr. Keuner* “Weise am Weisen ist die Haltung” (en.: what’s wise about the wise man is his stance), Brecht describes that *Haltung* – or in the above translation *stance* – is not about *what* is done but about *how* it is done. For Brecht, *Haltung* is a connection between visible bodily expressions, inner attitudes, and convictions. In this context the German term *Haltung* holds several meanings that in English can mean posture, attitude, stance or demeanor. Posture emphasizes the anatomical organization of spine and joints, whereas attitude has a more emotional connotation. In the book *Memes in Digital Culture* Limor Shifman describes “stance”, next to form and content, as the third dimension of memes “which relates to the information memes convey about their own communication. [...] ‘Stance’ depicts the ways in which addressers position themselves in relation to the text, its linguistic codes, the addressees, and other potential speakers” (Shifman 2013: 40). As such, *stance* is helpful to describe the distance and judgment that is put forth between the performers and the performed. However, to emphasize the quality of movement and its relation to performing subjectivity, I choose *demeanor* as it describes more accurately bodily expressions and emphasizes its connection to gestures that this article would like to develop. Following theater pedagogy scholar Ute Pinkert, *Haltung* can be thought of as the residue of real experienced bodily interac-

tions and the social relations they result in. These relations are imprinted in the body and its habitual movements. It is difficult to access the demeanor in *Haltung* through self-reflection and self-distancing as it is part of one's sub-conscious physical expression. It is usually only witnessed by an outside gaze (cf. Pinkert 2021: 35). A person's demeanor reveals processes of subjectification (cf. Kup 2021: 183). It directs the inquiry toward the specific social context of an individual. The social and cultural practices that produce certain subjects are sedimented in a person's body and are relatable to others of similar social positioning. With a focus on demeanor and the quality of bodily existence in social positionings a certain degree of social intimacy between the viewer and the one under observation is created. Differentiating between demeanor and stance helps to divide the act of explicit positioning in relation to the content or addressees on the one hand, and on the other, demeanor in relation to implicit social positionings. While *stance* is a performative factor that is found in memes as well as in *TikTok* dances, I understand *demeanor* as a quality of the conscious and subconscious performance of self that has become prominent on *TikTok*.

In the description of Trainor's and Badgely's performance at the beginning of this text one can identify stance and demeanor as aspects of *Haltung*. In his stance, Badgely comments on the *difficulty* of the dance phrase as he collapses out of the end pose. The *limpy* quality of the movement relates to his personality and subjectivity – that which I want to differentiate as demeanor. The fact that he communicates the difficulty of the phrase doesn't reveal his personality, but the way *how* he communicates his frustration on his unsuccessful execution of the dance does. Demeanor, more than stance, offers insight into a pseudo-authentic glimpse of what Penn Badgley might be like as a subject in private.

(Pseudo-)Authenticity

The DIY character of *TikTok* videos strengthens this pseudo-authentic impression. In highlighting the production aspect of the dance and the separation to the role of the performer, there is a sense of an authentic behind-the-scenes-feeling which can be recognized within a certain social value system. The dance presents the performer not through what they dance, but through how they dance and the effort it requires for them to do so. In the separation between the act of dancing and the demeanor displayed or performed, viewers witness the performer's personality and are able to project that they know something

intimate or personal about them. This intimacy creates an emotional bond and identification with the producer of the content, linking the viewer and their own subjective and social positioning to the demeanor revealed and projected in the *TikTok* video.

What is crucial and of interest in *TikTok* dance trends is how the subject and their positioning becomes visible, relatable and *consumable*. In making demeanor visible through its separation with the attempt at exact reproduction of the dance phrase, authenticity is perceived by the viewers and produced or revealed by the performers. On *TikTok*, this perceived authenticity is of high value, as it is not only a major factor in what turns users into influencers with a wide base of followers and fans (cf. Schröder/Richter 2022; Hurley 2019), but it also links content to the more social, intimacy generating dimensions of the platform. Hence, *TikTok* content producers intentionally *try to make* their demeanor more visible by stepping outside of the performance, projecting a particular demeanor that suggests that they are *revealing* their *real selves*. Addressing directly their partners in performance, or the viewer during the dance is another feature that is common on *TikTok*. In contrast with Brecht's definition of *Haltung*, *TikTokers* orchestrate intentionally rather than subconsciously a choreography of varying demeanors.

Choreographing demeanors

Another *TikTok* video shows two bodies in profile centered in the middle of the frame. *Both facing to one side, the performers alternately push their shoulders rhythmically into an alternating upper body twist. As they lean their upper body into the movement, the dance resembles a slowed down shoulder shake. In sync with a high-pitched sound at the beginning of the new bar, they pivot their bodies to the other side of the frame. Their hands and forearms draw an arc across their chests to follow the rising and falling pitch of the music, only to repeat the shoulder shake on the other side. With every pivot, the performers face front and look directly into the camera, addressing the viewer and accentuating every melodic accent.*³

The video described above is an example of the *Makeba* dance trend of 2023. It is performed to the music fragment of the same song of French musician Jain from 2015. It is one of the most reduced dance phrases on the platform. The

3 Cf. https://www.tiktok.com/@cherry_keem/video/7235542345557544198?_r=1&_t=8jsDCRFPpw1 [13.02.2024]

rhythmic shoulder shake and the drawn arc with the arms differ from other dance trends that involve the whole body with more extensive movements. In its reduction, the *Makeba* dance doesn't allow many options for virtuosic dancing or elaboration. However, what it offers in its reduction is room for personal idiosyncrasies and a direct addressing of the viewer during the pivot gesture. In connection with the twisting torso, the turning of the head also gives the opportunity for a coy glance over the dancer's shoulder. With each recurring turn, the viewers are readdressed by the dancer. The focus is repeatedly guided to the face and a viewer can feel compelled to keep watching the dance. This addressing and acknowledgement of presence is amplified through commenting on the relationship to the viewer via winks, grimaces or other facial expressions. Enriching *TikTok* dances with communicative facial movements can be found in many *TikTok* videos, but they are very prominent in the content of one of *TikTok*'s most prominent figures: Charli D'Amelio.

D'Amelio is the most followed influencer on the platform with over 145 million followers, as of January 2024. When asked what makes a good *TikTok* dance, she answered in an interview with *The Atlantic*: "Facial expressions" (Monroe 2020: 33). D'Amelio's answer suggests the importance of demeanors and its relation to stances that are both inherent in *Haltung*. Through facial expressions the performers comment on the dance step that they are doing at that moment and give their position or opinion to and on it: Do they feel shy or sexy as they dance the phrase? The commentary is another possible method to enhance the dance phrase and bring out personalities further through highlighting the demeanor in the quality of the dance. Research on communication processes have shown that communication interaction is marked by a "frontal face-formation" within an interactional field (Streeck/Knapp 1992: 5). In post-digital culture (cf. Cramer 2014) this face formation of facing each other in conversation has transferred to the frontal face-formation of video calls, when both callers see the other person's face directly on the screen. An upright set up frame in *TikTok* videos resembles the frame of video calls with friends and family and reiterates further the sense of intimacy through the technological interface. Viewers are drawn to the recurring face to face positioning of the *Makeba* dance trend as every new addressing reinvigorates attention. This relation holds a paradox: The performers appear to establish a connection with the viewers, but in reality, they only see themselves on the screen while making the video. More importantly they also spend time scrutinizing themselves carefully as they edit the video after recording. Many content producers record many videos until they get the *right take*. It is a performance by and for the self, as the performers check

and recheck, edit and re-perform their demeanor directly on screen. It could be compared to someone who rehearses a speech in front of a mirror, to develop a profile of subtleties and subconscious gestures. With the mirror image of video at hand, the performers can control demeanors that are usually hard to grasp through self-reflection (cf. Pinkert 2021: 35). What is usually only visible to an outside, can now be rehearsed, controlled and captured in regular acts of recorded communication. The mirror image offers the possibility of designing one's own demeanor and shape intentionally the presented self-image. However, it is also the platform and its algorithmic logics that further shape the specific demeanors in the dances.

Algorithmic determination

In this TikTok video the older performer walks towards the viewer with a bouncing step through her living room. Stomping and going forward, she accentuates the movement through increasing the effort in the transfer of her weight and twisting of her shoulders. She uses much more momentum than the stride would normally afford. As she stomps her smile is frozen. Before the new refrain starts, she poses with arms to the side to the rising tension and anticipating vocals in the music and presents with the pose the caption for the following dance: "How I think different types of bread would dance". With the refrain she performs as a parody the supposedly different dance styles of baguette, bagels or sourdough. The bouncing walk and the different dance steps are carried out with a lot of energy and an increased effort level. As with her smile there is an "over the top" impression to the dancing that – combined with an aesthetic of an older lady's dress and her living room – makes the video seem charming, funny and in a way, a self-parody.⁴

The re-choreographing of a successful demeanor can become like a *brand* with its own audience and public reach that is enabled through the algorithmic logics of the platform. An example is the demeanor of @the_devonmaid as described above. The humorous videos of @the_devonmaid are hugely popular. The TikTok influencer has 850.000 followers and the videos *How I think different Elf Bars would walk* (a brand for electronic smoking) or *How I think different pasta would walk* have 5,7 million and 23,6 million views. All videos share the same dramaturgic logic and also the high effort and energetic dancing demeanor. Comparing different videos published by @the_devonmaid one can identify

4 Cf. https://www.tiktok.com/@the_devonmaid/video/7285382602171682080?_r=1&t=8jozUF2Li7c [12.02.2024]

that this specific *over-the-top* mise-en-scene and dancing format attracts most views and draws the most attention. Regardless of whether this *over-the-top* demeanor was originally consciously formed or not, viewing numbers indicate a success of this mise-en-scene within the algorithmic curation process. As each new individual video undergoes an algorithmic filtering process, only videos that are viewed by enough users get wider distribution (cf. Smith 2021). However, a high number of followers does not guarantee a wide distribution of a video. Enough new viewers need to find the content of each new video appropriate and interesting in order to get a wide distribution through the algorithmic curation process. Each new video is a test of how users perceive the content. Only content that is deemed attractive and seems authentic for a particular producer gets to pass through the wider reaches of the platform. As *TikTok* incentivizes content producers with compensation for widely viewed videos, influencers strategically try to create popular content with high viewing numbers. Successful videos indicate what specific mise-en-scenes generate more views. Consequently, this guides content producers towards specific ways of moving and projecting specific demeanors. In prioritizing one specific demeanor against resulting viewing numbers and platform distribution, the suggestion and sequencing algorithms help make one kind of subject positioning and its demeanor more successful than others. It gives the content producer a blueprint as to which demeanor to perform in further videos. In doing so, the success of certain demeanors fixes the required subjectivity of the producer in the future content they create. This logic can explain the difference in viewing counts of different videos of @the_devonmaid of between 10.000 and 23 million with a stable number of followers. Audiences find a certain self-parody more engaging and relatable than other content such as @the_devonmaid's soft happy dance as she "parallel parks on the first attempt"⁵. The younger audiences on *TikTok* can project their own interests and subject positioning better to "over the top" dancing to disco songs in the content of @the_devonmaid. In the example of @the_devonmaid one can see how virality brings the content producer to recreating a specific character over and over. The case of successful influencers like Toni Minge (@toni_minge) supports this argument. He describes how difficult it is to change one's style of content as only a certain kind of video can reclaim a virality and visibility that

5 Cf. <https://vm.tiktok.com/ZGey8bECx/> [04.03.2024]

was previously achieved.⁶ The dance and its demeanor is the link that connects a specific yet dynamic audience to the influencer through the algorithms. This further reiterates the intimate bond that a choreographed demeanor can create. The algorithm not only determines the demeanor and intimate relation on the level of the producers, it also determines a sense of what intimacy and authenticity are or can be, through the modes of reception that the *TikTok* app affords. Analyzing the modes of reception with the app's *ForYou*-page, the individual user's algorithmically curated video programming, highlights the intimate relation that is created by the algorithm between users and the app's interface.

FYP with intimate knowledge

The mode of reception on *TikTok* functions mainly through *TikTok*'s *ForYou*-Page (FYP). It is *TikTok*'s very personalized and algorithmic curated feed that is the main source of consumption on the app by most users. The interplay between interface, algorithm, and *TikTok*'s seamless navigation enables the company to have developed a mix of "hyperactive TV and social media" (The Economist 2024) which other social media platforms like *Instagram* and *YouTube* now attempt to copy. The feed is generated through active and passive participation by viewers in its "recommendation algorithm" (Guinaudeau et al. 2022: 468). Active participation is well known from other platforms like *Facebook* and describes participation modes like *commenting*, *sharing* or *liking*. However, the curation on *TikTok* is also known to be based on passive participation: Implicit indicators, like users' viewing time of videos, including what videos a user *did not* watch until the end, have more weight in the algorithmic ordering than other, explicit interactions. In contrast to active modes like *commenting* or *liking*, users are less aware of their viewing time. The act of swiping away is felt as less intentional or even less of a *decision*. The swiping up to see the next video seems like an intuitive action rather than an intentional one. It has a lower intentional threshold than other interactions. This creates a sense of opacity towards the functioning of the algorithm but offers the platform enough data to synthesize a specific and highly relevant feed for each user. The felt relevance for each user attributes the algorithm an uncanny knowledge and power over the user

6 Toni Minge explained his experiences as a *TikTok* content producer at the workshop series *Post Digital Dances* that I developed at Tanzhaus NRW in 2022–23.

as the algorithm seems to know more about them than they have intentionally shared. Hence, *TikTok* users tend to feel a more personal, subconscious relation with the algorithm and their FYP. *TikTok's seeing of users* in this way without them needing to explicitly program the interface is then felt as more personal and intimate than other media platforms and distribution systems (cf. Bucher 2017). The FYP becomes a mirror of personal interests and beliefs, a knowledge of self beyond the self. In the consumption process of *TikTok* videos, this algorithmic mirror fuses with the mediation of demeanors into an affective and effective link, one of personal attachment to one's own FYP, that is then transferred to the content and its producers. The content producers become part of an intimate group, reflecting the consumers' own desires, interests and social positionings.

Choreographing demeanors in dances generates a relation to the viewers that is legitimized through the positively felt intimacy with the FYP that belongs to each *TikTok* user alone. The choreographing of demeanors becomes a medium that links the personal to a public that shares some of the same social values and positionings. The dance movements not only express identity or represent the formalization of social positioning in demeanors for the singular user and influencer, but relate and create their own ad hoc dynamic publics. Dances on *TikTok* become functions of relations between particular social audience networks. They are linked not only through hashtags and music used for the dances, but also further with the choreographed demeanors that can overarch more short-lived data anchors, like keywords and descriptions. In this line of inquiry, I would like to draw a connection between dancing demeanors and the marketing tool of "lookalike audiences" (cf. *TikTok* 2024.1) on the one hand and the *TikTok creator marketplace* (cf. *TikTok* 2024.2) on the other. "Lookalike audiences" is an advertising tool on *Facebook* or *TikTok*, where companies can relate their brands and advertisements to audiences that *look like* other audiences that are already engaged with their product. It relates to hashtags and keywords as hard data anchors but also can be related to softer categories such as producers' aesthetics, style or *look*. The *TikTok creator marketplace* is similarly arranged. Companies can pay for partnerships with content producers that fit the social demeanors of their target audiences and hire specific influencers to use their product. The intimacy and credibility that is created through dancing demeanors is thus transferred to products and companies. Dancing contributes to the success of the 268-billion-dollar market value of *TikTok's* Chinese parent company *ByteDance* (cf. Kharpal 2023). While advertisements are clearly marked in the app, the partnerships between companies

and content producers are opaque. Many of the dances reveal other information like brands of clothing that are not marked as official partnerships. These brands then are connected with the subjectivity and intimate bond with the influencer and become relatable to the distinct public of that influencer. The specific subjectivity imprints on these brands without it being clearly indicated as marketing. As a billion-dollar company, the content and the algorithmic functions of *TikTok* serve private business interests and Chinese political agendas which stay hidden in the intimacy of the relationships between dancers and viewers. On *TikTok*, dance and its performance of demeanors become a potent commercial tool as well as a potent political power. In the production of demeanors, subject social positionings and business interests are mediated by bodily movements that *make you look*.

References

- Brecht, Bertolt (1930/2001): *Stories of Mr. Keuner*, San Francisco: City Lights Books.
- Bucher, Taina (2017): The algorithmic imaginary – exploring the ordinary affects of Facebook algorithms, in: *Information, Communication & Society*, Vol. 20 No. 1, pp. 30–44. DOI: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2016.1154086>
- Cramer, Florian (2014): What Is ‘Post-Digital’?, in: *A Peer-Reviewed Journal About*, Vol. 3 No. 1, pp. 10–24.
- Guinaudeau, Benjamin/Munger, Kevin/Votta, Fabio (2022): Fifteen Seconds of Fame: TikTok and the Supply Side of Social, in: *Computational Communication Research*, Vol. 4 No. 2, p. 463–485. DOI: <https://doi.org/10.5117/CCr2022.2.2.004.gUiNVideo468>
- Hurley, Zoe (2019): Imagined Affordances of Instagram and the Fantastical Authenticity of Female Gulf-Arab Social Media Influencers, in: *Social Media + Society*, Vol. 5 No. 1, p. 1–16. DOI: <https://doi.org/10.1177/2056305118819241>
- Kharpal, Arjun (2023): TikTok parent ByteDance offers share buyback valuing the Chinese giant at \$268 billion, in: *CNBS*, [online] <https://www.cnbc.com/2023/12/06/tiktok-parent-bytedance-offers-share-buyback-at-268-billion-valuation.html> [14.02.24]
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? – Die Kultur des HipHop*, 4. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kup, Johannes (2021): (Selbst-)Positionierungen – Subjektivierung als Kritik in der Theaterpädagogik, in: Matthias Spaniel/Dorothee Wieser (eds.):

- Haltung(en) – Perspektiven auf die Selbst-Positionierung der Theatervermittlung*, München: kopaed, pp. 183–197.
- Matthias, Sebastian (2018): *Gefühlter Groove – Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne*, Bielefeld: transcript.
- Matthias, Sebastian (2022): Choreographien der Angleichungen – Digitale Kulturtechniken auf TikTok, in: Sabine Huschka/Gerald Siegmund, (eds.): *Choreographie als Kulturtechnik – Neue Perspektiven*, Berlin: neofelis, pp. 291–311.
- Monroe, Rachel (2020): 98 Million TikTok Followers can't be wrong, *The Atlantic* [online] <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/12/c-harli-damelio-tiktok-teens/616929/> [08.02.24]
- Pinkert, Ute (2021): An Haltungen arbeiten – Theaterpädagogische Perspektiven auf den Haltungsbegriff, in: Matthias Spaniel/Dorothee Wieser (eds.): *Haltung(en) – Perspektiven auf die Selbst-Positionierung der Theatervermittlung*, München: kopaed, pp. 33–46.
- Schröder, Christoph/Richter, Christoph (2022): Relationale Affordanzen – Oder die Möglichkeit einer 'fantastischen Authentizität' auf Instagram, in: Nick Böhnke/Christoph Richter/Christoph Schröder/Martina Ide/Heidrun Allert (eds.): *Spuren digitaler Artikulationen – Interdisziplinäre Annäherungen an Soziale Medien als kultureller Bildungsraum*, Bielefeld: transcript, pp. 139–170.
- Shifman, Limor (2013): *Memes in Digital Culture*, Cambridge Mass: MIT Press.
- Smith, Ben (2021): How TikTok reads your mind, *New York Times* [online] <https://www.nytimes.com/2021/12/05/business/media/tiktok-algorithm.html> [14.02.24]
- Spaniel, Matthias/Wieser, Dorothee: Haltung zeigen, suchen, haben ...? – Facetten des Haltungsbegriffs aus einer theaterpädagogischen Perspektive, in: Matthias Spaniel/Dorothee Wieser (eds.): *Haltung(en) – Perspektiven auf die Selbst-Positionierung der Theatervermittlung*, München: kopaed, pp. 9–18.
- Streeck, Jürgen/Knapp, Mark L. (1992), Interaction of visual and verbal Features, in: Fernando Poyatos (Ed.), *Advances in Nonverbal Communication*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, p. 3–23.
- The Economist* (2024): The End of the Social network, [online] <https://www.economist.com/leaders/2024/02/01/the-end-of-the-social-network?frsc=dg%7Ce> [14.02.24]
- TikTok* (2024.2): Die offizielle Plattform für Kooperationen zwischen Creator und Marke auf *TikTok* [online] <https://creatormarketplace.tiktok.com/> [13.02.2024]

TikTok (2024.1): About Custom Audiences [online] <https://ads.tiktok.com/help/article/custom-audiences> [13.02.2024]

Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika (2010): Gesten, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (eds.): *Gesten – Inszenierung, Aufführung und Praxis*, München: Fink, pp. 9–17.

Dancing *Guangchang wu* in Wuhan Fangcang Shelter Hospitals

Remontaging Positive Public Sentiment in the Chinese Media

Yanru Liu

During the first wave of the COVID-19 pandemic in Wuhan, the popular social media platforms *Weixin* (known as Chinese *WeChat*) and *Sina Weibo* (a Chinese microblogging site) replaced traditional media such as newspapers and television as the main source for accessing pandemic information (cf. Meadows et al. 2022; Tang/Zou 2021). As a result of the mainstream media in China integrating more deeply into social media, authorities are using social media as a propaganda tool to control and mold internet users into state supporters (cf. DeLisle et al. 2016; Jiang 2012; Willnat et al. 2015). Many studies have discussed how state-run media directed the public's attitudes and managed governmental legitimacy via social media platforms during the COVID-19 pandemic (cf. Liu et al. 2023; Meadows et al. 2022; Zhang 2022). However, few scholars have studied the dissemination of short videos in official media. Focusing on the news coverage of *guangchang wu* in the Wuhan Fangcang shelter hospitals published by *China Daily*¹, this study presents a discussion of how Chinese media remixed short video clips into new montages, or *remontages*, to foster new public discussions with potentially positive sentiment.

Guangchang wu, translated in English as “public square dancing,” refers to outdoor physical leisure activities occurring mostly in city squares. *Guangchang wu*'s participants are mostly senior and retired people. They congregate every evening or morning in public spaces to learn the various components, which

1 As an officially recognized governmental media platform, *China Daily* holds significant importance in disseminating news coverage in the English language.

include aerobic dances, Chinese folk and ethnic dances, and Western ballroom dances (cf. Seetoo/Zou 2016: 30). As a type of plaza dance, the nature of *guangchang wu* differs from that of professional artistic performances that require dance techniques and choreographic intention, and the participants congregate mostly for fitness and social bonding reasons.

The Fangcang shelter hospital refers to healthcare facilities that aim to care for patients with mild and moderate pandemic diseases. Although *guangchang wu* activities were prohibited under quarantine regulations, the topic still emerged in public discussions as patients began exercising in the passages of isolation wards. These patients wear masks and winter jackets and dance in groups of three or more people. Some health workers joined in the exercise as well, leading patients in calisthenics and dances in a larger public area in the hospital (cf. Figure 1).

Distinguished by montaging the *guangchang wu* dance clips in Fangcang shelter hospitals by creators, a new editing strategy becomes possible on social media platforms in this article as *remontage*. Montage refers to targeted and calculated visual effects in film production (cf. Stiegler 2023). Remontage suggests the perpetual reproduction of visual logic, indicating individual freedom in sharing and communicating in the digital environment (cf. Bench 2020: 7f.). Web infrastructure enables users not only to montage their own generated content but also to replicate other users' content without requiring ownership. Various tools, such as editing, subtitling, and adding soundtracks, contribute to this remontage process.

Chinese mainstream media also utilizes remontage to engage online users. By editing video clips and adding brief textual information, these news reports represent public discussions with a specific ideological direction and purpose. In the following three cases, this paper discusses how Chinese media outlets remontaged popular *guangchang wu* scenes to arouse positive public sentiment.



Fig 1: A screenshot from a short video about patients dancing in a Fangcang shelter hospital (Xintong 2020).

1. Addressing collective movement patterns

The first *guangchang wu* coverage in the *China Daily* was published in the Chinese edition on the 10th of February 2020 (cf. Zhongguo Ribao 2020). The video clip on *China Daily* was recognizably sourced from another documentary video clip that was also published on *YouTube* (cf. Wangqi li'li 2020). The differences between the two videos demonstrate how the video clips are remounted to achieve the desired visual effects.

In the documentary video clip, the camera captures a scene where dances are being taught. The camera first focuses on the dance scene inside an isolation ward where around ten people swing their hips rhythmically with various arm movements and changes in footwork, as shown in Figure 1. A female in a purple sweater and black trousers is a dance instructor who counts the rhythm and speaks about movement rules while other participants stand aside from their beds and follow her movements.

When these patients turn to the other side with their backs to the camera, the camera zooms out and moves slightly to the left. Here, the camera not only maintains people's dancing recording but also shows the name of the isolation ward, which is a board depicting "Wuhan Nanfang Hospital" and the

number of the isolation ward “097-128”. Then, the camera draws back again with a wider viewing framework where two followers are standing outside and mirroring participants’ movements. Simultaneously, a medical staff member passes through the isolation ward, briefly observing their motions. After a brief pause, one of the outside observers departs, leaving only one individual remaining outside, still watching the instruction.

However, with a new focus, the video clip published on *China Daily* has been edited from 5 minutes to 15 seconds. Instead of showing scenes of dances being taught in the isolation ward, this short video presented a dense collection of views of collective movements, that is, patients swaying their hips with hand postures accompanying brisk and joyful background music. The viewing frame has been transformed from a landscape to a portrait orientation. The video features a blue background with yellow cartoon captions: “Dancing *guangchang wu* in a Fangcang shelter hospital”.

Rather than beginning with captured footage that moves from close-up to long shots in the original footage, the remontaged video clip uses a rearranged set of shots. It initially presents a distant view, focusing on the name board of the isolation ward. Subsequently, the clip showcases patients’ movements inside the ward. Next, the clip presents a broad view of some followers learning dance movements outside the isolation ward. Through reversing the captured order, the remontaged clip portrays the number of followers increasing outside the isolation ward rather than the few followers in the original footage.

The remontaged video clip features social media’s visual customs of short duration and a portrait framework but also attempts to convey positive sentiment through rearranging the tracking shots. First, a rise in the number of participants engaging in *guangchang wu* outside the isolation ward implies a storyline where patients actively participate in this physical leisure activity. Furthermore, collective movements with joyful music might help arouse online viewers’ positive feelings of community belonging. For most people who were quarantined at home and prevented from congregating in public, such kinesthetic collectiveness and joyfulness correspond to the popular hope of someday being together and direct people’s attention to the patients’ promising changes. Thus, the representation of collective movements helps to form positive public discourse for consumption by people quarantined at home.

2. The hero narrative of dancing minority dances

Two days later, the coverage of health workers from Xinjiang instructing patients in minority dances was published in both the Chinese and English editions (cf. China Daily 2020; Xiandai Kuaibao 2020). This article claims that this coverage constructs a hero narrative.

In the Chinese edition, the short video consists of two edited dance scenes. Both scenes are in the portrait orientation and have been edited, subtitled, and set to a soundtrack of Uyghur folk music. The first dance scene depicts three health workers improvising Uyghur dance moves in the hospital corridor. Filmed in front of the dancers, health workers incorporate wrists twisting and rotating in the middle of watching crowds.

The second dance scene features a solo performance by a health worker, Bahargul Toleheng, performing a traditional Kazakh minority dance from Xinjiang. As a form of regional body knowledge, Bahargul's movements are typified by exotic kinesthetics with a variety of twists and shoulder vibrations. She begins by swaying her upper torso from the left to the right while vibrating her shoulders and alternately bending her fingers down along the outer side of her body. Subsequently, she shifts her weight onto her right leg, assuming a one-legged position, and squats down with vibrating shoulders and finger moves. Bahargul's solo movements appear to be challenging for most patients to follow. As a result, many people just hold their phones to record the dance.

In contrast to individuals of historical significance, heroes are judged according to moral standards, such as the "traditional Chinese 'values' of devotion" (Pugsley 2017: 91; cf. Hook 1992: 175). In both filmed scenarios, dancing medical workers labored their bodies and turned into watched objects. Rather than wearing minority dance costumes, the coverage emphasizes the incongruity between health workers' complicated torso movements and thick protective clothing.² Laboring health workers' bodies serve to relieve the suffering of ill patients. In an interview, Bahargul expressed her happiness about dancing: "The patients loved it and had a good laugh. I believe lifting their spirits is a part of the treatment." (Cui/Wu 2020: para 5)

Rather than just describing health workers' dances in the Chinese edition, the coverage in the English edition reflects the emotional exchange between health workers and patients. Apart from showing Xinjiang health workers

2 The protective suits specifically refer to the personal protective equipment (PPE) utilized by health workers amidst the COVID-19 outbreak.

dancing amidst the crowds, this video showcases two speaking clips. By presenting patients' thankful speech: "Thank you, China; Thank you, Xinjiang medical team," and encouraging sentences: "Keep going, Wuhan; Keep going, China," the coverage in the English edition combines health workers' sacrifice with a strong sense of national unity.

Video materials are remontaged in different ways to suit various narrative goals, as seen in the coverage in both the Chinese and English editions. The hero narrative of the Xinjiang health workers' dances addresses their selfless dedication during this national emergency, which fosters a sense of gratitude toward those individuals who support Wuhan even from distant regions. Additionally, the difficult working conditions experienced by health workers resonate with specific challenges faced by the Chinese people during the national crisis, for example, economic and life difficulties (cf. Qi 2021). This emotional bond between patients and health workers relates to most of the Chinese public, which strives to instill positive sentiment to a common fighting spirit against the pandemic as it spreads across the nation.

3. Historicizing *guangchang wu*'s development in Wuhan Fangcang shelter hospitals

This section looks at remontaging strategies applied to GIFs instead of remontaged short videos. As a form of digital content, GIFs are utilized to loop brief action sequences. They are frequently used in text-based communication to convey particular opinions and feelings of internet users (cf. Highfield/Leaver 2016; Newman 2016). In the news report from *China Daily*, GIFs are derived from previously popularized video clips and repeat three- or four-second clips of focal moves without background music. These looped sequences always follow one or two lines of text explanation, using a top-bottom layout. Especially, according to the coverage in the *China Daily*, the development of *guangchang wu* has been divided into four phases with specific names: "amateur version (*yeyu ban*)," "professional version (*zhuan ye ban*)," and "advanced version (*jinjie ban*)" (Ribao 2020: para 11, 23, 38).

The "amateur version" describes patients who began dancing and doing workouts in Fangcang shelter hospitals. The first GIF involved two women dancing *guangchang wu* in a place near their beds. The second GIF involves patients dancing collectively in an isolation ward and was previously discussed in the first section of this paper. However, the third GIF captures a different

scenario, showcasing the involvement of health workers in a more expansive public space with tens of patients. These GIFs show that *guangchang wu* was originally a spontaneous leisure activity with a growing number of participants. However, the health workers' involvement indicates that *guangchang wu* achieved progress with the contribution of medical expertise, as described in the second phase.

The second phase refers to the “professional version”, which outlines the teaching role of health workers. When presenting these GIFs, these dance scenes mainly focus on the position of health workers who are standing in the middle or in front of patients. The term “professional” in China indicates systematic and disciplined knowledge when people are trained in regular institutions such as schools and universities. These GIFs illustrate that *guangchang wu* in Fangcang shelter hospitals started to be guided by the scientific medical knowledge offered by the health workers. In particular, the exercise forms are given different gymnastics' names, e.g., *hufei cao* (“lung protection gymnastics”), *Baduanjin*³, and *Tai Ji*.

The third phase in the coverage is the “advanced version”. According to the coverage, the “advanced version” refers to the “more professional pursuits” (Renmin Ribao 2020: para 40) of *guangchang wu* participants in Fangcang shelter hospitals. Here, the “advanced version” means that patients are not only guided by health workers with their expertise but also accepted new guidance that went beyond disciplined knowledge, that is, regional body knowledge. These GIFs showcase the unique dance styles of health workers specific to the regions where their medical teams came from. For example, health workers from Xinjiang medical teams danced their minority dances, as discussed in the second section of this article.

The hierarchical categories from the “amateur version” to the “advanced version” indicate the values associated with the identification. Regional body knowledge is categorized by provincial administrative divisions, such as the Xinjiang Autonomous Region, Hainan Province, and Sichuan Province. These provincial dances and this representation of national assistance to Wuhan construct a cultural imagination in relation to provincial buildings and social cohesion rooted in the nation-state concept.

After the “advanced version”, the coverage portrays a final phase in which the guidance of health professionals is ultimately transformed into self-organized patient behavior. In a larger portrait frame, the GIF shows a *dance party*

3 A type of traditional Chinese gymnastics from the Song dynasty.

in a Fangcang shelter hospital where patients stand in the passage of isolation wards, improvising various movements. Without providing any guidance, health workers stand by as onlookers and monitor patients' performances.

By arraying GIF sequences into these four phases, these GIFs depict a positive progress of patients participating in *guangchang wu*. The narrative that guides *guangchang wu* development from *non-organizable* to *organizable* and then back to *non-organizable* demonstrates that a public leisure activity develops under certain regulations. In other words, the involvement of health workers helps patients explore a wider range of dance training methods, ultimately contributing to the patients' effective treatment and recovery. This positive outcome also demonstrates that health workers can ultimately overcome COVID-19 to build people's confidence in the pandemic.

Conclusion

As is evident in these three cases, the Chinese media strategically employed remontage as a governmental tactic for propagating positive public sentiment. According to Michel Foucault, governance refers to controlling "someone's body, soul, and behavior" (Foucault et al. 2009: 122; cf. Foucault 1977, 1991). Rather than directly preventing people's behaviors, the exercise of power relies on the discursive construction of knowledge (cf. Foucault 1980: 93). In news reports of *guangchang wu* in Wuhan Fangcang shelter hospitals, remontaging patients' dance sequences was central to this governmental strategy. Rather than just sharing patients' dances that occurred in Fangcang shelter hospitals for the purpose of exchanging information, the Chinese media used the social media to strengthen the concept of the state and to build popular confidence in the nation's ability to control the pandemic.

Notably, *guangchang wu* in Fangcang shelter hospitals was a public event used to direct popular attitudes during the COVID-19 pandemic. Many other published news reports also support this effect. Additionally, the public discussion of *guangchang wu* in Fangcang shelter hospitals was the product of a specific moment in time. With the closing of Fangcang shelter hospitals, the Chinese media gradually diverted popular attention back to *fugong* ("work resumption") and *fuchan* ("production resumption").

References

- Bench, Harmony (2020): *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*, Minneapolis: University of Minnesota Press. DOI: <https://doi.org/10.5749/j.ctvxw3p32>
- China Daily (2020): Xinjiang medical worker lightens hospital mood with dance class, in: *China Daily Global*, [online] <https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/12/WS5e43f6baa310128217277151.html> [09.01.2024]
- Cui, Jia/Wu, Yong (2020): Xinjiang medical worker lifts patients' spirits by teaching ethnic dance, in: *China Daily Global*, [online] <https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/17/WS5e49e236a310128217277ec9.html> [03.02.2024]
- DeLisle, Jacques/Goldstein, Avery/Yang, Guobin (2016): *The internet, social media, and a changing China*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press. DOI: <https://doi.org/10.9783/9780812292664>
- Foucault, Michel (1977): *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977*, ed. Colin Gordon, New York: Pantheon.
- Foucault, Michel (1991): Governmentality, in: Graham Burchell/ Colin Gordon/ Peter Miller (eds.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, London: Harvester-Wheatsheaf, pp. 87–104. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226028811.001.0001>
- Foucault, Michel/Senellart, Michel/Ewald, François/Fontana, Alessandro (eds.) (2009): *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977–78*, New York: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230245075>
- Highfield, Tim/Leaver, Tama (2016): Instagrammatics and digital methods: studying visual social media, from selfies and GIFs to memes and emoji, in: *Communication Research and Practice*, Vol. 2 No. 1, pp. 47–62. DOI: <https://doi.org/10.1080/22041451.2016.1155332>
- Hook, Sidney (1992): *The Hero in History: A Study in Limitation and Possibility*, New Brunswick/London: Transaction Publishers. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003419198>
- Jiang, Ying (2012): *Cyber-Nationalism in China. Challenging Western media portrayals of Internet censorship in China*, Adelaide: University of Adelaide Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780987171894>
- Liu, Xudong/Pang, Shengnan/Li, Xigen (2023): Enveloped in mediated pandemic: Immersion as a mediator of the effects of media exposure on per-

- ceived severity and behavioral intention, in: *Chinese Journal of Communication*, pp. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1080/17544750.2023.2248287>
- Meadows, Cui Zhang/Tang, Lu/Zou, Wenxue (2022): Managing government legitimacy during the COVID-19 pandemic in China: a semantic network analysis of state-run media Sina Weibo posts, in: *Chinese Journal of Communication*, Vol. 15 No. 2, pp. 156–181. DOI: <https://doi.org/10.1080/17544750.2021.2016876>
- Newman, Michael Z. (2016): GIFs: The attainable text, in: *Film Criticism*, Vol. 40 No. 1. DOI: <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.123>
- Pugsley, Peter (2017): Constructing the Hero: Nationalistic News Narratives in Contemporary China, in: *Westminster Papers in Communication and Culture*, Vol. 3 No. 1, pp. 78–93. DOI: <https://doi.org/10.16997/wpcc.17>
- Qi, Wen (2021): Economic Recovery from COVID-19: Experience from the People's Republic of China, in: *Asian Development Bank Institute*, [online] <https://www.adb.org/publications/economic-recovery-covid-19-peoples-republic-china> [09.01.2024]
- Renmin Ribao (2020): 外国黑媒说方舱医院是“集中营”真相是他们已经开始“斗舞”了, in: *Zhongguo Ribao (China Daily)*, [online] <https://cn.chinadaily.com.cn/a/202002/15/WS5e47ea21a3107bb6b579fdb.html> [03.04.2023]
- Seetoo, Chiayi/Zou, Haoping (2016): China's guangchang wu: The emergence, choreography, and management of dancing in public squares, in: *TDR/the drama review*, Vol. 60 No. 4, pp. 22–49. DOI: https://doi.org/10.1162/dram_a_00594
- Stiegler, Bernd (2023): Montage, in: Michał Mrugalski/Schamma Schahadat/Irina Wutsdorff (eds.), *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 926–929. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110400304-052>
- Tang, Lu/Zou, Wenxue (2021): Health Information Consumption under COVID-19 Lockdown: An Interview Study of Residents of Hubei Province, China, in: *Health Communication*, Vol. 36 No. 1, pp. 74–80. DOI: <https://doi.org/10.1080/10410236.2020.1847447>
- Wangqi li'li (2020): 他們在武漢方艙醫院裡跳起了廣場舞, in: *YouTube*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=ZgcjUT-jGRQ> [09.01.2024]
- Willnat, Lars/Wei, Lu/Martin, Jason A. (2015): Politics and social media in China, in: Gary D. Rawnsley/Ming-yeh T/Rawnsley (eds.), *Routledge Handbook of Chinese Media*, London: Routledge, pp. 181–202. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315758350>

- Xiandai Kuaibao (2020): 新疆医生穿防护服领舞方舱医院, in: *Zhongguo Ribao* (*China Daily*), [online] <https://china.chinadaily.com.cn/a/202002/12/WS5e43f301a3107bb6b579f196.html> [09.01.2024]
- Xintong, Liu (2020): 笑容再现武汉方舱医院内跳起广场舞, in: *Beijing Daily*, [online] <https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5ddcoe6a/contentApp/5b21db20e4b0243950038414/AP5e452f4be4b0c4aab13bbb6d.html> [16.02.2024]
- Zhang, Zhan (2022): Contesting legitimacy in China's crisis communication: a framing analysis of reported social actors engaging in SARS and COVID-19, in: *Chinese Journal of Communication*, Vol. 15 No. 2, pp. 182–204. DOI: <https://doi.org/10.1080/17544750.2022.2049835>
- Zhongguo Ribao (2020): 视频 | 战胜疾病一定要有信心武汉方舱医院里跳起了广场舞, [online] <https://cn.chinadaily.com.cn/a/202002/10/WS5e41347da3107bb6b579e75f.html> [09.01.2024]

In den Pool

Essayistische Abhandlung über digitale Bühnen und Communities

Caspar Weimann

Die Suche nach publikumswirksamen Darstellungsformen im digitalisierten Zeitalter spült seit einigen Jahren immer stärker das Konzept von Communities als Begegnungsgemeinschaften und als Gestalter*innen von (digitalen) Bühnen in den Diskurs. In diesem Text soll es um Potenziale von Community-based Creativity gehen, um den Weg der darstellenden Kunst in eine digitalisierte Wirklichkeit und um Social Media als gigantische Archive partizipativer Kunstformen. Der Text skizziert dabei Ergebnisse des ThinkTanks »post internet dances« vom tanzhaus nrw zwischen Brig Huezo, Sebastian Matthias, Philipp Schaus, Arne Siebenmorgen, mir und Gäst*innen.

Ich werde kurz zurückschauen auf die Anfänge von Social Media, als der Begriff des »Web 2.0« die Runde machte und auf den Paradigmenwechsel in der gesellschaftlichen Rezeption von (Massen-)Medien hinweist. Dieser Begriff beschreibt eine mediale Umgebung, in der nicht mehr Zielgruppen Inhalte einfach konsumieren, sondern in diesem Prozess ständig selbst zu Produzent*innen von neuen Inhalten werden. Inhalte entstehen also in einer ständigen Feedbackschleife zwischen Produzent*innen, die selbst immer auch Konsument*innen sind. Es entstehen Foren, Chatrooms und diese werden zu den ersten sozialen Netzwerken. Das Teilen von Inhalten – egal ob in Videos, Stories, Bildern oder sogar Kommentaren – sucht dabei immer ein *Publikum*.

Das Web 2.0, auf dem bis heute unsere digitalisierte Gesellschaft organisiert ist, kann in seiner globalen Relevanz und Zugänglichkeit als größtes Theater unserer Wirklichkeit wahrgenommen werden: Individuen legen sich Profile an, viele haben mehrere Profile; diese Profile können verstanden werden als Figuren, als Rollen, die verkörpert werden und die online in Videos, in Stories, in Kommentarspalten und sogar mittels Likes publikumsbewusst

um Deutungshoheiten kämpfen. Ich würde so weit gehen und hier die These aufstellen, dass dieses Selbstverständnis als Performer*innen, als Mitgestalter*innen, als offen ausgesprochene Kritiker*innen ein Verständnis ist, welches wir gesellschaftlich über die letzten 25 Jahre verinnerlicht haben und leben.

Seit fast genauso vielen Jahren gibt es Menschen und Netzwerke, die genau das verstanden haben und dieses Wissen dafür nutzen, unser *digitalsoziales* Miteinander so zu gestalten, wie es in ihre politische Agenda passt. Ganz besonders stark ist darin (leider) die politische Rechte, die sich online in Netzwerkstrukturen (Communities) organisiert und mittels gezielten Framings, Wortneuschöpfungen und Euphemismen für rassistische Begrifflichkeiten, Einsatz von »Sockenpuppen« (Fake-Accounts) u.v.m. gesamtgesellschaftliche Diskurse Schritt für Schritt nach rechts verschiebt und damit die Grundlage bildet für ihre »Kulturrevolution von rechts« (vgl. Fuchs/Middelhoff 2019: 28f.). Rechte Netzwerke sind auf sozialen Plattform nicht nur deshalb so wirksam, weil sie die Funktionsweisen von Social Media, ihre Aufmerksamkeitsökonomien und Algorithmen verstanden haben (das kann jede*r) – sondern das sind sie ganz besonders deshalb, weil soziale Netzwerke vor allem Werbeplattformen sind und als solche verkürzende und emotionalisierende Inhalte befördern. Und es ist der zentrale Kern rechter Propaganda und rechter Rhetorik, gesellschaftliche Komplexitäten zu verkürzen und in emotionale und leicht reproduzierbare Kurznachrichten zu formen (vgl. Degeling et al. 2021: 12).

Die Gestaltung unseres digitalisierten Miteinanders darf aber nicht den rechten Netzwerken und den Logiken, die sich aus dem Plattformkapitalismus¹ ergeben, überlassen werden. Die Frage, die sich für mich daher hier anschließt, ist: Inwieweit müssen wir als Vertreter*innen von Kunst- und Kulturinstitutionen – ganz besonders der darstellenden Künste – uns unserer Verantwortung als Gestalter*innen und Kurator*innen dieser digitalen Bühnen bewusster werden, um solche Dynamiken zu durchbrechen und/oder um alternative Dynamiken zu etablieren? Müssen nicht die Räume, in denen institutionalisierte darstellende Kunst stattfindet, auch auf die Bereiche der digitalen

1 Form des digitalen Kapitalismus, in der Social Media Plattformen zu »Mittelsmännern« im Verhältnis von Angebot und Nachfrage werden und damit einerseits die Prozesse ganzer Geschäftsmodelle prägen (vgl. Lobo 2014) und sich andererseits im Sinne der Konkurrenzfähigkeit als attraktiv(st)e Werbeplattform optimieren müssen.

Wirklichkeit ausgeweitet werden, in denen sich die postdigitale² Gesellschaft so stark konstituiert?

Um genau diese Herausforderung nachhaltig anzugehen, brauchen wir ein deutlich größeres Bewusstsein für digitalgesellschaftliche Entwicklungen gepaart mit einer ausgeprägten Medienkompetenz und dem Mut zum künstlerischen und transdisziplinären Experiment, das eben nicht nur mit digitalen Technologien wie XR oder VR spielt, sondern wirklich in die Räume des digitalsozialen Miteinanders hineingeht. Ein Einstieg in dieses Thema kann die Beschäftigung mit Formen digitaler Zusammenkunft sein – also mit Communities – und damit, wie existierende (Online-)Communities schon jetzt aus sich selbst heraus Kunst, Kultur, Mitgestaltungsmomente und demokratische Resilienz schaffen.

Beispiel 1: Organisierte Gegenrede

Das damalige *Neo Magazin Royale* (heute *ZDF Magazin Royale*) hat eine von der Community organisierte digitale Bürgerrechtsbewegung *Reconquista Internet* (später *forum:neuland*) ins Leben gerufen, die sich aktiv gegen Hassrede in Kommentarspalten richtet und ihr mit Gegenrede und Informationen aus validen Quellen entgegentritt. Innerhalb der Community auf *Discord* haben sich diese Bürgerrechtler*innen gegenseitig auf *facebook*-Posts, in deren Kommentarspalte sich Hassrede sammelte, aufmerksam gemacht und haben dort dann gemeinsam Gegenrede gepostet. Orchestrierte Hassrede sammelte sich damals vor allem unter Postings von Bundespolitiker*innen und von reichweitestarken Medien. Das war für rechte Netzwerke deshalb taktisch schlau, weil sich unter diesen Posts gemischte Publika versammelten und so auch Menschen außerhalb eigener Filterblasen erreicht und Teile des sogenannten »vorpolitischen Raums«³ mit rechter Ideologie besetzt werden konnten.

Eine Studie der Cornell University von 2020 macht anhand der Bewegung *Reconquista Internet* und vergleichbarer deutscher digitaler Bürgerrechtsbewegungen deutlich, dass die Anwesenheit von Gegenrede nicht nur zur Depolarisierung der Kommentardebatte führt, sondern auch Gegenrede von anderen User*innen der Plattform, die nicht Teil der Bewegungen sind, stimulieren

2 Zustand, in dem digitale Medien selbstverständlicher Teil des Alltags sind.

3 Rechte Begriffskonstruktion für einen politisch propagandistisch genutzten Wirkraum außerhalb politischer Institutionen oder Parteien.

kann (vgl. Garland et al. 2020: 9). Diese Teile des sogenannten vopolitischen Raums wurden sozusagen zurückerobert – auch wenn die Kriegsmetaphorik an dieser Stelle gefährlich sein kann, denn sie bedient und reproduziert den von rechts geprägten Begriff des »Infokrieges«.

Beispiel 2: Kommentarspalten als digitale Bühnen

Kommentarspalten von reichweitenstarken Medien sind Orte des gesellschaftlichen Miteinanders, die seit dieser Zeit des orchestrierten Hasses von vielen Menschen gemieden werden. Das ist nachvollziehbar und für viele ein notwendiger Schutzmechanismus vor diesem Klima der Gewalt. Mit klarer Moderation bergen sie aber auch das Potenzial, zum Schauplatz eines solidarischen Miteinanders zu werden, zu Trägerinnen und Archiven von Geschichten. Unter dem Video *Aphex Twin – Rhubarb* vom YouTube-Kanal Pixelpusher beispielsweise hat sich aus der Community heraus ein Klima gebildet, in dem tausende User*innen hochpersönliche Erinnerungen, Geschichten und Momente aus ihrem Leben teilen, an die sie sich erinnern, wenn sie das Video anschauen. Eine Person hat das in einem Kommentar wie folgt zusammengefasst: »this comment section is better than therapy. reading and feeling all of these stories people are telling makes me feel comfortable. i also love how everyone feels safe to tell their stories to unknowns. thank you for this.« (Pixelpusher 2011: Kommentar von @tiago225) User*innen können sich stundenlang in dieser Kommentarspalte aufhalten, lesen, in die Momente von Schmerz, Trauer, Ruhe und Freude eintauchen – und eben auch selbst teilen und sich verwundbar zeigen.

Beispiel 3: r/Place als gigantisches Community-Projekt

Ein anderes einprägsames Beispiel für Community-based Creativity ist das Projekt *r/place*. Dabei handelt es sich um ein mehrtägiges und wiederkehrendes Event der sozialen Plattform *Reddit*, das bisher dreimal (2017, 2022 und 2023) stattgefunden hat. Die Plattform generiert dafür eine gigantische weiße Leinwand, die von der globalen Community Pixel für Pixel gestaltet werden kann. Die Hürde dabei ist: Jede Person (jede IP-Adresse) kann nur alle fünf Minuten einen einzigen neuen Pixel anmalen und bereits angemalte Pixel können dabei übermalt werden. Wenn ich mir als Einzelperson vornehme, auf dieser Leinwand ein Bild zu malen, ist das eine Sisypusarbeit. Kaum habe ich nach

Stunden des Gestaltens etwas als Bild Erkennbares gemalt, wird es von anderen übermalt. Es ist notwendig, sich in Sub-Communities zu organisieren, um gemeinsame Projekte auf der Leinwand zu verwirklichen. Je größer die Sub-Communities, desto größer können auch die Bilder werden, die sie auf die Leinwand malen. Diese Sub-Communities entstehen meistens aus Live-streams von reichweitenstarken *Twitch*-Streamer*innen heraus, die ihre Zuschauer*innen aufrufen, als Schwarm bestimmte grafische Elemente auf die Leinwand zu setzen. Dabei entstehen auch Konkurrenzen und sogar Kämpfe zwischen verschiedenen Sub-Communities. Die Leinwand wird dabei zum lebendigen Archiv dieser Kämpfe. Auf ihr erscheinen und verschwinden ikonische Symbole, Logos, Flaggen, historische Gemälde, Anime- und Mangafiguren, Tiere, Slogans, Hashtags und vieles mehr.

Dieses Projekt bekommt Eventcharakter, weil die User*innen ab einem bestimmten Punkt nach drei bis sechs Tagen die Pixel nur noch weiß anmalen dürfen. Die Community radiert so ihr eigenes Kunstwerk aus und markiert damit das Ende des Events. Es gibt Online-Aufzeichnungen der Leinwände im Zeitraffer. Sie verdeutlichen, dass dieses gestalterische Miteinander als gigantische Community-Choreografie verstanden werden kann, an der sich weltweit über 10 Millionen Menschen beteiligen.

Beispiel 4: Dream SMP

Schwarmintelligenzen generieren nicht nur Wissen, sondern auch künstlerische Innovation. Im weltweit genutzten Computerspiel *Minecraft* gibt es einen Spielmodus namens *Survival Multiplayer*, bei dem Gamer*innen online mit und gegen andere in einer offenen Welt ums Überleben kämpfen. Er steht im Kontrast zur Spielweise *Kreativmodus*, in der es um gemeinsames Erschaffen und Bauen von Welten geht. In Reaktion auf das Physical Distancing in den Lockdown-Zeiten der COVID-19-Pandemie hat der reichweitenstarke Streamer *Dream* ein Experiment gestartet, in dem er ausschließlich andere reichweitenstarke Streamer*innen zu einem gemeinsamen Server im Modus *Survival Multiplayer*, zum sogenannten *Dream SMP*, eingeladen hat. Viele der über 60 Streamer*innen, die an der Gestaltung des Servers beteiligt waren, hatten Millionenpublika. Wie sie sich auf diesem Server verhalten und was sie beigesteuert haben, wurde für sie also zum enormen sozialen und durch die erhöhte Reichweite sogar monetären Kapital.

Es ging dabei nicht darum, der Stärkste oder die Beste im Spiel zu sein, sondern darum, was eine Person für die Geschichten und das erzählte Miteinander auf diesem Server beisteuert. Manche Streamer*innen haben sich bei Begegnungstechniken aus dem Role Playing Game⁴ bedient und damit Abenteuergeschichten erzählt, andere haben politische Organisationsstrukturen etabliert, wieder andere Gemeinschaftsräume kreiert und irgendwann haben auch einige Hinterhalte geplant und Zwietracht im Server gesät. Dass auf diesem Server im Survivalmodus gespielt wurde, war dabei zentral, weil jede Person für ihr Handeln von der Community zur Verantwortung gezogen werden konnte. So gab es zum Beispiel auf dem Server auch ein *Courthouse*, in dem Gerichtsprozesse durchgeführt wurden. Wurde jemand für schuldig erklärt, wurde der Avatar umgebracht – das bedeutet, ihm wurden wichtige Spielressourcen wie Materialien und Waffen entzogen.

Aus der Zuschauer*innenschaft des Servers heraus haben sich Gruppen gebildet, die die Geschichten aus *Dream SMP* aufgenommen, nachgestellt, cineastisch aufbereitet und auf *YouTube* archiviert haben. Der *YouTube*-Kanal von EvanMCGaming beispielsweise fasst die wichtigsten Vorgänge auf *Dream SMP* in 12 Videos mit einer Gesamtlänge von circa 9 Stunden zusammen (EvanMCGaming 2020). In ihrer Vielseitigkeit und Komplexität erinnern sie mich an antike Dramenzyklen. Nur dass sie eben nicht von einem einzelnen künstlerischen Genie erschaffen wurden, sondern von einer Community.

Vielleicht müssen wir als Vertreter*innen der darstellenden Künste es uns zur Aufgabe machen, aktiv an diesen Communities teilzunehmen und mit ihnen gemeinsam die digitalen Bühnen zu erobern/nutzen/gestalten. Es geht darum, dass wir eben nicht mehr nur digitalgesellschaftliche Entwicklungen beobachten, aus unseren Institutionen heraus aufgreifen und kommentieren, sondern in diesen Content-Pool Social Media hineinspringen. Das Ziel müsste sein, dass wir Räume des digitalisierten Miteinanders (z.B. Social-Media-Plattformen) als Erweiterungen öffentlicher Räume wahrnehmen und uns beteiligen an allem Theatralen, was in diesen Räumen jetzt schon stattfindet. Im digitalisierten Zeitalter entstehen Wissen und Kunst immer in und aus Communities heraus. Wenn wir uns an diesem Entstehungsprozess beteiligen wollen, müssen wir uns also vielleicht einfach alle *Minecraft* herunterladen und beim nächsten *r/place* mitmalen.

4 Spielform, in der die Spieler*innen die Rollen fiktiver Figuren, Tiere oder Gegenstände einnehmen.

Literatur

- Degeling, Jasmin/Hoffmann, Hilde/Strick, Simon (2021): ›Mein Handy hat schon Covid-19!‹ Überlegungen zu Digitalem Faschismus unter Bedingungen der Corona-Pandemie, in: *kultur & geschlecht* #26, [online] <https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2021/02/Degeling-Hoffmann-Strick-digitaler-Faschismus.pdf> [07.03.2024]
- EvanMCGaming (2020): *Dream SMP – The Complete Story* [Playlist], YouTube, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=QSoJshduVNo&list=PLgfSb9uBCIkbbhgZoIjcgG1uSmznXk5Rv> [30.01.2024]
- Fuchs, Christian/Middelhoff, Paul (2019): *Das Netzwerk der Neuen Rechten*, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Garland, Joshua/Ghazi-Zahedi, Keyan/Young, Jean-Gabriel/Hébert-Dufresne, Laurent/Galesic, Mirta (2020): *Countering hate on social media: Large scale classification of hate and counter speech*, Cornell University: arXiv, 2006.01974, [online] <https://arxiv.org/abs/2006.01974> [26.01.2024]
- Lobo, Sascha (2014): Auf dem Weg in die Dumpinghölle, in: *SPIEGEL Netzwelt*, [online] <https://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/sascha-lobo-sharing-economy-wie-bei-uber-ist-plattform-kapitalismus-a-989584.html> [07.03.2024]
- Pixelpusher (2011): *Aphex Twin – Rhubarb* [Video], YouTube, [online] https://www.youtube.com/watch?v=_AWIqXzvX-U [26.01.2024]

Moving

A/I in Projects of the Digital Dramaturgy Lab^{squared} (DDL²)

Antje Budde

1. Stupid AI – Uncertain Intelligences

“Musicians, writers and critics are thus plagued by a lack of insight into their situation, with drastic consequences that very much tend to be ignored. As they hold the opinion that they own an apparatus that actually owns them [...]” (Brecht 2019: 62)

It started out as sexy AI (cf. Hinton 2012), moved to cheekiness considering humor and AI (cf. Robinson 2016), suddenly, warned about the destruction of humanity by AI (cf. Arsenault/Hinton 2023) while quitting his *Google* job in a dramatic fashion (Taylor/Hern 2023), and now is concerned with the ethics of AI. What is this? A joke? I’m referring to the astonishing trajectory by professor emeritus Geoffrey Hinton, re-considering deep learning/machine learning and artificial intelligence technologies he helped to throw into our everyday – from bureaucracy to automatic spelling to war machines and AI deepfake porn – with no emergency exit offered. Most recently Hinton along with Fei-Fei Li were advertised as “AI luminaries” selling a “Radical AI Founders Masterclass” (Morris 2023: par.1) through the entrepreneurship program at the University of Toronto (U of T). Despite the doomsday melodrama unfolding, masterclass participants “noted leaving the session feeling optimistic about traversing the evolution of AI, its immense possibilities, and inherent hurdles” (Morris 2023: par.4). Over a decade Hinton has been deemed the “godfather of AI” (University of Toronto 2017) by my university, and the US-based *Google LLC corporation* for whom he worked in addition to his U of T job. This is an interesting entanglement to ponder. Complicity is both personal and institutional. Is he following J. Robert Oppenheimer’s footsteps who started to care about societal implications of his scientific doing – once retired? The religious-patriarchal connota-

tion of a “godfather” and the evocation of organized crime and gangster drama (Coppola’s film of 1972 comes to mind) should make us pause. The threat of extinction no less, so Hinton, is caused by the human inability to distinguish between human and AI generated information (image, text, sound, video), not knowing anymore who is talking: a human or a human-made machine? (Taylor/Hern 2023) “The idea that machines can converse with us, and humans don’t realize they are talking to an AI system rather than another person, is scary, he added.” (Arsenault/Hinton 2023) This is a problem of many consequences, but it also is an interesting theatrical problem to ponder. It is only very recently that students of computer science are encouraged to consider ethical questions in their work. They are now expected to participate in the *Embedded Ethics Education Initiative* at my university (cf. Hewitt 2024).



Fig. 1: Antje Budde demonstrating live snap Camera video filter used as digital mask in the graduate course “Brecht’s Laughter” (Fall 2022) in the Luella Massey Studio Theatre, University of Toronto. (Screenshot: Antje Budde)

There is much more to say but this article does not provide the space to go deeper. However, it is in this context that the term A/I or artistic intelligence emerged in the Digital Dramaturgy Lab_squared: first as a critical praxis, a mode of learning and commentary (2016) and then tentatively evolving into a more systematic approach (since 2018) that informs many activities (course design, artistic research/performance, interdisciplinary collaborations, intellectual exchange, decolonial anti-oppression activation).

Most inspiring to me have been *queer* (cf. Danielsson et al. 2023; Jethwani et al. 2022; Klipphahn-Karge et al. 2023; Santos Bruss 2024; Wark 2024), *feminist and Indigenous ideas* (cf. Dubois/Praba/Ocharan 2024; Moawad 2023; Skawennati 2024; Lewis et al. 2018; Farahi 2021; Kite 2024; Zhang 2020) and creative praxis. Those are often informed by a dark, trauma-informed humor and satire. A case in point could be – although unintentionally funny – how the queer computer scientist Alan Turing discussing *Computing Machinery and Intelligence* (Turing 1950) introduced the notion of *stupid AI* into his (sadly misogynistically gendered) Imitation Game known as the *Turing Test* – an intelligence test for machines. Turing “encourages” the machine to perform failure and hence deceit in order to disguise its machine character and NOT to show what’s under the mask because otherwise: “The machine would be unmasked because of its deadly accuracy.” (Turing 1950: 448) To use failure, error, glitch and, well, stupidity, as marker and disguise of intelligence that distinguishes humans as human is of great dialectical interest to me. In addition, Steyerl and Crawford insist, considering artificial stupidity can be an entertaining yet knowledgeable pursuit. Totalitarian abuse is never far away, as Steyerl’s example of the *IBM Punched Card Tabulator* and its use during the Holocaust demonstrates (cf. Steyerl/Crawford 2017). We need to refuse. We need to resist. We need to know. We need to act.

2. Moving targets – processing

A major condition of A/I or artistic intelligence is to embrace and to be attentive to the contingency, unpredictability, ambiguity, and uncertainty that life and technologies can throw at us at any moment. Processes and processing as well as making visible/audible/sensible/sensual these processes and processing are vital in this context. Where is the crack in the machinations and machines where agency might be found? A clown’s nose should always be at hand

as a decentering device to allow for the courage needed to build mutually beneficial relationships allowing for dignity and respect. Moving. On.

2.1 Ditched

Originally, I proposed for the conference (*Virtual*) *Ecologies in the Field of Dance* on October 28, 2023 a playful demonstration of aspects of A/I (artistic intelligence) by means of a multi-day, participatory performance/installation and self-growing photography exhibition. Collective creators of the Digital Dramaturgy Lab^{squared} (DDL²) planned to use a historical plate camera, its political history, and its hacked performances embedded in digital culture, computational and AI technology as an instigating dancer. The purpose of this instigation: playfully exercising dialectical thinking, movement, politics of representation, and reflection. However, the material conditions for such a radically slow endeavor were not favorable. The plan was abandoned.

2.2 Slides

Open to compromise and consent-making, I then proposed the less exciting, more time-efficient and cost-effective alternative of a more conventional conference talk entitled “Movement. Patterns – Moving A/I in projects of the Digital Dramaturgy Lab^{squared} (DDL²)”. This took the form of a lecture demonstration during a conference panel, remotely mediated through the *Zoom* teleconferencing platform. I performed located in Toronto while all other participants where present in Cologne or also joined via *Zoom*. The time difference was six hours. Talk duration: ca. 25 minutes followed by discussion, open to all presenters and their shared audiences. The “manuscript” for this talk consisted of 21 PowerPoint slides and video materials, no written script. That allowed for an intertextual and multimedia presentation, involving text, image, sound, video and visual design. This was an entirely different performance than the plate camera project and required a completely different dramaturgy of activation. The human-machine relation played out differently and did impact the human-human relation in significantly different and rather isolating ways.

2.3 Re-thinking

Once the conference performance was accomplished, I was invited to submit a piece of writing, an article for the printed conference proceedings that some-

how reiterated or reflected on the subject of the conference presentation. A manual “Notes for Authors” was circulated, outlining the formal and formatting requirements gesturing towards the labor to be expected in addition to writing the article itself. With much delay due to an intense workload during the teaching term, I submitted the article. Translating an oral multi-media performance into rigid textual linearity and academic discourse while also trying to deepen the discussion and further theorize and contextualize beyond the conference presentation proved to be a futile attempt of squaring the circle. I enjoyed the writing and taking the reader on a meandering journey of complexities, observations, intertextualities, entangled histories and inspiring concepts. I had misread one of the instructions. An article of 18.000 characters was expected, while I read 18.000 words. I wrote 34 pages, 10.222 words, e.g. 62.770 characters with no spaces and 72.838 with spaces. The editors provided critical feedback on the content but also politely pointed out the quantitative discrepancy. A radical rethinking of my contribution was required. I started again.

2.4 Moving. Still.

For this current version I aim for roughly 2.200 characters (with spaces) per page which translates to eight pages including references. Will I be successful? I cut ten pages of references. I cut 18 pages of discussion. On the following pages I will limit myself to the very brief outlining on how the concept and emerging praxis of A/I or artistic intelligence as an aspect of digital dramaturgy praxis came about and how it tentatively materialized in the iterative process of making the *Niimi* projects that were embedded in larger performative investigations. I think of this article as an index card that functions dramaturgically and performatively as a keeper of notes and notions that, perhaps, will be developed more extensively at a later point. As such it is more of a scribbled dance notation rather than a dance. Moving. Still.

3. A/I – Artistic Intelligence

In the following I will outline some tentative ideas that relate to my thinking about the term A/I or artistic intelligence. I’m zooming in on only two aspects for the limited purpose of this article: one is the method of re-functioning and the other relates to a praxis of/with laughter.

3.1 Re-functioning.

In its blog *Think* IBM quotes John McCarthy who said in 2004 that Artificial Intelligence can be defined as “the science and engineering of making intelligent machines, especially intelligent computer programs. It is related to the similar task of using computers to understand human intelligence, but AI does not have to confine itself to methods that are biologically observable.” (IBM 2024)

The praxis of artistic intelligence A/I draws inspiration from Brecht’s understanding of learning pleasure as a model, and the entanglement of the arts, sciences and applied sciences rooted in curiosity and creativity. The term A/I emerged in the lab’s conceptual and performed praxis more concretely in 2016 as a critique and call to caution in the context of the often-mindless buzz wording around complex emerging automation and surveyance technologies built on machine learning, biased algorithms, and what problematically is called Artificial Intelligence. Kate Crawford from Microsoft reminds us that “AI is neither artificial nor intelligent” (cf. Corbyn 2021). We also know that the invention of the term was a performative stunt to some degree, a creative new word invention, used in a funding application (cf. McCarthy et al. 1955) by enthusiastically playful mathematicians to nudge non-specialist funders – the Rockefeller Foundation – into getting a summer research camp funded but also to avoid discussions with a disliked competitor, the cybernetics guru Norbert Wiener (cf. Dartmouth Workshop 2024). Their application was successful. It sounded cool enough. The buzzing of the term AI has now reached a hype where it distracts companies, the *Havard Business Review* decries (cf. Siegel 2023).

Originally the main purpose of DDL projects (2012–18) was to build digital literacy across divers communities of curious amateurs (across disciplines and professions), to learn and research relationship-building with digital and earlier technology as a co-performer in human-machine interactions. Dramaturgy, as navigational and creative praxis of performance-making, served as a guiding strategy in this relationship-making and led to the combination of the words digital and dramaturgy. The term digital is commonly used referring to digital computing (signals of data expressed as series of the digits of zero and one) and digital technology (based on digital computing). And those definitions are certainly of importance, although with quantum computing on the horizon things might change rapidly. However, buried in the linguistic history is the originally embodied, corporeal aspect of the term. Latin *digitus* referred to finger and toe while later Middle English *digit* referred to the practice of counting with your fingers (“Digit”). This cultural practice of

counting and measuring based on the human body is deeply rooted in many ancient cultures (“numerical digit”). This embedded history is of importance. It centers life and materiality. Digital dramaturgy at the current moment in the DDL² (2018-) refers to an evolving dialectical *modus operandi*, performance, and philosophy, a social attitude/*gestus* of experimental relationship-building, generative digital literacy and artistic intelligence or A/I. It helps to negotiate/investigate dynamic systems of power, knowledge, labor, technology, and artistic creativity in the context of information society, material digital economies, and art education in the neo-liberal university and the capitalist cultural-industrial entertainment complex. I distinguish between digital dramaturgy *in* performance and digital dramaturgy *as* experimental performance. Digital dramaturgy *as* experimental/experiential performance is a participatory praxis-based process of learning by non-specialists/amateurs¹, inspired by newly appreciated principles and ideas by Bertolt Brecht. These include: the appreciation of the open-minded amateur, experimental dialectical thinking, complexity of the apparatus, *gestus*/attitude-cum-stance and taking responsibility, embodied media/theatre theory and critique, concept of imitation as analytical embodied praxis instigating social change, considerations of exploitation/inploitation (complicity in exploitation while being exploited), the pleasure of learning/openness to interdisciplinarity, his learning plays (“*Lehrstücke*”) as a model, participatory mode, and method. “The most far-reaching impact of the *Lehrstück* resides, not in its themes, but in its structural innovation, which aims at a total abolition of the division between performance and audience. It is precisely this attention to the active audience that cuts across disciplines and remains a challenge for the theatre as well as for the media.” (Mueller 2006: 105) His learning play *Flight over the Ocean*, for example, could be used as a performed and embodied model of

1 Engaging with and reading text from science, engineering, medical and computer sciences is challenging for artists and humanities students/scholars. Likewise, engaging with artistic praxis, theory and history is challenging for people not familiar with these fields of knowledges. Likewise, rigid labor divisions challenge holistic, interdisciplinary approaches. Acting students often have little insights on the technical apparatus that they expect to just work “magically” without any second thought. In my courses and projects, they learn critical reflection and hands-on transferrable skills. That feeds their creativity and imagination. Students from the sciences and engineering colleagues muster new courage in embodied creative work while making entirely new connections between their knowledge and the arts.

media theory (2006: 105) while investigating function, operation and conditions of the new apparatus, medium and economic infrastructure: the radio. The radio apparatus becomes a co-performer. But not as a puppet or a human impersonation but as a principle, as technology, as embodied media theory, as social critique and as socio-economic apparatus. In 1956, almost thirty years after his initial radical experimentations with the learning plays, Brecht insisted not to reduce the learning plays to simplistic pro-contra argumentation of the personal kind but to think of them as an opportunity for “physical exercises meant for the kind of athletes of the mind that good dialecticians should be” (2006: 107). Understanding technology both as thing, as social function, as responsibility and economic condition helps to anticipate and imagine social change through Brechtian *re-functionalization*. Just as the new radio technology in the 1920s, the digital turn was a major paradigm shift, followed by the disruptive, paradigmatic developments of AI technologies and most recently generative AI. We cannot ignore them. How to understand them as non-scientists/engineers, as the *AFFECTED* and the *AFFECTING*?

3.2 Laughter. Praxis.

As the *AFFECTED/AFFECTING* – exposed to and complicit with new technologies and their massive ecological, existential costs – we started to activate our learning in search of agency, skill, and competency through interdisciplinary performances, talks, and knowledge-making projects. In 2016 the then Digital Dramaturgy Lab (DDL, 2012–18) together with the ArtSci Salon and Leonardo Laser co-organized *In-Between Algorithms. (Life/Death)² – Energizing Matter/Materializing Energy* (Sept. 29, 2016), a playful nomadic conference performance moving between the Fields Institute for Research in Mathematical Sciences, the courtyard between the Fields Institute and the Bahen Centre for Information Technology and moving across spaces, hallways, and up the stairs with performances – both scientific and artistic – along the hallway into the Koffler Student Centre that at the time housed the graduate program of the Centre for Drama, Theatre and Performance Studies (CDTPS). In 2018, with the support of the CDTPS, the Italian Embassy in Canada and the Italian Cultural Institute in Toronto, DDL and ArtSci Salon organized the North American premiere of Marco Donnarumma’s techno-physical performance *Corpus Nil. A Ritual of Birth for a Modified Body* along with discussions and mini presentations by several collaborating labs and scholar/scientist-artists entitled *biopoetriX – conFIGURING AI*. (April 12, 2018) The term A/I artistic intelligence was first

used in 2019 when communicating the walk-in installations, exhibits and performances entitled *CHAOSMOSIS mAchInes* presented in the Helen Gardiner Phelan Playhouse on our university campus. This project was co-organized by the newly created DDL² (2018-) in collaboration with the Montreal-based Topological Media Lab, the local ArtSci Salon and the international Leonardo Laser series. The space was made available by the CDTPS.

Stubbornly defying the buzzing trigger word of AI that had become a constant innovation noise for fundraising and neoliberal hysteria at my university, I introduced the term A/I or artistic intelligence in an effort to communicate the human-centred purpose and format of the multi-performance/exhibition on the event website and on Facebook. This satirical provocation was welcomed with enthusiasm and laughter by my collaborators. Michael Montenegro, associate director of the Topological Media Lab and at the time chair of the Department of Contemporary Dance at Concordia University, regretted not to have had the idea himself. Strangely, after that event in 2019, a former student of mine, Helen Yung, at the time a member of the DDL² FB group, formed the Laboratory for Artistic Intelligence in Toronto. As a fundraiser and cultural worker, she ceased the opportunity.

A/I or artistic intelligence as a construct, a provocation, a re-functioning and a course of action serves to engage and learn about the black-boxed technologies, ecological drain, language toxicity, AI colonialism and surveyance apparatus that AI technologies can be in the hands of corporations, mindless scientists and corrupt political regimes. Artists and humanities scholars have a tendency – for a variety of reasons, snobbism one of them, industrial Taylorism another – to not directly engage with technology but to expect some other specialized, labor-divided person to do that for them. This is an unsustainable and even reckless attitude. The 118 days Hollywood actor strike in 2023 over both the threats and the complicit exploitation of AI technologies indicates that we must actively engage (cf. Bedingfield/Watercutter 2023). Knowledgeably.

The term and provocation of A/I have proven to be astonishingly generative in proposing and executing new ideas, creating spaces of togetherness, co-learn and sharing knowledge. An incredible number of projects including collective performances, talks, knowledge creation projects, workshops, publications, and new courses were produced since A/I as a term and praxis was introduced. It also enabled new collaborations at intersections of the arts, engineering and science on relevant social issues, for example *PLAYStrong – Mental Health and Interactive Prototypes for Self-Learning* (2021–23). Both the *art-tech* workshop (2021) and the *PLAYStrong* workshop (2023) in collaboration with

the Interactive Media Lab (Engineering) at U of T, and many interdisciplinary collaborators are great examples in support of this claim. A new project in collaboration with Indigenous artists and VR designers, the Work and Play Lab (cognitive science and psychology, U of T), computational artists and digital dramaturgs is currently in the works and has received funding. This project will work with Cree creator Trina Moyan's storytelling performance *The Cave that Hummed a Song* which centres Indigenous life experience, community and healing when working against and through trauma caused by colonial violence, like the impact of the residential school system, sexual and genocidal violence and the persisting patriarchal and racist crimes leading to missing and murdered Indigenous women and girls. I first engaged with Trina Moyan's project in 2019, when she performed an experimental test of it as part of the knowledge-making encounter *CONNECTIONS. Creative labour, innovation, and entrepreneurship in/as performance* on March 30, 2019. In late 2022, I was invited as digital dramaturg to design video projections for the further developed performance, which since has been presented at three festivals in 2023 alone – two Indigenous and one women's theatre festival. This was the first time that I worked with the generative AI program Dall-E but in a way that prioritised embodied and material actions. In this case, we painted Jill Carter's hands red during a rehearsal and took photos of them. Prints of red hands are an important symbol of activism against violence affecting Indigenous girls and women. I then created a hybrid image with AI generated cave handprints speaking both to universal human history but also specific Indigenous history. The contradiction of these images was not smoothed out but made visible. Our forthcoming VR research project will push new boundaries in live-performed VR interaction and as a model for well-being, healing practices confronting intergenerational trauma and mental health challenges.

4. Niimi s/he dances – physical, digital, virtual

“My studies have revealed two major strategies of representation that have worked across the fields of science and performance: constructions of virtual space and the avatar. Both the laboratory and the stage construct a space that is organized as alternative to the ubiquitous, pedestrian realm. Acting within that space requires particular codes of behavior, traditions of costuming, and training in specialized gestures or functions.” (Case 2007: 2)

4.1 Context

During the COVID-19-pandemic in 2020, the DDL² was invited to present a keynote lecture performance as the kickoff for ECODATA – The 5th Open Fields conference on Artistic Research, Science and Technologies and RIXC Art Science Festival 2020; October 8–10, 2020, Riga. This performance was entitled: *Rattling the Curve – Paradoxical ECODATA Performances of A/I and Facial Recognitions of Humans and Trees*. This live performed and live streamed event consisted of several short collective performances, dramaturgically inspired by the caleidoscopic metaphor used in a conference on computational complexity theory (cf. Kaleidoscope 2019).

As result of the prolonged lockdown in Toronto and globally it became necessary to rethink artistic performance praxis beyond conventional in-person and conventional liveness paradigms but also beyond palpable restrictions in “Zoom theatre” settings. Videoconferencing interfaces such as *Zoom* are designed for corporate efficient telecommunication focussing on talking-head interactions. This praxis derived from media dispositifs like the presentation by news anchors on TV or close-up techniques in film/video/computer games/graphic novels. Each participant is literally and purposefully put into one disembodied, isolating rectangular video box. That setting is counter-productive to theatrical performances. As a response, we experimented with a digital-theatre-in-the-round visual setting in an attempt to escape the boxes. We also experimented with virtual performance spaces for the same reason. We did not entirely resolve the problem technically but performatively gestured towards a collective desire to do so. We were all digitally present in a circle throughout the duration of one hour, while in the centre of the video-streamed image our several performances occurred. As such, it was a successful intervention. We also included a land acknowledgement², authored by Jill Carter, an Anishinaabe-Ashkenazi woman. Jill Carter is a highly respected and cherished collaborator and Indigenous creative artist and scholar. She re-functioned the land acknowledgement reflecting in particular on the impact the *Zoom*

2 Since the 2015 *Report of the Truth and Reconciliation Commission* resulting in 94 *Calls for Action*, it has become a regular practice at public events to acknowledge the history, presence, and future of the original stewards of the land, the Indigenous people and to show gratitude for the opportunity to work on their land. This is based on decolonial politics as well as Indigenous traditions of care and gratitude when hosted by another First Nation than their own.

corporation has on Indigenous people, land, and natural resource extraction where the *Zoom* corporation is located (USA). This intervention has since been included in several DDL² performances. In the works of DDL² performing the apparatus, while questioning and re-configuring its possibilities, has been a fundamental motivation of agency-seeking experimentation from the start.

4.2 Niimi – Iterations

Niimi is an Anishinaabemowin word, meaning “the one dancing”, sometimes also translated as *s/he dances*. It belongs to the language spoken by the Anishinaabeg people in Turtle Island. Turtle Island is the Indigenous name for what colonizers call parts of North America. Turtle Island is now split between the colonial nation-states Canada and the USA. The name derived from Indigenous shared beliefs and oral histories saying that a turtle holds our world on its back.

Between 2020–21 the DDL² produced four videos that were presented at different online performances, starting with *Rattling the Curve* (Oct. 8, 2020), further developed as a live hybrid outdoor performance for *Kaleidoscopic Imaginations* (Oct. 27, 2020) and finally presented at *Minding Niimi* (Sept. 18, 2021). Each of the performance events integrated arts and science aspects, local and international collaborations. The latter also served as a fundraising event in support of the reforestation of the Amazon rain forests. The four videos are now collected as the *Niimi showcase* (2021) on Vimeo: *Niimi s/he dances*, *Niimi Virtual*, *Vrksha* (Tree), and *Niimi II*. These videos are all both documentations of creation processes and media performances on their own. They reflect the iterative process in which they were created.

The *Niimi* projects (or *Niimi Showcase*) grew out of two parallel developments which intersected through the collaboration between Jill Carter’s working group *Performance Culture and the Rhythm of ReConciliation: Remembering Ourselves in Deep Time* (2016–21) and my DDL² activities in preparation for the ECODATA keynote performance lecture. I had been an active member of the Deep Time working group for its entire time of existence. Jill Carter, considering the Covid pandemic lockdown, in the spring of 2020 started a project that would allow everyone to walk or bike on their own or in small groups outdoors. The plan was to map remaining Marker Trees in Toronto. We met online to learn about Marker Trees and their significance but also what we should look for when roaming the parks and green areas in/around Toronto. Marker trees are part of traditional Indigenous navigational systems – a kind

of traffic or special site sign in natural environments that could direct Indigenous people when moving across their land. Marker Tree branches were artificially bent when the tree was young, to show into a particular direction and signify a place of importance (for visuals see Roemmelt 2015). The group did not find any Marker Trees since most of them disappeared through colonial agricultural, industrial, and urban developments. Some locations are known, and some are secret to prevent further destruction of Indigenous culture on their land.



Fig. 2: Candy Otsikh:èta Blair (left) danced in Oriole Park, Toronto. Astad Deboo (right) danced in home studio, Mumbai. (Collage from video screenshots of “Niimi. s/he dances”: Antje Budde)

However, Jill Carter told us that she had found a tree in Oriole Park, which looked like a possible Marker Tree, but wasn't a real one. This tree reminded her of a dancer. At this point I suggested to create a performance around and with that tree and make it part of the artistic keynote performance for ECODATA – a land acknowledgement of a special kind. Indigenous traditions regard trees as kin. Oriole Park is a result of colonial development, urban culture and violated

land treaties. The trees in that park, however, are rooted in much deeper time, when urban parks had no function and hence were non-existent. Considering that deep time of the land is important, Jill Carter has developed a complex praxis of land-based dramaturgy (cf. Carter 2023, 2021, 2020, 2018). We have collaborated on a number of projects integrating her praxis with mine, mutually expanding and enriching both.

On Aug. 31, 2020, we began improvisational work with the young two-spirit Indigenous dancer, Candy Otsíkh:èta Blair. Candy was pregnant. Their³ unborn baby was also considered a dancer. We were joined by Nina Czegledy, a well-known science-artist, curator and DDL² collaborator. We worked with a GoPro action camera, a video drone camera, a smart phone camera and a digital camcorder on a tripod. Each of these cameras had different capacities to move in relation to Candy's movements and the trees' presence. The collaboration between the two Indigenous creators was very interesting to observe. Jill, while operating the GoPro in a slow walking rhythm would evoke Candy's imagination with quiet talking. There was no music or sound other than the park noise and the wind in the tree. Candy began moving, swinging, dancing and almost constantly talking and listening to the tree, touching the tree, talking to the unborn child. This was an astonishing scene. Storytelling, movement, and ceremony are not necessarily separated. Candy wore a clothing that invoked Indigenous regalia and tradition but wasn't abusing ceremonial powers or making it an object for consumerist entertainment. Not expecting this deep integration of talking and moving I regretted not to have packed special sound recording equipment. A glitch. The video *Niimi I* (or *Niimi s/he dances*) that we collectively edited over *Zoom* still bears – intentionally – the traces of this failure. The collective editing process unfolded as a technological learning for Jill, Nina and Candy. None of them had any background with operating digital technology (cameras and editing software). The editing process moved very slowly as they discovered functionality and its many limitations. There is no better way to understand, how implicit design purposes hidden in the black box apparatus very much impact our creative decisions and agency. It is a balancing act.

3 I'm not using the pronoun "her" because Candy identifies as a two-spirit Indigenous person and prefers the pronouns "their/them". This might seem strange to some readers but it is a common practice at the current moment for two-spirit people as well as many who identify across the LGBTQ+ spectrum of gender identities.



Fig. 3: Live dance interaction between Candy Otsikh:èta Blair (left) and outdoor video projection of Astad Deboo (right) in the courtyard between the Fields Institute and the Bahen Centre for Information Technology, Toronto. (Video screenshot from “Niimi II” video: Antje Budde)

As the larger collective was preparing for the live-streamed performance of *Rattling the Curve* we started to experiment with digital “stage design” that would allow us to build our own space, not imposed by the dull *Zoom* interface design. These experiments were conducted by me, the stage designer Karyn McCallum, the computational artist Don Sinclair, and Jill Carter as the storyteller. We found two tentative solutions: one working around *Zoom* and one documenting failed attempts. *Niimi virtual* documents parts of the latter in a poetic way – not plain documentary style. This video literally thinks out loud the processes of making as oral and visual storytelling and virtual movement.

Following the decolonial and anti-colonial motivation of our project, the footage for the third video *Vriksha*⁴ was filmed in Mumbai, India, based on an improvised choreography by the Indian dancer Astad Deboo (13 July 1947–Dec. 10, 2020). The dance and choreography by Astad Deboo for our project, who, unbeknownst to the group, suffered from terminal cancer, would become

4 Astad Deboo was using the Sanskrit word *Vṛkṣa* (वृक्ष). It has a variety of meanings: tree, trunk of a tree, coffin, a frame, tree with visible flowers, angel flower (*Wrightia Antidysenterica*), a stimulant (cf. *Vriksha*, *Vṛkṣa*, *Vṛkṣā*: 29 definitions. 2024).

his last artistic creation. Astad, with whom I was friends for many years, was given a photo of the dancer tree in Oriole Park and was shown some video footage via *Zoom* meeting.



Fig. 4: Left an extract rendering of a video image in “Niimi. s/he dances” and right an experimental virtual environment; both by stage designer Karyn McCallum for our “digital theatre in the round” live online performances. (Video screenshot collage from “Niimi Virtual”: Antje Budde)

He also received the sound composition *Love Tune Delta* created by the queer Berlin-based experimental musician and composer Lars Crosby. I had facilitated a meeting between us and out of a number of compositions, Astad chose *Love Tune Delta*. Based on this information and reflecting on his own situation, Astad choreographed and danced his eight min. piece in a studio at home and sent the video footage, recorded by a friend, to us. This was used as material for the augmented video called *Vriksha (Tree)*, edited by me. Deboo was delighted by this version of the video. He was particularly taken by the augmented simulations taken from footage for Niimi I. He had never seen his work in such an aesthetic collage. To invite an Indian dancer to the project was meant as both a token of friendship on the personal level but also as a comment on colonial history in the Americas on the political level. As we know, these continents originally were mistakenly “discovered” by Kolumbus as India. A matter of contention for Indigenous people whose land was “discovered”, named and taken from them. In addition, they were called Indians or North American Indians. Indigenous people are still called Indians in many contexts. The colonial “Indian Act”, until 2022 part of Canada’s legal framework, speaks to that history.

Deboo, both due to the pandemic and his illness, was not able to travel to Canada and dance together with our now eight months pregnant dancer Candy on Oct. 27, 2020 at *Kaleidoscopic Imaginations*. The event location was the Covid-emptied building of the Fields Institute for Research in Mathematical Sciences and surrounding outdoor spaces. Many scholar-artists and science-artists were involved and brought life back to the eerie emptiness. The video documentation of Candy's dance with Astad's video-projected counterpart, his electronic shadow, turned into video *Niimi II*. This was live performed and live streamed in the dark, rainy and cold evening of that day. There was a small tree, branches swinging, casting shadows. There were tender moments of connection between the dancers, expressions of solidarity and friendship refusing to be defined by colonial violence, Covid isolation or the cold rain. These are moments of A/I, artistic intelligence, that matter. Candy danced on a small patch of lawn, reaching out to the supersized image projected onto the wall of the Bahen Centre for Information and Technology, the empty classrooms visible. Dancing, working, performing on the land is of incredible significance for Indigenous people. This is an existential matter.

Finally, we co-presented our *Niimi showcase* with other presenters as part of the DDL² *Minding Niimi* event (2021), a fundraising project to help the reforestation of the Amazon Forest. This forest just as Oriole Park in Toronto, are sites of colonial and capitalist violence and exploitation but also markers of deep time.

Conclusion

In this article I first introduced the current context of artificial intelligence, and shared the process and processing that led to writing this article the way it is written. This I understand as a most basic operation of A/I artistic intelligence. Next, I offered a tentative definition of A/I and introduced important experimental projects of DDL and DDL² as this concept/provocation/praxis developed. Finally, I introduced selective aspects of the *Niimi* projects, which were embedded in several performative investigations that re-contextualized and re-configured its relations in changing contexts. This open-ended yet not aimless process of iterating, questioning, testing, showing, sharing, changing, considering, making, and its non-repeatability I consider an important characteristic of A/I approaches. Different from AI or artificial intelligence technologies and related mainstream discourses it does not (and

falsely) promise an algorithmic taming or control of the unpredictable. It does not offer shamanistic high-tech predictability. A/I, intertwined with re-functionalizing Brecht's ideas and feminist, queer and anti-colonial critique, embraces chance, alterity and offers a potential, a crack, a glitch, where agency, solidarity, social change, skill, knowledge, respect, responsibility and self-determination might be found or formed. It lives in praxis, in active, hands-on embodied doing-thinking.

References

- Arsenault, Adrienne/Hinton, Geoffrey (2023): *He helped create AI. Now he's worried it will destroy humanity*, CBC, April 2023, [online] <https://www.cbc.ca/player/play/1.6839493> [20.12.2023]
- Bedingfield, Bill/Watercutter, Angela (2023): Hollywood Actors strike ends with a deal that will impact AI and streaming for decades, in: *Wired*, Nov. 8, 2023 [online] <https://www.wired.com/story/hollywood-actors-strike-end-s-ai-streaming/> [21.03.2024]
- Budde, Antje (2023): PLAYStrong – Mental Health and Interactive Prototypes for Self-Learning Report, in: *Digital Dramaturgy Lab^{squared} DDL²*, [online] <https://www.ddlsquared.rocks/playstrong-xseedreport> [20.12.2023]
- Caleidoscope (2019): *Complexity as a Kaleidoscope*. – *Research school in computational complexity*, 17–21 June 2019, Institut Henri Poincaré, Paris, [online] <https://caleidoscope.sciencesconf.org/> [15.05.2020]
- Carter, Jill (2018): Research and (Re?)Conciliation: Imagining Eighth Fire Scholarship in Action, in: *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. 45 No. 4, pp. 550–568. DOI: <https://doi.org/10.1353/crc.2018.0059>
- Carter, Jill (2021): We Are Here: Glyphing a Re-Creation Story through Waterways, Bloodlines and Constellations, in: Tim Prentki/Ananda Breed (eds.), *The Routledge Companion to Applied Performance* (vol. 1), Abingdon/New York: Routledge, pp. 149–157. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781351120142-19>
- Carter, Jill (2021): A Moment of Reckoning, an Activation of Refusal, a Project of Re-Worlding, in: *Canadian Theatre Review*, Vol. 186, pp. 8–12. DOI: <https://doi.org/10.3138/ctr.186.002>
- Carter, Jill/The Collective Encounter (2024): *Retreating to Re-Treat: A Performative Encounter at the "Edge of the Woods"*, Toronto: Playwrights Canada Press.
- Case, Sue-Ellen (2007): *Performing Science and the Virtual*. 1st ed., New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203967164>

- Centre for Drama, Theatre and Performance Studies/University of Toronto (2018): biopoetriX – conFIGURing AI. News and Events, April 10, 2018, [online] <https://www.cdtps.utoronto.ca/events/biopoetrix-configuring-ai> [21.03.2024]
- Corbyn, Zoë (2021): Microsoft's Kate Crawford: 'AI is neither artificial nor intelligent', in: *The Guardian*. June 6, 2021, [online] <https://www.theguardian.com/technology/2021/jun/06/microsofts-kate-crawford-ai-is-neither-artificial-nor-intelligent> [Dec. 20, 2023]
- Critical Digital Humanities Institute/University of Toronto (2023): *CDHI Lightning Lunch: Indigenous Data Practices: How to Centre Life?*, Nov. 23, 2023. [online] <https://www.humanities.utoronto.ca/events/cdhi-lightning-lunch-indigenous-data-practices-how-centre-life> [10.04.2024]
- Danielsson, Karin/Tubella, Andrea Aler/Liliequist, Evelina/Cocq, Coppélie (2023): Queer Eye on AI: Binary Systems versus Fluid Identities, in: *Queer AI*, 595-, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4337/9781803928562.00061>
- Dartmouth Workshop (2024), [online] https://en.wikipedia.org/wiki/Dartmouth_workshop [21.03.2024]
- Digit Origin (2024), [online] <https://www.dictionary.com/browse/digit?s=t> [10.02.2024]
- Digital Dramaturgy Lab (2016): *In-Between Algorithms. (Life/Death)² – Energizing Matter/Materializing Energy*, ArtSci Salon and Leonardo Laser. Toronto Sept. 29, 2016, [online] <https://ddlarchive.wixsite.com/main/blank-c1084> [10.04.2024]
- Digital Dramaturgy Lab (2018), [online] <https://ddlarchive.wixsite.com/main/blank-c1htu> [20.12.2023]
- Digital Dramaturgy Lab (2018): biopoetriX – conFIGURing AI, April 12, 2018, [online] <https://ddlarchive.wixsite.com/main/brainstorms> [05.01.2024]
- Digital Dramaturgy Lab^{squared} (2019): *CHAOSMOSIS mAchInes. Topological Media Lab, ArtSci Salon and Leonardo Laser*, Toronto Sept. 28, 2019, [online] <https://www.ddlsquared.rocks/chaosmosis-190928> [20.12.2023]
- Digital Dramaturgy Lab^{squared} (2019): CONNECTIONS. *Creative labour, innovation and entrepreneurship in/as performance*. March 30, 2019, [online] <https://www.ddlsquared.rocks/connections> [20.12.2023]
- Digital Dramaturgy Lab^{squared} (2020): *Kaleidoscopic Imaginations – Performing Togetherness in Empty Spaces*. A collaboration between the Digital Dramaturgy Lab^{squared}/DDL2 and, ArtSci Salon, Sensorium. Toronto Oct. 27, 2020, [online] <https://www.ddlsquared.rocks/20201027-kaleidoscopic-imaginations> [10.04.2024]

- Digital Dramaturgy Lab^{squared} (2020): *Rattling the Curve – Paradoxical ECODATA Performances of A/I and Facial Recognitions of Humans and Trees*. ECODATA - The 5th Open Fields conference on Artistic Research, Science and Technologies and RIXC Art Science Festival 2020; October 8–10, 2020, [online] <https://www.ddlsquared.rocks/2020-rattling-riga> [20.12.2023]
- Digital Dramaturgy Lab^{squared} (2021): *Minding Niimi/Imagination/Imaging*. A collaboration with Be-Coming Tree in support of the reforestation of the Amazon rain forest. Sept. 18, 2021, [online] <https://www.ddlsquared.rocks/20210918-minding-niimi> [10.04.2024]
- Digital Dramaturgy Lab^{squared} (2024), [online] <https://www.ddlsquared.rocks/> [20.12.2023]
- Dubois, Nathalie/Pila Praba, Cecillia/Vilca Ocharan (2024): Beyond Borders. Talks and Performance, in: *FEMeeting Sister Labs*. ArtSci Salon, Fields Institute. Toronto. April 1, 2024, [online] <https://artscisalon.com/explorations/sisterlabs/> [10.04.2024]
- Farahi, Behnaz (2021): Can the Subaltern Speak?: Feminism in Robotic Mask Design, in: *Proceedings of the ACM on Computer Graphics and Interactive Techniques*, 4(2), 2021. pp. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.1145/3465621>
- Hewitt, Krystle (2024): U of T initiative encourages computer science students to incorporate ethics into their work, in: *U of T News*. April 26, 2024, [online] <https://www.utoronto.ca/news/u-t-initiative-encourages-computer-science-students-incorporate-ethics-their-work> [28.04.2024]
- Hinton, Geoffrey (2012): Brains, Sex, and Machine Learning, in: *Google Tech Talks*, Aug. 17, 2012, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=DleXA5ADG78> [10.04.2024]
- IBM (2024): What is artificial intelligence?, in: *Think*, [online] <https://www.ibm.com/topics/artificial-intelligence> [12.02.2024]
- Indigenous Protocol and Artificial Intelligence Working Group (2021): *Indigenous AI*. [online] <https://www.indigenous-ai.net> [10.04.2024]
- Jethwani, Hetvi/Subramonian, Arjun/Agnew, William/Bleile, MaryLena/Arora, Sarthak/Ryskina, Maria/Xiong, Jeffrey (2022): Queer in AI, in: *Crossroads (Association for Computing Machinery)* 28, no. 4 (2022): 18–21. DOI: <https://doi.org/10.1145/3538543>
- Kite, Suzanne (2024), [online] <https://www.kitekitekitekite.com/> [10.04.2024]
- Klipphahn-Karge, Michael/Koster, Ann-Kathrin/Santos Bruss, Sara Moraes dos. (eds.) (2023): *Queer Reflections on AI: Uncertain Intelligences*. Milton: Taylor & Francis, [online] <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20>

- 500.12657/75945/9781000923575.pdf;jsessionid=258994FDC7B3C4970DC506A605D440B1?sequence=1 [10.04.2024]
- Lewis, Jason/Arista, Noelani/Pechawis, Archer/Kite, Suzanne (2018): Making Kin with the Machines, in: *Journal of Design and Science*, [online] <https://jods.mitpress.mit.edu/pub/lewis-arista-pechawis-kite/release/1> [10.04.2024]
- McCarthy, John/Minsky, Marvin/Rochester, Nathaniel/Shannon, Claude E. (1955): A Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence. Aug. 31, 1955, [online] <http://raysolomonoff.com/dartmouth/boxa/dart564props.pdf> [10.04.2024]
- Moawad, Nadine (2023): Feminists in the Panopticon: How Surveillance Capitalism Captures Feminist Movements, in: *GenderIT.org*. July 24, 2023, [online] <https://genderit.org/articles/feminists-panopticon-how-surveillance-capitalism-captures-feminist-movements> [20.12.2023]
- Morris, Leah (2023): Approaching the Future: Geoffrey Hinton and Fei-Fei Li, in: *Radical Ventures*. Oct. 10, 2023, [online] <https://radical.vc/approaching-the-future-geoffrey-hinton-and-fei-fei-li/> [10.04.2024]
- Mueller, Roswitha (2006): Learning for a New Society: The Lehrstück. in: Peter Thomson/Glendyr Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 101–117
- Niimi showcase (2021): *Digital Dramaturgy Lab^{squared}*. DDL² Vimeo, [online] <http://vimeo.com/showcase/7850479> [20.12.2023]
- Numerical digit (2024), [online] https://en.wikipedia.org/wiki/Numerical_digit [20.12.2023]
- Robinson, Jennifer (2016): U of T's Geoffrey Hinton: AI will eventually surpass the human brain but getting jokes ... that could take time, in: *U of T News*. Dec. 5, 2016, [online] <https://www.utoronto.ca/news/u-t-geoffrey-hinton-ai-will-eventually-surpass-human-brain-getting-jokes-could-take-time> [20.12.2023]
- Roemmelt, Ronda (2015): The History of Marker Trees, in: *DeepRoot blog*. Oct. 5, 2015, [online] <https://www.deeproot.com/blog/blog-entries/the-history-of-f-marker-trees/> [20.12.2023]
- Santos Bruss/Sara Morais dos. (2024): Uncertain Intelligences? anti-colonial and queer identity formations in the socio-technical imaginary, in: *Global Digital Humanities Symposium. Virtual Symposium*. March 18, 2024, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=H42sLAjdPy4> [abgerufen 17.07.2024]

- Siegel, Eric (2023): The AI Hype Cycle Is Distracting Companies, in: *Havard Business Review*. June 02, 2023, [online] <https://hbr.org/2023/06/the-ai-hype-cycle-is-distracting-companies> [20.12.2023]
- Skawennati (2024), [online] <https://skawennati.com/home/> [20.12.2023]
- Steyerl, Hito/Crawford, Kate (2017): Hito Steyerl and Kate Crawford on stupid AI and the value of comradeship, in: *e-flux conversations*. Jan. 17, 2017, [online] <https://conversations.e-flux.com/t/hito-steyerl-and-kate-crawford-on-stupid-ai-and-the-value-of-comradeship/5957> [20.12.2023]
- Taylor, Josh/Hern, Alex (2023): 'Godfather of AI' Geoffrey Hinton quits Google and warns over dangers of misinformation, in: *The Guardian*. May 2, 2023, [online] <https://www.theguardian.com/technology/2023/may/02/geoffrey-hinton-godfather-of-ai-quits-google-warns-dangers-of-machine-learning> [03.05.2023]
- University of Toronto (2017): Meet Geoffrey Hinton, U of T's Godfather of Deep Learning, Sept. 11, 2017. *YouTube*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=FTTrQNmI3Gos> [10.04.2024]
- University of Toronto (2023): Geoffrey Hinton and Fei-Fei Li to discuss ethical AI development, in: *U of T News*. Oct. 2, 2023, [online] <https://www.utoronto.ca/news/geoffrey-hinton-and-fei-fei-li-discuss-ethical-ai-development> [10.04.2024]
- Vriksha, Vṛkṣa, Vṛkṣā: 29 definitions. (2024): *Wisdom Library*, [online] <https://www.wisdomlib.org/definition/vriksha> [10.04.2024]
- Wark, McKenzie (2024): From Automatic Writing to Automated Writing, in: *2024 Ursula Franklin Lecture*. University of Toronto. March 25, 2024, [online] <https://kmdi.utoronto.ca/join-us-for-the-franklin-lecture-with-mckenzie-wark-march-25-2024/> [25.03.2024]
- Zhang, Vicki (2020): Synthetic Data. AI. Predictive modelling, big data and insurances, in: *BrAIInsTORrm* June 23, 2020. Digital Dramaturgy Lab^{squared} DDL². Toronto, [online] <https://www.ddlsquared.rocks/20200623> [10.04.2024]

Technologien, AI und Tools der Vermittlung

The Impact of Artificial Generative Intelligence (AGI) on Dance Education

A Case Study of Choreography and Related Areas

Michael Li

Introduction

In early 2023, the wave of Artificial General Intelligence (AGI) has initiated a paradigm shift across numerous sectors, challenging the status quo and catalyzing an era of unprecedented change. Unlike Artificial Intelligence (AI) that excels on specific tasks, such as speech recognition or translation, AGI has the ability to understand, learn, and apply knowledge in a way that a human being can. In other words, AGI possesses the adaptability and flexibility of human cognition. The use of AGI tools could help educators tailor personalized learning experiences, offers comprehensive feedback, and adapts teaching approaches, based on individual student's level and background.

The introduction of *ChatGPT* in late 2022 marked a significant milestone in the evolution of AGI, opening a "Pandora's box of possibilities" that extend well beyond conventional technology related tasks. The application of AGI has impacted all industries and fields of cultural production, revolutionizing traditional practices and introducing new possibilities for innovation. What does this mean to dance education? How should dance teachers prepare their students so that they are better prepared for the everchanging world? The world of dance, traditionally deeply rooted in physicality and human creativity, might seem an unlikely candidate for the application of AGI. However, as AGI systems and software advance, they are increasingly capable of performing tasks that require high levels of creativity and adaptability. *Google's Gemini* and *Open AI's Sora* are good examples of how AGI could transform the entire creative industries.

In dance education, AGI presents exciting potential, from enhancing pedagogical methods in teaching dance to inspiring innovative choreographic ideas based on the essence of dance. That includes solid knowledge in dance technique, theory, choreography, and technical skills. Technical skills here refer to how to utilize technologies, including understanding the algorithm, effective prompts, business logic, and machine learning. It is utmost important for dance students to grasp the fundamental knowledge of dance both in practice and in theory, or they face substandard AGI output. The ability to utilize AGI effectively and intelligently is a new set of expertise, in addition to traditional technique training that dance students should acquire upon graduation.

AGI's potential is explored in-depth in this paper through a case study of *Wonder AI*, an AGI tool that has been instrumental in choreography transformation with dance major students at the *Hong Kong Academy for Performing Arts*. By examining its impact through the case study, this paper aims to explain AGI's role not only as a facilitator of educational enhancement but also as a catalyst for new choreographic approach and pedagogical innovation. It is the collaborative power between dancers and AGI tools that would maximize the final outcome. With the keynote in mind, it extends to a cross-disciplinary analysis, drawing parallels with other industries to construct a comprehensive picture of AGI's tremendous potential in future dance as well as performing arts education. For instance, how would filmmakers, dancers, lighting designers use AGI tools in productions, what would future performance look like, what would artists benefit, and how would audiences respond to the integration of AGI implementations in human-centered performances? More analysis needs to be done and evidence to be presented and shared by practitioners.

At this new era of digital age in dance education, it is critical for dance educators to navigate these uncharted territories with both caution and curiosity, ensuring that the essence of dance endures and thrives even as we face the transformative power of Artificial Generative Intelligence. Of course, we could also pretend that nothing has happened as most of the performing arts subjects are not addressing such a topic ever since *Open AI* launched *ChatGPT* in late 2022. Meanwhile, many comprehensive universities around the world are actively engaged in preparing their teachers and students for the AGI era. For instance, the *Education University of Hong Kong* offers free AI courses for teachers and parents (cf. Wang 2023). The *University of South Florida Center for Innovative Teaching & Learning* provides related training courses for all their faculty mem-

bers (University of South Florida Center for Innovative Teaching & Learning 2024).

Literature Review: The Synergy of AGI and Dance Pedagogy

The integration of AGI into dance education is a fascinating development that signals a potential shift in ways dance is taught, learned, practiced, and created. The general progression of the digital revolution in education has gained significant momentum during the COVID-19 pandemic. It has assisted educators and students with virtual teaching, data mining, and the forthcoming of the AGI (cf. Li 2023; Zhang 2024). At least, that experience facilitated the emergence of AGI, such as *ChatGPT* and *Midjourney* as pedagogical tools to be utilized in a few tertiary institutions (cf. Gill et al. 2024). The necessity of remote learning during the pandemic sped up the adoption of digital platforms (*LinkedIn*, various learning management systems (LMS – *Canvas*, *Moodle*, *Blackboard*), social media channels, and even *Zoom*), showcasing their potential to transform educational practices across disciplines, including dance education (cf. Li 2020, 2021a, 2021b, 2022, 2023). *Zoom* dance teaching, for example became a norm for almost all educators and learners. Technologies boosted creativity (cf. Wong/Li 2022; Li 2021a, 2023) and made more educators aware of its potential power in enriching learning experiences (cf. Li 2022). For instance, some dance teachers who were against using any technology in dance teaching in the past started to teach dance via *Zoom*, because it became mandatory. After teaching and learning dance virtually over a period of time, both parties realized that despite its obvious challenges, the inclusion of technology actually provided a sense of empathy, pushed more critical thinking and creativity skills. This period of innovation laid the groundwork for the seamless integration of AGI applications into dance education, heralding a new standard for personalized and adaptive learning experiences that accommodate the unexpected requirements of dance pedagogy (cf. Li/Wong 2023).

The transformative power of AGI in dance education is multifaceted, extending far beyond the digitization of traditional dance teaching approaches. Unlike the technology used during the COVID-19 pandemic that enabled online virtual teaching (cf. Li 2020), AGI offers novel platforms and tools for teaching, learning, performance, choreography, and critical analysis, reshaping the dance pedagogical landscape. The initial transition to digital platforms demonstrated the adaptability of dance educators and the resilience of dance

as an art form. It also suits students learning preferences (cf. Li et al. 2018; Li 2021a, 2022), evolving to meet digital learning modalities. It sets the stage for AGI technologies to build upon and enhance these preliminary adaptations (cf. Li 2021, 2023).

One of the most significant advancements in this field was the development of motion transfer technology by Chan et al. (2019), which represented a pioneering step in dance choreography and computation. By allowing the digitally copying and transferring of a professional dancer's movements onto another person with no dance background (see Figure 1) this technology personalized the learning experience, offering a dynamic tool for choreographers to visualize and refine dance compositions (cf. Zhang 2024). Fast forward to the current utilization of AGI, not only dance could be generated digitally, but the entire body figure (dancer), music, background, and travel pathways on stage could be generated according to precise prompts. The implications of the AGI technology for dance pedagogy were profound, enabling more sophisticated instruction and fostering a deeper understanding of movement among dance students. For example, a person without any dance background would simply ask (prompt) to make a modern dance and the AGI tool would generate a simple dance piece. In contrast, a well trained dancer could craft a detailed and sophisticated request: "Choreograph a solo piece that embodies the tension and release found in Pina Bausch's *Café Müller*, involving intricate contact improvisation techniques set to the melancholic adagio of Barber's *Violin Concerto*. Incorporate a recurring motif where dancers alternatively support and resist each other. It should reflect the complexities of human relationships, all while maintaining a somber mood throughout the entire dance."

The integration of AGI into dance education continues to evolve, informed by a series of interconnected breakthroughs throughout the COVID-19 pandemic, until late 2022. *University of California Berkeley's* experiment on computational dance mimicking laid an interesting foundation (cf. Chan et al. 2019). In the study, researchers used an AI tracking system and motion sensors, attached on professional dancers' bodies to learn how they turned, twisted, jumped, etc. Then, the machine processed (learned and understood) the movement sequences, and transferred to a non-dancer body, making that individual look like a skillful dancer on screen (cf. Chan 2019). Though, pixels and bugs were obvious, it had a profound impact on how people utilized AI technologies in creative industries. Subsequent research has built upon their findings, exploring AGI's capabilities for data-driven pedagogy and biomechanical analysis (cf. Chan et al. 2019). *Runway Gen-2*, *Pika Labs*, and *Stable*

Diffusion are currently the emerging AGI tools in video generation that push boundaries. Dancers and filmmakers could now expand their imagination by choreographing their dances digitally with executing effective prompts on time, space, style, energy, and exactly how many dancers enter, transition, appear, travel, exit, reappear. With the filmmakers' expertise, they could discuss how each session could be divided, how motifs are carried out, and what color, tone, shooting techniques (*Dolly Zoom*, *Dutch Angle*, *Tilt & Pan*, etc.) best serve this dance piece. This wave of new developments has inspired some dance educators to develop innovative teaching strategies that are both effective and scientifically validated, enhancing the learning process and outcomes for dance students (cf. Li/Wong 2023). With that approach, dance educators become guides while students with various levels and training backgrounds learn and explore dance from basic movement definition, technology integration, to advanced choreography.

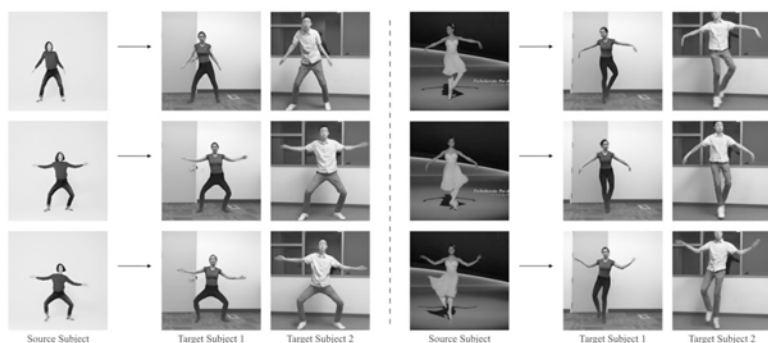


Fig. 1: *Do as I do* (Chan et al. 2019: 1)

Cao's (2023) study further expands on these developments by examining the effects of AI tools in extracurricular online dance classes in China. In that study, Cao divided 40 dance students into control and experimental groups for a comparative analysis. The dance accomplishments in both groups were assessed using the Choreographic Creativity Rating Scale (cf. Clements et al. 2018) in three areas: (1) physical skills, (2) presentation, and (3) creativity. Students' work included most popular dance forms, including Hip-hop, Open Style, K-pop, Jazz Funk, etc. Their dance works were rated across four distinct

levels of choreographic skill (level 1 – below expectations, level 2 – meeting some expectations, level 3 – satisfying expectations, and level 4 – surpassing expectations). This approach allowed Cao to directly compare the learning outcomes of students who used AI apps and platforms for extracurricular dance learning against those dance students who did not use any AI tools. The result was obvious as data showed clear evidence of technological advantages. Cao's research highlights the potential for AI tools to improve not only choreographic skills but also the overall educational experience. By employing the Choreographic Creativity Rating Scale, Cao's study provides quantitative data supporting the use of AI apps in enriching students' creative expression, technical fluidity, and presentation skills. That study echoes to a previous study on virtual learning environment, in which students' creative skills were strengthened (cf. Zhou/Li 2019; Li et al. 2018, 2022a, 2022b; Li 2021a; Wong/Li 2022).

Jiang's (2022) discussion on AI-driven simulations as an alternative to conventional methods of dance instruction aligns with Cao's findings, even though the study took place a year earlier than Cao's. The AI-enabled interactive environments via mobile devices have the potential to redefine how dance is taught and experienced. It transcends geographical and physical constraints, enabling the creation of virtual classrooms that are interactive, immersive, and accessible to a wider audience (cf. Jiang 2022). Jiang's approach echoes what many dance teachers did during the COVID-19 pandemic for feasibility, creativity and economic reasons (cf. Gingrasso 2020; Heyang/Martin 2021; Li et al. 2018, 2022a, 2022b; Li 2020, 2021b), but with more practice-oriented dance teaching focus in mind. For movements that dancers normally perceive well, technology might suggest alternative options. At the same time, for dancers to self-correct him*herself, it would be challenging because of the viewpoint. AI-enabled camera can lock up a subject person and automatically follows his*her moves and turns without others help. This is helpful in terms of providing corrections and also indirectly making suggestions for further improvement on choreography. That includes alternative options on movement choice, direction change, different levels, and formation adjustments. It is evident that AI tools contribute to a significant improvement in students' dance skills, including physical skills, presentation, and creative abilities (cf. Jiang 2022; Li 2023).

While the impacts of AI technologies on dance education have been significant, the full potential of AGI in dance pedagogy is only beginning to be seen. The conference (*Virtual*) *Ecologies in the Field of Dance* hosted by the Centre for

Contemporary Dance (CCD) in Cologne serves as one of the first platforms to include such a voice. It is infrequent to hear how dance educators discuss about AGI's latest development. It is not common to hear how they leverage AGI in teaching and research dance at conferences. Scholarly publications and presentations on practical case studies, which could be effectively applied by other dance educators, remain rare at this stage. For many dance educators, body engagement, dance technique, choreographies, and interactions between people seem to be more relevant, practical, and easy than the utilization of AGI. Meanwhile, the lack of administrative and financial support further discourage dance educators to explore such area. This literature review aims to synthesize the existing body of research, illustrating how each study has incrementally contributed to the advancement of the field, and to examine the emerging role of AGI as a creative partner in dance education for future artists.

The use of AGI in dance education opens a new chapter for creative collaboration and innovation, thanks to its capacity to understand, process, and respond, similar to how a human would do. Unlike AI, such as *Siri*, which focuses on a single task, AGI process instructions and can multitask. For instance, when a dance instructor orders AGI to draft a course outline, it does more than just that. With proper prompts, it writes out introduction, course intended learning outcomes, weekly plans, makes suggestions on reference books, and even creates a/several full scale assessments that focus on technique, choreography, and theory. In addition, the outline could be customized based on the institutional, geographical and cultural context. It becomes more than simply do as told, but forms a collaborative relationship with the dance educator. This literature review delves into the important steps that have led to the utilization of AGI tools in dance education, like motion transfer technology (cf. Chan et al. 2019) and improved online dance classes (cf. Cao 2023). It also stresses the interdependence of previous research and technological applications over the past decade (cf. Li et al. 2018, 2002, 2023; Gingrasso 2020; Li/Wong 2023; Gill et al. 2024). It demonstrates the evolutionary journey of dance education as it stands today, where AGI's role extends beyond that of a facilitator to become an important part of the creative and educational process. The continued exploration and application of AGI within dance pedagogy not only promises to cultivate a new group of technologically savvy dancers, choreographers, and educators but also sets the stage for practical applications, as we will see in the following case study.

Case Study: Wonder AI and Choreography

This case study focuses on two undergraduate students at the *Hong Kong Academy for Performing Arts*. Student A is a fourth-year Bachelor of Fine Arts (BFA) student majoring in Contemporary Dance, and the other student, B, is a third-year BFA Film/TV major. They were given an independent study project to 1) identify and learn an AGI tool, 2) create and document a site-specific dance work in Hong Kong, and 3) use the AGI tool to transform their site-specific dance work. After a few weeks of research and testing, they reported back with a few options, including *invideo AI*, *Runway AI*, and *Wonder AI*. After comparing specifications, both students decided to use *Wonder AI* for their project because of its user-friendly interface and tech-savvy look. *Wonder AI* is a generative AI tool that creates art through the application of deep learning algorithms. The system can identify complex patterns and unique styles because it has been trained on a large collection of artworks created by humans. It has two features: training and generation. During training, the system is exposed to a vast collection of human-created artworks, enabling it to recognize intricate patterns and distinctive styles. During the generation, the system uses the learned patterns and styles to create new artwork (cf. Sharma 2023).

In the initial stages of the project, both students were attracted to the fancy features of *Wonder AI* software. They quickly dove into the platform to learn more functions on their own. They watched online tutorials and engaged with discussions on the X platform (formally *Twitter*), which quickly got them up to speed. There was a license fee for *Wonder AI*, the cost was covered by our institute, and the students didn't need any coding skills to get started. Student A took on the task of creating a dance using a mix of class exercises and his own choreography, while Student B focused on following student A while recording the dance creation process. After filming, the dance videos were uploaded to *Wonder AI*, where its AGI feature analyzed the movements and generated a sequence of dance steps, which were then represented through a digital robot model (see Figure 2).

The students found that *Wonder AI* was a major source of inspiration, because the tool processed movements and environments differently than performing artists. It pushed them to try out new movements and combine sequences in ways they hadn't considered before. "What looks [dance movements] good in the camera and our minds may not look good when it is processed [by *Wonder AI*]," student A stated. This was especially helpful for

those dancers exploring dance styles and new environments that were new to them. *Wonder AI*'s algorithm in some ways (change of level, degree, direction, and speed for instance) suggested ideas and concepts that helped the students broaden their dance skills and knowledge.



Fig. 2: Student A dances in Graffiti district, Central, Hong Kong (© Adrian Fu)

Wonder AI also made the choreography process more efficient. Creating a dance usually involves a lot of brainstorming, test out movement, refinement, and practice. With *Wonder AI*, students could quickly come up with a basic sequence of movements. Each of the chosen characters looks different based on the same choreography. They could then adjust and refine these movements to fit technology and character's algorithm for an enriched outcome for screen viewers, saving time and energy. Student A talked about *contraction* in modern dance as an example:

“It does not look good in *Wonder AI*’s output when I sit on the floor and contract my upper torso [students practice Graham’s Contraction in a technique class]. I also try to contract when I turn or jump. I tried many movements, directions, and body parts, only to find out that slightly slouching forward would while standing best demonstrate *Contraction* – creating a sense of tension in my dance.” (see Figure 2)



Fig. 3: Student A explains how he transformed his dancer’s body into robot
(© Adrian Fu)

In a key development phase, both students took their creative work outside the classroom to Graffiti Street in the Central Financial District of Hong Kong. This was not just a change of scenery, but a test of adaptability and creativity. The street’s vivid graffiti provided a fancy backdrop for student A to choreograph in the moment and be in the space. They found inspiration in the colors and shapes of the street art, using the environment to inform their movements.

With Hong Kong’s bustling financial district pulses around them, both students rehearsed and developed their dance, recording to find the best spots for their performance. There was a lot of traffic in all kinds of business like people walking up and down the hill. They were fascinated to see these two young performing artists creating their works. Student B was there to capture the action with his smartphone, documenting how the dancer (student A) interacted with the urban landscape and how the space itself influenced the choreogra-

phy. Student B recalled “being in a real place creating artwork is amazing. Live spectators just walk by with admirable looks in their faces. I did not have time, but if I do, I would like to transform all of them into robots.” (see Figure 4)

While they created their dance work, Graffiti Street became a stage, and the surrounding artwork a part of the performance. Each corner of Graffiti Street offered a different vibe, challenging the students to adapt and integrate these changeable elements into their dance. Technology, mobile devices and the *Wonder AI* tool put an extra layer of challenge on how they create their artwork. These recordings were not just dance video clips; they were a narrative that brought together movement, environment, graffiti art, and the authentic feel of situational performance. It becomes a multidimensional dance work, in which audience feel the bustling city, visual stimulations, and animated dancer along with business people walking by him. This hands-on experience taught both students about site-specific choreography, moviemaking, and, more importantly, the ability to synergize and combine all elements in creating a performance.



Fig. 4: Student A (dance) and B (Film/TV) talk about their creative work (© Adrian Fu)

The relationship between the students and the chosen technology (*Wonder AI*) evolved into a partnership, with AI functioning as a collaborator in the creative process. It pushed students to think outside of the box in terms of how they danced and recorded. They began to appreciate the role technology plays in proposing innovative ideas and enhancing their own creative output.

On Graffiti Street in the heart of Hong Kong, a practical lesson emerged through the application of AGI tools: the environment is a co-choreographer. By integrating AGI in their project, the students learned to actively incorporate the visual, sound, other people, and energetic stimuli of their urban surroundings into their dance narrative. This approach, facilitated by AGI's ability to document, present, and enhance interactions between dancers and their environment, provided invaluable insights for dance educators. It showcased how AGI tools can be applied to teach students to create more contextually rich and engaging performances, suggesting a newer and more interactive direction for dance education that others in the field might explore and adapt.

This case study promoted a better understanding of AGI's role in producing the dance work's credits to the application of *Wonder AI* technology. It also fostered a deeper understanding of the relationship that exists between creativity, technology, and human involvement. This case study serves as evidence of AGI's ability to broaden the scope of performing arts educational opportunities by giving students a platform to investigate and express their artistic expression in ways that they had never experienced before.

Building on the *Wonder AI* case study, the author references one additional AGI integration. The example of an innovative German AI lifeguard technology highlights AGI's potential for partnership and anticipates its significant impact on the development of performing, visual arts, and educational practices.

Adapting Lifeguard Tech Insights: Hypothesizing AGI Integration in Dance Education

Another example, an *AI Lifeguard*, looks far from dance education. Yet it poses significant implications for how AGI could transform the realm of artistic instruction. The German AI-enabled lifeguard system described in the *Tech Times* article offers a glimpse into the potential for AI to provide real-time analysis and response in critical situations such as drowning (cf. Dela 2023). This technology, which can distinguish between normal activity (swimming move-

ments) and dangerous situations (struggling movements), alerts others about potential drowning by activating alarms (see Figure 5). The algorithm of such a system mirrors the capabilities needed in dance, where every movement can be seen as a communication of ideas and emotions. It could make further suggestions on readjusting some of the choreographies to fit to different locations, events, or cultural context. For instance, after reviewing a dance work and by inserting proper prompts, the system would make suggestions on visual stimuli on backdrop while a historical dance is presented for a specific event. It sounds futuristic, yet it is a foreseeable and most likely taking place shorter than anticipated. The system's ability to learn and adapt over time to reduce fatal drowning also parallels the process of refining movement recognition in dance, where the AGI can recognize a wide array of choreographed movements. Then, it could make recommendations on new choreographies based on individual dancers or groups. To elaborate, the system would be capable to calculate dancers' training background, height, weight, along with performance space and make suggestions on movement choices and travel patterns, simply on the safety ground – protecting dancers from getting injured.



Fig. 5: German AI Lifeguard (© David Mark from Pixabay)

This AGI detects motion and provides feedback, and it could transform the way in which dance is instructed and practiced. The utilization of an AGI system in a dance studio could provide a continuous and objective perspective that complements the dance educator's subjective eye, just as an AI lifeguard system provides a *third eye* to monitor swimmers. Such a system could provide more detailed feedback for students, helping them to correct formation, alignment, and timing in ways that might be overlooked by a single dance educator in the studio.

Utilizing AGI tools in dance education requires not just technological tools, but also a deep understanding of how to effectively blend this technology with traditional dance teaching methods. Educators must possess a certain level of knowledge to utilize AGI tools meaningfully, which raises questions about inclusivity and accessibility. While AGI can enrich the educational landscape, its requirement for technical skills and willingness may inadvertently create barriers to entry. It could potentially make it an elitist tool. This is important to consider as all of us strive for equity in dance education. I believe that the use of AGI in dance education, therefore, should be approached with a gentle view, recognizing its potential to enhance the teaching and creative process while also acknowledging the need for educators to adapt and develop new skills. By doing so, AGI tools can be leveraged as a complementary asset rather than a divisive one, ensuring that the focus remains on the interpretive, expressive, and creative aspects of dance that technology cannot replace.

Conclusion

The case studies of students A and B utilizing *Wonder AI*, Chung's robotic arm visual arts collaborator, and the German *AI Lifeguard* have offered us a tangible preview of the potential that AGI holds in transforming dance education. AGI is not just a supplementary tool; it could become an important element that enhances dancers' creative journey, opening up avenues for innovative collaborations that go beyond conventional dance artistic boundaries.

As we look ahead, we can anticipate an educational environment where AGI acts as an interactive collaborator or an assistant, propelling students to different forms of choreographic creativity and performance proficiency. Student A's engagement with *Wonder AI* illustrates the possibility for tailor-made learning experiences, while Student B's work with the tool suggests a future where the

intersection of film and dance materializes instantaneously, weaving together a complex interplay of interdisciplinary performance art.

The integration of Artificial Generative Intelligence (AGI) within dance education marks a significant shift in dance pedagogy. Looking ahead, when AGI becomes an essential component in the choreographer's toolkit, its influence in shaping the future of dance would surely be evident: to enhance human creativity and enable a more enriched, adaptable learning landscape. The experiences of students engaging with AGI tools, as illustrated in this article, underscore the potential for a more personalized and self-regulated approach to dance instruction. Academic institutions are now poised to prepare a new generation of dancers and choreographers who are as fluent in digital collaboration as they are in physical expression. As computation and human participation are integrated, dance education is positioned to be revolutionized, producing an atmosphere where collaboration with AGI is indispensable and where new forms of innovation are the norm.

Acknowledgement

I would like to express my deepest gratitude towards Prof. Dr. Yvonne Hardt and Anna Chwialkowska's invitation for me to give this keynote, then an article. Your courage in addressing such a controversial matter has sparked essential dialogue that will resonate long after, especially with this publication going public. Thanks for Mr. Anson Shiqiang (Dance student) and Pancho Mao (Film/Television) at the Hong Kong Academy for participating in the case study. Photo credit goes to Mr. Adrian Fu, who helped me screen capture the images, followed by using *Runway AI* to enhance image quality so that they meet the publication requirement. I also acknowledge the assistance of OpenAI's *ChatGPT-4* for providing initial drafts and suggestions on abstract, introduction, and reference sections of this paper. The final content of the paper has been extensively edited and proofread by the author to ensure accuracy and relevance. In comparison, it has taken more time to write such an article as if I wrote everything myself. Many areas were misunderstood by AGI, hence, concepts were misleading. It took much more time to review and revise. It did assist in reference adjustment in terms of reordering the list alphabetically and unify formality according to the call-for-paper guideline. The utilization of such a technology did push me to think more in-depth on AGI, review my own practice, and adjust my approach in teaching, learning, and researching dance.

References

- Cao, Xiaojuan (2023): Case Study of China's Compulsory Education System: AI Apps and Extracurricular Dance Learning, in: *International Journal of Human-Computer Interaction*, Vol. 3 No. 1, pp. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.1080/10447318.2023.2188539>
- Chan, Caroline/Ginosar, Shiry/Zhou, Tinghui/Efros, Alexei A. (2019): *Everybody Dance Now*, [online] https://carolineec.github.io/everybody_dance_now/ [28.03.2024]
- Chan, Caroline (2019): Everybody dance now [online] <https://youtu.be/PCBTZh41Ris?si=7p-orqtZLOjDvcfZ>
- Chow, Andrew R. (2023, September 7): Sougwen Chung: The 100 Most Influential People in AI 2023, in: *TIME*, [online] <https://time.com/collection/time-100-ai/6309455/sougwen-chung/> [28.03.2024]
- Clements, Lucie/Redding, Emma/Lefebvre Sell, Naomi/May, Jon (2018): Expertise in Evaluating Choreographic Creativity: An Online Variation of the Consensual Assessment Technique, in: *Frontiers in psychology*, Vol. 9, 391312, pp. 1448–1467.
- Dela Cruz, Jace (2023): AI Lifeguard: This Swimming Pool Uses AI to Keep People From Drowning, in: *Tech Times*, [online] <https://www.techtimes.com/articles/293010/20230625/ai-lifeguard-swimming-pool-ai-save-people-drowning.htm> [28.03.2024]
- Gill, Sukhpal Singh/Xu, Minxian/Patros, Panos/Wu, Huaming (2024): Transformative effects of ChatGPT on modern education: Emerging Era of AI Chatbots, in: *Internet of Things and Cyber-Physical Systems*, Vol. 14, pp. 19–23.
- Gingrasso, Susan (2020): Practical resources for dance educators! Choreographing our way through COVID-19, in: *Dance Education in Practice*, Vol. 6 No. 3, pp. 27–31.
- Heyang, Tuomeiciren/Martin, Rosemary (2021): A reimagined world: International tertiary dance education in light of COVID-19, in: *Research in Dance Education*, Vol. 22 No. 3, pp. 306–320.
- Jiang, Yingqi (2022): Teaching Simulation Based on Artificial Intelligence and Big Data Algorithm in Sports Dance Group Dance, in: *Mobile Information Systems*, 5245014.
- Li, Qingyun/Li, Zihao/Han, Jie (2021): A Hybrid Learning Pedagogy for Surmounting the Challenges of the COVID-19, in: *Education and Information Technologies*, Vol. 26 No. 6, pp. 7635–7655.

- Li, Zihao (2011): How technology shapes our way of teaching dance, in: L. Caldwell (eds.), *Proceedings of the 2010 World Dance Alliance Global Summit*, 1.
- Li, Zihao (2020): Teaching introduction to dance studies online under COVID-19 restrictions, in: *Dance Education in Practice*, Vol. 6 No. 4, pp. 9–15.
- Li, Zihao (2021a): Creativity and opportunity: How COVID-19 fosters digital dance education, in: *Digital Creativity*, Vol. 32 No. 3, pp. 188–207.
- Li, Zihao (2021b): Virtual Learning During COVID-19: Perspectives from dance students, in: *Dance Education in Practice*, Vol. 7 No. 4, pp. 21–27.
- Li, Zihao (2022a): Shifting Roles in Virtual Learning Environments: Unexpected Outcomes of Online Dance Education, in: *Provocations Drama and Dance in Education*, Vol. 1.
- Li, Zihao/Li, Qingyun/Han, Jie (2022b): Perspectives of hybrid performing arts education in the post-pandemic era: An empirical study in Hong Kong, in: *Sustainability*, Vol. 14 No. 15, pp. 9194–9215.
- Li, Zihao/Zhou, Mingming/Teo, Timothy (2018): Mobile technology in dance education: A case study of three Canadian high school dance programs, in: *Research in Dance Education*, Vol. 19 No. 2, pp. 183–196.
- Li, Zihao/Zhou, Mingming/Lam, Kelly Ka Lai (2022a): Dance in Zoom: Using video conferencing tools to develop students' 4C skills and self-efficacy during COVID-19, in: *Thinking Skills and Creativity*, Vol. 12 No. 46, 101102.
- Li, Zihao (2023): Shifts in Pedagogy and Autonomy in Virtual Dance Teaching and Learning, in: *Journal of Dance Education*, Vol. 3, No. 17, pp. 1–9.
- OpenAI. (2024): *Sora: Creating video from text*, [online] <https://openai.com/sora> [18.02.2024]
- Sharma, U. (2023): 18 Best AI Art Generators You Should Use in 2023 (Free & Paid), in: *Beebom*, [online] <https://beebom.com/best-ai-text-to-image-art-generators/> [28.03.2024]
- University of South Florida Center for Innovative Teaching & Learning. (n.d.). Course: *Teaching with AI*. University of South Florida, [online] <https://www.usf.edu/citl/events/course-teaching-ai.aspx> [21.02.2024]
- Wang, Ayra (2023): Education University offers free AI course for teachers, parents, in: *The Standard*, [online] <https://www.thestandard.com.hk/section-news/section/4/257158/Education-University-offers-free-AI-course-for-teachers,-parents> [18.02.2024]
- Wong, Katrine K./Li, Zihao (2022): Creativity under COVID-19: How technology has enhanced and promoted student engagement online, in: C. Hong/W. W. K. Ma (eds.), *Applied degree education and the future of learning*, Springer, pp. 113–137.

- Zhang, Dixin (2024): Research on Dance Art Teaching System Based on Data Mining and Machine Learning, in: *Computer-Aided Design & Applications*, Vol. 21 No. S2, pp. 54–68.
- Zhou, Mingming/Li, Zihao (2019): Blended mobile learning in theatre arts classrooms in higher education, in: *Innovations in Education and Teaching International*, Vol. 56 No. 3, pp. 307–317.

Immersive Tanzfreiheit und Head-Mounted-Displays als Störfaktor

Eine Mixed-Methods-Untersuchung von VR in der Tanzvermittlung und Diskussion von Bildungspotenzialen

Stephani Howahl, Claudia Steinberg

Head-Mounted-Displays – ein Zugang für Tanz zum Metaversum?

Im *Metaversum*, einem von kommerziellen Unternehmen anvisierten digitalen Raum, der im Spannungsfeld von virtueller, augmentierter und physischer Realität entsteht, können Menschen Selbst und Welt in neuer und noch zu ermittelnder Weise erfahren. Der Zugang zu dieser potenziell weltweit und in Echtzeit, vierundzwanzig Stunden täglich zugänglichen Parallelwelt wird von CEOs wie Marc Zuckerberg, Elon Musk und Disneys Bob Chapek über Virtual-Reality-Brillen gedacht. Diese Head-Mounted-Displays (HMDs) erfassen über Sensoren die Kopfbewegungen derjenigen, die sie tragen, und passen ihre Videodarstellungen so an, dass bei Nutzer*innen der Eindruck entsteht, sie bewegten sich im dreidimensionalen, virtuellen Raum. Das »Eintauchen« oder »Versinken« in den virtuellen Raum wird dabei als Immersion bezeichnet und beschreibt auch den Zustand des Ausblendens des realen Umgebungsraumes (vgl. Wölfel 2023). Auch wenn die Immersion in ein Metaversum, das die analoge Welt ersetzen soll, vorerst eine Utopie bleibt – bestehen auf bildungspolitischer Ebene zahlreiche Bestrebungen, die Möglichkeiten (und Grenzen) den Einsatz von VR-Technologien z.B. im Rahmen der Digitalisierungsstrategie (u.a. DigitalPakt Schule in NRW) in schulischen Settings voranzutreiben. Dabei sollte sich auch die Tanzforschung die Frage stellen, wie Tanz als päd-

agogisches Medium in postdigitalen¹ immersiven Ökologien mittels HMDs zu denken ist.

Aktuell explodiert die Zahl der veröffentlichten Forschungsarbeiten zu VR in Bildungs- und Bewegungskontexten. Das Spektrum reicht dabei von lerntheoretischen über didaktische (vgl. Jastrow et al. 2022; Mills et al. 2022; Lipinski et al. 2022) hin zu affekttheoretischen Perspektiven (vgl. Mühlhoff/Schütz 2019). Übersichtsarbeiten zeigen auf, dass ein großer Forschungsbedarf hinsichtlich der Möglichkeiten und Herausforderungen in Bezug auf den Einsatz digitaler Tools nicht nur im Rahmen von motorischen Lernprozessen und der Bewegungsvermittlung besteht, sondern auch im Hinblick auf die Individualisierung von Aufgabenformaten (vgl. u.a. Mödinger et al. 2023). Veröffentlichungen im Sport- und Bewegungskontext zeigen meist Anwendungs- und Reflexionsmöglichkeiten bestehender Spiele in VR auf oder beschreiben Pilotprojekte zur Anwendung in speziellen Bewegungsformen (u.a. Kontext Kampfsport), wobei mit Blick auf Tanzvermittlung deutlich wird, dass sowohl die Qualität der entwickelten Apps als auch die Aussage- und Überzeugungskraft von Forschungsergebnissen eine Tiefe und Differenziertheit angelegter Bewegungsverständnisse vermissen lässt (ebd.).

Im folgenden Beitrag wird ein immersives Tanzexperiment mit größtenteils tanzunerfahrenen Sportstudierenden vorgestellt. Das Erleben von Tanz unter HMDs und beobachtbare Tanzbewegungen dieser Zielgruppe stehen im Fokus des Experiments und werden empirisch im Rahmen eines iterativen Mixed-Methods-Forschungsdesigns untersucht. Ziel ist es, Anhaltspunkte für eine Diskussion von Bildungspotenzialen immersiven Tanzes unter HMDs im Laienkontext zu liefern. Als Diskussionsgrundlage folgt zunächst ein Abriss dreier Perspektiven auf Bildung, die für eine Reflexion von immersivem Tanz unter HMDs relevant scheinen.

1 Das Präfix »post« in »postdigital« deutet keine Überwindung, sondern vielmehr eine Weiterführung von dem an, was schon unverrückbar gesetzt ist. Das Digitale muss hier kaum mehr benannt werden und die Grenzen von alten und neuen Medien verschwimmen (vgl. Cramer 2014; Howahl 2021; Steinberg/Bonn 2021).

Immersion unter Head-Mounted-Displays und (Tanz-)Bildung

Transformationsfähigkeit und -bereitschaft sowie der Umgang mit Kontingenz sind heute zentrale Bildungsaufgaben, denn Lebensrealität verlangt in vielen Bereichen die ständige Bereitschaft zu Veränderung (Koller 2018). Inwiefern immersives Tanzen in virtuellen und augmentierten Welten dazu geeignet ist, Menschen transformationsfähiger und transformationsbereiter zu machen, ist einer Bildung für nachhaltige Entwicklung zu befragen (vgl. UNESCO 2021).

Digitale Medienbildung ist die zweite Perspektive, aus der immersives Tanzen zu reflektieren ist. Das *UNESCO Institute for Information Technologies in Education* erklärt, *Media and Information Literacy* umfasse Wissen, Fähigkeiten, Einstellungen, Kompetenzen und Praktiken, die Zugang, Analyse, kritische Evaluation, Interpretation, Nutzung, Kreation und Verbreitung von Informationen und Medienprodukten mit bestehenden Mitteln und Tools auf eine kreative, legale und ethische Weise erlauben (vgl. UNESCO IITE 1997–2024). Digitale Bildung wird heute als institutions- und fächerübergreifende Querschnittsaufgabe für die gesamte Bildungslaufbahn gedacht. Das Bundesland NRW teilt Medienkompetenz im Medienkompetenzrahmen ein in die Dimensionen »Bedienen und Anwenden«, »Informieren und Recherchieren«, »Kommunizieren und Kooperieren«, »Produzieren und Präsentieren«, »Analysieren und Reflektieren« sowie »Problemlösen und Modellieren« (vgl. Medienberatung NRW 2020: 7–23). Kompetenzen und Niveaustufen innerhalb dieser Dimensionen sind fachspezifisch zu differenzieren. Für eine wissenschaftlich fundierte Konkretisierung aus Sicht des Tanzes möchte der vorliegende Beitrag Anhaltspunkte geben.

Für eine Reflexion immersiver und augmentierter Tanzangebote ist last but not least die fachspezifische Perspektive einer ästhetisch-kulturellen Bildung zentral. Ästhetische Bildung² ist weder »überflüssige Spielerei« noch bezieht sie sich allein auf »das Schöne« (vgl. Fritsch 2013: 36–37). Als grundlegende Weise, wie Menschen sich ihre Welt vergegenwärtigen, ist Ästhetische Bildung verknüpft mit Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozessen. Sie ist inspiriert und integriert widerständige, irritierende und eigensinnliche Medien

2 Eine umfassende Erläuterung einer Begriffsauslegung ästhetischer und kultureller Bildung im Sinne eines weiten und oder engen Begriffsverständnisses sowie der Bindestrich-Variante »ästhetisch-kulturell« und mit Bezug auf den Diskurskontext der Tanzvermittlung ist in Obermaier et al. (2024, S. 74f.) zu finden.

– sei es den tanzenden Körper oder seien es HMDs (vgl. Bietz/Heusinger von Waldegge 2010). Sie verbindet sinnengetragene Wahrnehmung (Aisthesis) und sinnengetragenes Gestalten, Schaffen und Hervorbringen (Poiesis) und bietet Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeiten eigener Art. Der Bildungswissenschaftler Jörissen formuliert explizit das Potenzial (digitaler) ästhetisch-kultureller Bildung zur Reflexion von Digitalisierung. Darin seien »Prozesse und Vollzüge umfassender zu erfahren und zu reflektieren, als es mit einer kognitiv verkürzten Vorstellung« möglich wäre (Jörissen 2019: Abs. 21). Aus der Perspektive ästhetisch-kultureller Bildung ist also zu fragen, welche Erkenntnismöglichkeiten eigener Art immersive Tanzangebote liefern, wenn sie sinnengetragene Wahrnehmung und Wahrnehmung dieser Wahrnehmung (Aisthesis) sowie sinnengetragenes Gestalten (Poiesis) mittels HMDs erfahrbar machen. Dabei wird es spannend sein zu ergründen, wie sie ferner zur Bewusstmachung von Kontingenzen beitragen sowie zu ihrer kritischen Reflexion anregen.

Paint Your Dance 3D – eine Mixed-Methods-Untersuchung

Im Tanzexperiment *Paint Your Dance 3D* steht die Frage nach Bildungspotenzialen immersiven Tanzens unter HMDs mit Sportstudierenden im Fokus. Dabei gilt es zunächst zu ergründen, wie die Teilnehmenden das Tanzen und die Anwendung von *Google Tilt Brush* unter HMDs erleben und inwiefern sich ihr Erleben in ihren Bewegungen spiegelt. Untersuchungsfragen sind:

- a) Wie erleben Tanzanfänger*innen Tanzaufgaben unter HMDs?
- b) Wo und wie vollziehen sich Bewegungen der teilnehmenden Studierenden räumlich, körperlich und in Bezug auf Kraft- und Flussqualitäten?

Nach einem dem Experiment vorgelagerten theoretisch-praktischen Impuls zu Variationsmöglichkeiten von Bewegung im analogen Raum (vgl. Howahl et al. 2021) hatten Erstsemester-Studierende in der zweiten Stunde ihres Tanzbassiskurses die Gelegenheit, in den virtuellen Raum, mit dem Programm *Google Tilt Brush* einzutauchen, dreidimensionale Zeichnungen anzufertigen und sich entlang der im digitalen Raum gezeichneten Striche und Formen zu bewegen (siehe Abbildung 1).



Abb. 1: Exemplarische Darstellung einer Projektion von 3D Zeichnungen und Tänzen mit HDMs

Bewegungsanregungen und Aufgaben wurden von einer Tanzvermittlerin gestellt. Ferner begleiteten sich die Studierenden gegenseitig in Zweier-Teams als *Study Buddys*. Als aktive Tänzer*innen und Zeichner*innen und auch als Study Buddys erfuhren und beobachteten sie ihr immersives Tun. Phasen des verbalsprachlichen Austausches und auch der Reflexion über die Bewegungen im virtuellen und analogen Raum wurden von der Tanzvermittlerin moderiert.³ Empirisch wurden Bildungspotenziale des immersiven Tanzprojektes in einem iterativen Mixed-Methods-Forschungsdesign untersucht.

Teilnehmende Beobachtung immersiver Tanzwelten und postdigitaler Tanzvermittlung

Die Besonderheiten von Immersion bestehen in dem Erlebnis des Verschwindens des realen Raumes, der Blick unter HMDs geht in unendliche virtuelle Weiten, in denen der eigene Körper hinter den Cursorhänden verschwindet. Die mit *Google Tilt Brush* gezeichneten leuchtenden Linien in 3D können um-, über- und unterquert werden, lassen aber bei Berührung keinen materiellen Widerstand spüren. Bisweilen entsteht VR-Motion-Sickness, die Übelkeit, die

3 Der Verlauf des Experiments und alle gestellten Aufgaben sind publiziert (vgl. Howahl et al. 2023).

daher rührt, dass vestibuläre und visuelle Sinneswahrnehmungen im virtuellen Raum nicht zusammenpassen. Ein Verständnis für all diese Besonderheiten von Immersion und dem hier vorgestellten Tanzexperiment mit *Google Tilt Brush* ermöglicht einen Mixed-Methods-Ansatz, welcher Beobachtungen und Interviews zusammenbringt. Diese Forschungsmethode erlaubt es, das Experiment *Paint Your Dance 3D* im Vollzugsgeschehen mit allen Sinnen mitzuerleben (vgl. Pürgstaller et al. 2023: 266) und gleichzeitig eine theoretische Sensibilität für den Forschungsgegenstand anzubahnen (vgl. Strauss/Corbin 2010: 25-30).

Die Forscher*innen nahmen am immersiven Tanzprojekt in verschiedenen Rollen teil (vgl. Adler/Adler 2000: 84-85). Die Tanzvermittlerin beobachtete das Experiment als *complete-member-researcher*. Sie war Teil der Unterrichtssituation und als Forscherin nicht zu erkennen. Eine Tanzkollegin und eine Kameraethnografin beeinflussten als *active-members* forschend das Experiment. Sie interagierten bisweilen mit der Vermittlerin sowie mit den Medienkünstler*innen und bisweilen mit Teilnehmer*innen. Sechs Studierende höherer Semester protokollierten als periphere Beobachter*innen in teilstrukturierten Beobachtungsprotokollen das Tun der Tanzenden, ihre verbalen Äußerungen sowie gegebene Anweisungen und gestellte Aufgaben.

Die Beobachtungsprotokolle zeichnen ein erstes Bild der positiven Stimmung während des Tanzexperiments und der Begeisterung der Teilnehmer*innen für die Immersionserfahrung. »OMG!« (BP_F2: Z. 49); »Die Sterne sind voll schön. Das ist soo cool. Das ist so toll.« (BP_F2: Z. 65)«; »Spannend, cool, eindrucksvoll und interessant« (BP_F1: Z. 65) sind darin protokollierte spontane Ausrufe der Teilnehmer*innen. Spannend war für die Studierenden, sich bisweilen als deutlich kleiner – »wie ein Eichhörnchen« (BP_F1: Z. 47–48) – oder als deutlich größer – »Ich bin ein Dino« (BP_F1: Z. 39–30) – zu erleben. Deutlich wurde, dass die Teilnehmer*innen ohne jegliche Vorerfahrung mit HMDs am Experiment teilnahmen. »Frage kommt auf: hatte schonmal jemand Erfahrung? Nein,« ist dazu im Beobachtungsprotokoll vermerkt (BP_F2: Z. 47–48). Die Analyse der Beobachtungsprotokolle zeigte auf, dass die Tanzvermittlerin häufig Bewegungsaufgaben mit vielfältigen Variationseinladungen stellte, dass Teilnehmende ihre Bewegungen hingegen wenig variierten und sich trotzdem frei erlebten: »Einer sagt, es ist so, dass man sich alleine fühlt im Raum und man sich nicht beobachtet fühlt *muss* lachen, weil sie gerade sehr unter Beobachtung stehen« (BP_F2: Z. 114–116; vgl. BP_F1: Z. 65–66). Nach einer an die Beobachtungen anschließenden Interview-

studie mit allen Teilnehmenden bestätigte sich der Fokus auf die Kategorie »Freiraum« (vgl. Howahl et al. 2023).

Erleben von Freiraum bei immersivem Tanzen oder HMDs – Ergebnisse der Interviewstudie

Die Teilnehmer*innen des immersiven Tanzexperiments (n=21) wurden im Rahmen von problemzentrierten Interviews (vgl. Witzel/Reiter 2022) zu ihrem Erleben befragt (n=16, 9 m/7 w). Die Interviews wurden transkribiert (vgl. Dresing/Pehl 2018) und softwaregestützt mit dem Programm MAXQDA 2022 inhaltsanalytisch ausgewertet (vgl. Mayring 2015). In den Interviews äußern sich die Studierenden fasziniert bis überwältigt von ihrem Immersionserlebnis (vgl. Howahl et al. 2023).

Auch wenn die Tanzenden im Experiment analog von ihrem Study Buddy, der Tanzvermittlerin, den Medienkünstler*innen, der Tanzkollegin, der Kameraethnografin und sechs am Rande sitzenden Studierenden höherer Fachsemester beobachtet wurden, fühlte sich eine Mehrheit der Befragten unter den VR-Brillen befreit von den wertenden Blicken anderer. Eine Studentin erzählt: »[...] man hat gar nicht gemerkt, dass man beobachtet worden ist, weil man hat davon nichts mitgekriegt und man hat das komplett vergessen.« (P4: Pos. 10) Eine andere teilt mit: »[...] da wird so ein bisschen die Hemmungen genommen, sodass man sich bewegen kann, wie man will, dass man nicht das Gefühl hat, jeder guckt zu und verurteilt einen.« (P2: Pos. 20)

»Ich traue mich, weil mich niemand sieht« ist ein Effekt, der aus sportwissenschaftlichen Veröffentlichungen im Zusammenhang mit Tanzsäcken bekannt ist. Auf gewisse Weise wirken HMDs wie eine postdigitale Neuauflage dieser körpergroßen, elastischen Hilfsmittel (vgl. Deutsch 2022; Aldenkirchs 2021; Sardemann 2011). Während Tanzsäcke den gesamten Körper einhüllen und dabei ein Gespür für die eigenen Körpergrenzen durch sanften ganzkörperlichen taktilen Widerstand vertiefen, ist die Leiberfahrung unter HMDs eine andere. In den Interviews äußern sich die Teilnehmer*innen besonders beeindruckt von den visuellen Reizen virtueller Welten. Inwiefern die anderen Sinne, insbesondere auch der Bewegungssinn, in immersiven Settings wie *Google Tilt Brush*-Welten angesprochen werden und welche Bewegungs- und Tanzaufgaben Bewegungserfahrungen hier in welcher Dimension vertiefen, ist im Folgenden untersucht. Um die eigensinnliche Leiblichkeit immersiven Tanzens weiter zu beleuchten, wurden im kameraethnografischen Teil der hier vorgestellten Studie und in einer qualitativen Videoanalyse die Bewegun-

gen der Studierenden, die in Interviews explizit von *Bewegungsfreiheit* und *Freiraum* zum Bewegen sprachen, eingehender betrachtet.

Dem freien Tanzausdruck auf der Spur – Kameraethnografie

Videografien sind geeignet, Bewegungen im Detail zu analysieren, denn entscheidende Momente können wiederholt und auch von verschiedenen Forscher*innen betrachtet werden. Die Analyse von Videografien als hochkomplexe, multikodale Bewegtbilder erfordert dabei begründete Auswahlentscheidungen zur Komplexitätsreduktion von Datenmaterial (vgl. Dinkelaker/Herrle 2009: 42; Moritz 2018: 15). Ein kameraethnografisches Vorgehen führt schon bei der Aufnahme von Daten zu einer Fokussierung. Der Erkenntnisgewinn beschränkt sich insofern nicht auf eine spätere Auswertungsphase, sondern beginnt schon mit dem suchenden Kamerablick im Feld (vgl. Mohn 2015: 180–181). Die Kameraethnografin im hier beschriebenen Forschungsprojekt lenkte den Kamerafokus auf Momente hoher Bewegungsintensität und wurde angezogen von augenscheinlicher Freude und Begeisterung. Tastend erfasste sie Aktionen der Gesamtgruppe, Einzelner sowie Interaktionen von Einzelnen und Study Buddys. Sie fokussierte bisweilen Bewegung Oberschenkel aufwärts ohne Sorge, stets die ganze Gruppe und Menschen ganzkörperlich im Blick zu behalten. Für sie blieben Settings und Zeichnungen im virtuellen Raum unsichtbar.

Mit Respekt vor der Eigensinnlichkeit von Bewegung in gelebter Situation verzichteten kameraethnografische Ansätze auch nach Feldzugang auf die Übersetzung multikodaler, hochkomplexer Videoaufnahmen in die linearen Grenzen von Sprache im Sinne einer dichten Beschreibung. Vielmehr verdichteten sie das Gefilmte in Zusammenschnitten. Dazu legen sie nach bestimmten Kriterien Aktionseinheiten, das sind szenische Verläufe mit Anfang und Ende, fest. Chronologien bleiben dabei erhalten (vgl. Reh 2012). Das Kriterium, nach dem Aktionseinheiten im Rahmen der hier vorgestellten kameraethnografischen Forschung ausgewählt wurden, leitete sich aus der Interviewstudie ab. Danach stellte sich die Frage, wie und ob sich das Freiheitserleben der Teilnehmer*innen in ihren Bewegungen äußerte. In den Interviews nannten fünf Teilnehmer*innen ihr Erleben explizit »frei« (P9, P12, P14, P19, P21). Die bewegungsintensivsten Momente dieser Studierenden wurden aus der im Feld aufgezeichneten Videos entnommen. Das Ergebnis waren fünf Videosequenzen mit einer Dauer von 27 bis 57 Sekunden. Insgesamt konnte das Datenmaterial so von ca. 74 Minuten auf 3,30 Minuten reduziert werden. Das Ergebnis von

Kameraethnografien sind im Kern Bewegtbilder. Die Qualität der Bewegungen soll im vorliegenden Beitrag nach einem weiteren Analyseschritt, einer qualitativen Videoanalyse auf Mikroebene, sprachlich greifbar gemacht werden.

Bewegungsumfang und Bewegungsqualitäten – Ergebnisse qualitativer Videoanalysen

Das Ergebnis der Kameraethnografie, die genannten fünf Videosequenzen mit einer Dauer von 27 bis 57 Sekunden, wurden in der *Motion Bank Annotationsoftware* hochgeladen und annotiert (vgl. Jenett et al. 2021). Anhand der hier vorgestellten qualitativen Videoanalyse und erster Analysen der Interviewdaten (s.o.) sollte die im Anschluss konkretisierte Forschungsfrage beantwortet werden, wie »frei« sich die Tanzanfänger*innen, die virtuelle Räume explizit als Freiräume beschreiben, unter HMDs bewegen. Gesucht wurden in der Videoanalyse folglich freie Durchlässigkeiten von Bewegung durch verschiedene Bewegungszentren und Gelenke des Körpers, freie dynamische Flussqualitäten⁴ und räumlich freie Bewegungsausführungen.

Qualitative Videoanalysen zeigen, dass Bewegungen meist an den Händen ansetzen, in denen die Controller gehalten werden, da von hier aus die Raumzeichnungen ausgeführt werden. Armbewegungen werden wenig übertragen auf Schultergürtel und Wirbelsäule. Durchlässige Bewegung bis hin zu Becken und Beinen ereignet sich nur bei einem Studenten für wenige Sekunden.

Bewegung im freien Fluss sind in den analysierten Videosequenzen nicht sichtbar auf denen Teilnehmer*innen zu sehen sind, die in Interviews explizit Freiheitserleben bekunden. Im weiteren Datenmaterial sind freie Flussqualitäten bei zwei Studierenden während der gesamten gefilmten Einheit dokumentiert. Sie nehmen in der 74-minütigen Gesamtvideografie etwa 10 Sekunden ein und sind erkennbar motiviert durch die Musik. In den schwerpunktmäßig analysierten Sequenzen dominieren geführte Bewegungen in gebun-

4 Die auf Beobachtung basierte Bewegungsanalyse stützt sich terminologisch auf aus Bewegungswissenschaft und Tanzanalyse u.a. Laban Movement Analysis (LMA) (Fernandes 2015) entwickelten Kriterien wie Bewegungsfluss und den Möglichkeiten der Bewegungsausführung wie gebunden und frei. Die LMA eignet sich mit ihrem Kategoriensystem als Referenzrahmen und umspannt sechs Bewegungsanalysekategorien – 1. Körper, 2. Raum, 3. Antrieb, 4. Form, 5. Phrasierung, 6. Beziehung – welche mit ihren Facetten in ca. 60 Bewegungsparameter ausdifferenziert werden können (vgl. Kennedy 2010).

denem Bewegungsfluss. Bisweilen sind gebundene Beschleunigungen und gebundene Verlangsamungen zu beobachten.

Dass Bewegung in virtuellen Räumen, die unter Head-Mounted-Displays erzeugt wird, räumlich nicht gänzlich weit und frei möglich ist, wird schon durch die Konfiguration der Geräte bestimmt. Wenn User*innen eine vorher abgemessene Fläche überschreiten, wird ihnen zuerst ein Gitternetz angezeigt und dann zerbricht das Bild. Davon abgesehen erscheinen die hier annotierten Bewegungen unter VR-Brillen auch in enger Dimension wenig frei in Bezug auf die räumliche Gestaltung. Wohl nicht zuletzt aus Angst, die Headsets könnten vom Kopf fallen, werden Köpfe recht statisch gehalten. Levelwechsel finden nur nach mehrmaliger Aufforderung und dann sehr vorsichtig statt. Bewegungen des Cursorarms bleiben immer im Blickfeld des Kopfes.

Diskussion – Bildungspotenziale immersiver Tanzangebote unter HMDs

Insgesamt zeigt sich transformatorisches Potenzial immersiven Tanzens zunächst darin, dass eingängliche Nichttänzer*innen sich unter HMDs zu unbekümmerten eigenen Explorationen motiviert fühlen und sich danach Selbstzuschreibungen in Bezug auf das tänzerische Selbstkonzept (vgl. Rudi 2021) verändern. Im Sinne eines Zugangs zu Bildung ist die Förderung von kultureller Teilhabe am Tanz sowie Mut zu Expression und Kreativität als wünschenswert zu bewerten.

Einschränkend ist dabei festzustellen, dass sich Bewegung im Kontrast zu dem, was die Studierenden über ihr Erleben in Interviews äußern, in der vorliegenden Mixed-Methods-Untersuchung alles andere als frei zeigt. Vielmehr bewegen sich die Teilnehmenden wenig durchlässig durch die Gelenke des Körpers, räumlich eher begrenzt und im Fluss gebunden. Die Beobachtungen können als Hinweise dafür interpretiert werden, dass der Wahrnehmungsfokus der Studierenden weniger bewegungsästhetisch im Leib liegt, sondern tendenziell bei dem, was im virtuellen Raum gesehen und geschaffen wird. Die Aufmerksamkeit scheint bei virtuellen Weiten und leuchtenden 3D-Zeichnungen zu liegen. So stellt sich die Frage, ob im immersiven Tanzexperiment ein ästhetisches Wahrnehmungserlebnis im Sinne von Aisthesis und Poiesis der Bewegung im Vordergrund steht oder ob Bewegung, die leiblich kaum gespürt wird, nicht vornehmlich die Funktion hat, zu zeichnen. Mit Funke-Wieneke (1997) wäre also zu diskutieren, inwieweit hier der tänzerische Sinnenleib

oder nicht doch vornehmlich der Werkzeugleib angesprochen wird. Wenn Tanz per definitionem mit einer Prägnanz der Bewegung und mit Präsenz im Augenblick verbunden ist (vgl. auch Roscher 2022), stellt sich die Frage: Wird hier eigentlich getanzt? Und welche Bildungspotenziale bergen vor diesem Hintergrund immersive Tanzangebote unter HMDs? Inwiefern immersive Angebote unter HMDs einen Beitrag zu ästhetisch-kultureller Tanzbildung von Tanzanfänger*innen leisten, ist also nicht in einem Satz zu beantworten.

Die Eigenheit von Immersion unter zu einem gewissen Grad starr machenden Head-Sets, die die visuelle Wahrnehmung betonen und die Körper Sinne dabei eher betäuben, muss hier allerdings nicht zwingend gegen analoge, augenscheinlich leibsensiblere, tanzästhetische Erfahrung ausgespielt werden. Es scheint, dass eine Bildungsverantwortung gerade darin besteht, immersiven Tanz derart zu begleiten, dass die Kontingenz leib sinnlichen Tanzens in der Gegenüberstellung zu anders beschaffenen ästhetischen Praktiken greifbar wird. In diesem Sinne wären immersive ästhetische Tanzpraktiken nicht zu verteufeln. Vielmehr wäre die Beschaffenheit kontingenter Tanzkulturen mit Lernenden leiblich und auch wortsprachlich zu reflektieren, um begründete Auswahlentscheidungen und eine bewusste Gestaltung der individuellen Teilhabe zu ermöglichen. Tanzvermittlung kann Immersion so als einen möglichen Tanzraum in einer sich verändernden, postdigitalen Welt begreifen und Bildungspotenziale von Differenzenerfahrungen zwischen Tanz in analog-ästhetischer Leiblichkeit versus Bewegung und Tanz in immersiven virtuellen Räumen begrüßen.

Es ist davon auszugehen, dass der Einsatz von VR-Technologie im Tanz *Media and Information Literacy* (vgl. UNESCO IITE 1997–2024) fördert. Mit jeder Anwendung von VR erwerben und festigen Lernende Kompetenzen in Bedienung und Anwendung. Das allein wäre wohl noch kein besonderer Grund, analogen und auf direkt sinnleibliche Bewegungszeiten abzielenden Unterricht zugunsten von potenziell zeitraubendem und störendem Technikeinsatz (vgl. Steinberg et al. 2020) zu beschneiden. Ein besonderes und unverzichtbares Potenzial der tänzerischen Perspektive auf Medienbildung liegt vielmehr darin, immersive Leiblichkeit im Tanz und tanzend ästhetisch zu reflektieren. In dieser Hinsicht bergen nicht allein die HMDs Bildungspotenziale für den Tanz. Tanz und Tanzen erweisen sich gleichzeitig als unverzichtbarer Teil einer für vielfältige Formen und Bedeutungen von Bewegung sensiblen und in dieser Hinsicht auf ästhetische Art kritischen, digitalen Medienbildung.

Literatur

- Adler, Patricia/Adler, Peter (2000): *Observational Techniques*, in: Norman K. Denzin/Yvonna S. Lincoln (Hg.), *Collecting and interpreting qualitative materials*, Thousand Oaks.: Sage Publication, S. 79–110.
- Aldenkirchs, Anneke (2021): Tanz der Gefühle. Schülerinnen und Schüler vertanzen unterschiedliche Gefühle im Tanzsack und setzen sich mit Emotionen auseinander, in: *Sportpädagogik*, Jg. 45 Nr. 2, S. 28–31.
- Bietz, Jörg/Heusinger von Waldegge, Brigitte (2010): *EigenSINN*. Tanzen in der ästhetischen Bildung, in: Helga Burkhard/Hanna Walsdorf (Hg.), *Tanz vermittelt – Tanz vermitteln*, Leipzig: Henschel, S. 58–70.
- Cramer, Florian (2014): What Is ›Post-Digital‹?, in: *A Peer-Reviewed Journal About*, Jg. 3 Nr. 1, S. 10–24. DOI: <https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068>
- Deutsch, Heidemarie (2022): Ich traue mich, weil mich niemand sieht, in: *Sportpädagogik*, Jg. 46 Nr. 3+4, S. 40–44.
- Dinkelaker, Jörg/Herrle, Matthias (2009): *Erziehungswissenschaftliche Videographie. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH.
- Dresing, Thorsten/Pehl, Thorsten (Hg.) (2018): *Praxisbuch Transkription. Regelsysteme, Software und praktische Anleitungen für qualitative ForscherInnen*, 8. Aufl., Marburg: Dr. Dresing und Pehl GmbH.
- Fernandes, Ciane (2015). *Moving Researcher: Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Arts Therapies*, London: Jessica Kingsley Publishers.
- Fritsch, Ursula (2013): Ästhetische Erziehung, in: Ralf Laging (Hg.), *Neues Taschenbuch des Sportunterrichts*, 4. Aufl., Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, S. 36–46.
- Funke-Wieneke, Jürgen (1997): Von der »Körpererfahrung« zur »Thematisierung der Leiblichkeit«, in: *Sporterziehung in der Schule*, Nr. 1, S. 19–22.
- Howahl, Stephani (2021): Postdigitale Resonanzerfahrungen in Tanz und Tanzen, in: Vera Volkmann/Peter Frei/Alexander Kranz (Hg.), *Figurationen sportpädagogischer Forschung und Lehre*, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, S. 52.
- Howahl, Stephani/Jung, Sea Yun/Menestrey, Diana (2023): Paint your Dance 3D. Augmentierte Raumerfahrung mit VR-Brillen und Google Open Brush, in: *Sportunterricht*, Jg. 72 Nr. 2, S. 87–90.
- Howahl, Stephani/Kokemoor, Nelli/Marangoz, Aysu (2021): *Gestaltungskriterium Raum. Ein multimediales LernBar-Lernpaket*. Institut für Tanz und Bewe-

- gungskultur der Deutschen Sporthochschule Köln, [online] <https://lernbar.uni-frankfurt.de/Howahl/Raum> [01.03.2023]
- Howahl, Stephani/Lichi, Annika/Junge, Salome/Steinberg, Claudia (2023): Frei im virtuellen Raum. Das Erleben von Studierenden von Bewegung und Tanz unter Einsatz von VR-Technologie, in: Wiebke Langer/Ingrid Bähr/Erin Gerlach/Claus Krieger/Walter Melina (Hg.), *Sportpädagogik – der Sitzplatz zwischen den Stühlen?!*, 36. Jahrestagung der dvs- Sektion Sportpädagogik vom 08.- 10. Juni 2023, Hamburg: Universität, 122. DOI: <http://doi.org/10.25592/uhhfdm.13511>
- Jastrow, Florian/Greve, Steffen/Thumel, Mareike/Diekhoff, Henrike (2022): Digital technology in physical education: a systematic review of research from 2009 to 2020, in: *German Journal of Exercise and Sport Research*, Jg. 52 Nr. 4, S. 504–528. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12662-022-00848-5>
- Jenett, Florian/deLahunta, Scott (2021): *Motion Bank*, mainzed – Mainzer Zentrum für Digitalität in den Geistes- und Kulturwissenschaften, [online] <https://dsht.vortanz.ai/> [01.03.2024]
- Jörissen, Benjamin (2019): *Digital/Kulturelle Bildung: Plädoyer für eine Pädagogik der ästhetischen Reflexion digitaler Kultur*. DOI: <https://doi.org/10.25529/9255.2.420>
- Koller, Hans-Christoph (2018): *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, 2. Aufl, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Kennedy, Antja (2010). *Bewegtes Verstehen. Laban/Bartenieff Bewegungsstudien verstehen und erleben*, Berlin: Logos.
- Lipinski, Kim/Schäfer, Caterina/Weber, Anna-Carolin/Wiesche, David (2020): Virtual Reality Moves. Interdisziplinäre Lehrkonzeption zur Entwicklung einer forschenden Haltung mittels Bewegung in, mit und durch Virtual Reality, in: Britta Fischer/Anja Paul (Hg.), *Lehren und Lernen mit und in digitalen Medien im Sport. Grundlagen, Konzepte und Praxisbeispiele zur Sportlehrerbildung*, Wiesbaden: Springer VS, S. 207–229.
- Mayring, Philipp (2015): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 12. Aufl., Weinheim: Beltz.
- Medienberatung NRW (2020): *Medienkompetenzrahmen NRW*, 3. Aufl., Düsseldorf: Medienberatung NRW, [online] <https://medienkompetenzrahmen.nrw/> [01.03.2024]
- Mills, Kathy A./Scholes, Laura/Brown, Alinta (2022): Virtual Reality and Embodiment in Multimodal Meaning Making, in: *Written Communication*, Jg. 39 Nr. 3, S. 335–369. DOI: <https://doi.org/10.1177/07410883221083517>

- Möding, Moritz/Woll, Alexander/Wagner, Ingo (2022): Video-based visual feedback to enhance motor learning in physical education – a systematic review, in: *German Journal of Exercise and Sport Research*, Jg. 52 Nr. 3, S. 447–460. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12662-021-00782-y>
- Mohn, Bina (2015): Kamera-Ethnografie. Vom Blickentwurf zur Denkbewertung, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein/Pina Bausch (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«*, 2. Aufl., Bielefeld: transcript, S. 209–230.
- Moritz, Christine (2018): »Well, it depends ...«. Die mannigfaltigen Formen der Videoanalyse in der Qualitativen Forschung, in: Christine Moritz/Michael Corsten (Hg.), *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Wiesbaden/Heidelberg: Springer VS, S. 3–37.
- Mühlhoff, Rainer/Schütz, Theresa (2019): Immersion, immersive power, in: Jan Slaby/Christian von Scheve (Hg.), *Affective societies. Key concepts*, London/New York: Routledge Taylor & Francis Group, S. 231–240.
- Obermaier, Michael/Steinberg, Claudia/Obermaier, Krystyna (2024): Ästhetisch-kulturelle Bildung, Tanz und Bewegung in der (frühen) Kindheit, in: Michael Obermaier/Claudia Steinberg (Hg.), *Tanzpädagogik – Tanzvermittlung. Grundbegriffe. Methoden. Anwendungsbereiche*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhard, S. 74–103.
- Pürgstaller, Esther/Spahn, Lea/Steinberg, Claudia/Rudi, Helena (2023): Chancen und Herausforderungen der teilnehmenden Beobachtung: Methodische Reflexion am Beispiel tänzerischer Vermittlungskonzepte, in: Benjamin Zander et al. (Hg.), *Qualitatives Forschen in der Sportpädagogik. Beiträge zu einer reflexiven Methodologie*, Wiesbaden/Heidelberg: Springer VS, S. 263–286.
- Reh, Sabine (2012): Mit der Videokamera beobachten lernen, in: Heike de Boer/Sabine Reh (Hg.), *Beobachtung in der Schule – Beobachten lernen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 151–169.
- Roscher, Monika (2022): Bewegung gestalten. Gymnastik und Tanz, in: Volker Scheid/Robert Prohl (Hg.), *Sportdidaktik. Grundlagen – Vermittlungsformen – Bewegungsfelder*, 3. Aufl., Wiebelsheim: Limpert Verlag, S. 218–232.
- Rudi, Helena (2021): *Persönlichkeitsbildung durch Tanz. Theoretische Herleitung und empirische Analyse des tänzerischen Selbstkonzepts bei Kindern*, Wiesbaden: Springer.
- Sardemann, Axel (2011): Von Innen nach Außen oder ein Gestaltungsvorhaben mit Tanzsäcken in einer 9ten Klasse, in: Peter Neumann/Eckart Balz (Hg.), *Mehrperspektivischer Sportunterricht*, Schorndorf: Hofmann, S. 148–158.

- Steinberg, Claudia/Bonn, Benjamin (2021): Sportwissenschaft zwischen Digitalisierung und (Post-)Digitalität, in: Claudia Steinberg/Benjamin Bonn (Hg.), *Digitalisierung und Sportwissenschaft*, Baden-Baden: Academia, S. 7–16.
- Steinberg, Claudia/Zühlke, Maren/Bindel, Tim/Jenett, Florian (2020): Aesthetic Education Revised – a Contribution to Mobile Learning in Physical Education, in: *German Journal of Exercise and Sport Research*, Jg. 50 Nr. 2, S. 92–101. DOI: <https://doi.10.1007/s12662-019-00627-9>
- Strauss, Anselm L./Corbin, Juliet M. (2010): *Grounded theory. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Weinheim: Beltz.
- UNESCO (2021): *Bildung für nachhaltige Entwicklung. Eine Roadmap: #ESDfor2030, #BNE2030*, Bonn: Deutsche UNESCO-Kommission e.V.
- UNESCO IITE (1997- 2024): *Media and Information Literacy. UNESCO Institute für Information Technologies in Education*, [online] <https://iite.unesco.org/mil/> [15.12.2023]
- Witzel, Andreas/Reiter, Herwig (2022): *Das problemzentrierte Interview – eine praxisorientierte Einführung*, Weinheim: Beltz Juventa.
- Wölfel, Matthias (2023): *Immersive virtuelle Realität: Grundlagen, Technologien, Anwendungen*, Berlin/Heidelberg: Springer.

Neue Wege im mixed-abled Tanztraining?

Das Online- bzw. Hybrid-Training der cie.nomoreless (2021–2022) zwischen Vermittlung, Dokumentation, Analyse und Weitergabe

Ulrike Nestler

Einleitung

Regelmäßige professionelle und semi-professionelle Trainingsformate im fähigkeitsgemischten (bzw. mixed-abled) Tanzbereich sind rar gesät. Während der COVID-19-Pandemie konnten online bzw. hybride Tanztrainingsformate aufgrund intensiver finanzieller Förderung über digitale Konferenzplattformen angeboten werden. Eines dieser online bzw. hybrid durchgeführten Trainingsformate wurde seitens der mixed-abled Tanzkompanie *cie.nomoreless* mit Sitz in Köln in den Jahren 2021 bis 2022 durchgängig als wöchentliches Tanztraining mit dem Selbstverständnis eines offenen Labors über die Plattform ZOOM erprobt und erforscht.¹ Durchgeführt von einem fähigkeitsgemischten Team von zwei bis drei Anleitenden pro Trainingstermin vermochte das Trainingsangebot eine lokal und überregional zusammengesetzte Gruppe von Mitstreiter*innen über den Zeitraum von zwei Jahren miteinander in Bewegung zu bringen.² Trotz räumlicher Distanz und fehlender taktil-kör-

1 Vgl. *cie.nomoreless*. Mixed-Abled Tanztraining. [online] <https://nomoreless.eu/tanztraining> [14.04.2024]; die Autorin hat das Trainingsformat über den Zeitraum von zwei Jahren als teilnehmende Beobachterin wissenschaftlich begleitet und dokumentiert.

2 Ein vergleichbares Lehrkonzept beschreibt die vor allem im Münchner Raum tätige Tanzvermittlerin Andrea Marton in ihrem Blogeintrag »sm@rt – zwischen real und digital« (o.J.). Einige Teilnehmer*innen nahmen an beiden Projekten parallel teil und können aufgrund ihres eigenen tanzvermittelnden Engagements im mixed-abled

perlicher Berührung zwischen den Tanzenden, also »fernen Körpern« (vgl. Klein/Liebsch 2022), wurde mittels des Online- bzw. Hybrid-Tanztrainings soziale Nähe und emotionale Verbundenheit hergestellt. Teilnehmende Tänzer*innen sowie Anleitende wurden miteinander in »Resonanz« (vgl. Rosa 2016) gebracht. Während die anfänglich rein digital durchgeführten Trainingssessions Raum für grundlegende Befragungen der Beschaffenheit der ZOOM-Plattform ermöglichten, stellte insbesondere die hybride Arbeitsweise die Anleitenden vor enorme logistische und methodisch-didaktische Herausforderungen. Um diese Trainingskonstellation gelingend zu gestalten, wurde seitens des wechselnden Teams zusammen mit den Teilnehmenden stetig ausgewertet, überarbeitet, neu angepasst und optimiert. Neue technische Grundkonstellationen wurden erdacht und gemeinsam erprobt, sodass die zweijährige Projektlaufzeit laufend von Veränderungen geprägt war.³

Der vorliegende Beitrag untersucht, welchen spezifischen Herausforderungen die Teilnehmenden des online bzw. hybrid durchgeführten Tanztrainings begegneten. Seitens der Anleitenden wurde die Schwierigkeit, mit den Teilnehmenden in beidseitige Kommunikation und damit reziproken Kontakt zu kommen, als größte Herausforderung wahrgenommen. Um Bewegungseinheiten und -explorationen teilnehmendenzentriert anleiten zu können, erforderte dieser Aspekt dezidiert Aufmerksamkeit und die Entwicklung einer ausgeprägten Sensorik seitens der Anleitenden für das zeitgleiche Trainingsgeschehen in den medial miteinander in Bezug gesetzten, doch atmosphärisch stark differierenden analogen und digitalen Räumen. Soziale Nähe und emotionale Verbundenheit zwischen den Beteiligten in diesen Räumen musste immer wieder neu hergestellt und aufrechterhalten werden. Ich werde daher zunächst auf die Problemlagen hinsichtlich der technischen Grundaufbauten und der räumlichen Anordnungen eingehen – eine davon wurde beispielhaft in einem Workshop während des gtf-Symposiums 2023 vorgestellt. Anschließend diskutiere ich die Potenziale zur Barrierefreiheit der in diesem Trainingsformat verwendeten digitalen Technologien, aber auch auf

Tanzfeld zudem als Multiplikator*innen erachtet werden, die das rechnerorientierte Angebot der cie.nomoreless zur eigenen Weiterbildung und als Ideenfundus nutzten.

- 3 Das Selbstverständnis des gemeinsamen Forschungslabors implizierte die wiederholt formulierte und ausgesprochene Einladung an alle Teilnehmenden zum gemeinsamen Forschen, Erkunden, Ausprobieren, Eruierten. Diese transparent gemachte Selbstpositionierung, auf der Suche zu sein, wie genau sich ein mixed-abled Tanztraining im digitalen bzw. hybriden Raum durchführen lässt, stellte den Versuch dar, das Tanztraining bewusst immer wieder als kollektive Suchbewegung wach zu halten.

welche Weise Mensch, Maschine und Mitwelt in unterschiedlichen Konstellationen zueinander in Beziehung kamen. Ergänzend erörtere ich anhand einer Beispielsequenz der Bewegungsanleitung, wie spezifische lautsprachliche Umsetzungspraktiken gepaart mit inhaltlich-konzeptuellen Schwerpunktsetzungen als methodisch-didaktische Vorgehensweise seitens des anleitenden Teams ein Ein- und Mitfühlen und zugleich sinnliche Präsenz und Verbundenheit zwischen den Trainingsbeteiligten und ihrer Mitwelt herstellten. Der Beitrag schließt mit Überlegungen zur Weitergabe und Verstetigung des erworbenen praktischen Erfahrungswissens und einigen weiterführenden Überlegungen ab.

Technischer Grundaufbau und räumliche Anordnungen

Angesichts des technischen Grundaufbaus der Digitalplattform ZOOM dominierten spezifische Setzungen der bildtechnischen Medien und Softwareprogramme, welche anfänglich zu Beginn des Bewegungstrainings intensiv improvisatorisch-kompositorisch beforscht wurden. Kameraeinstellungen und -auflösungen, changierende Perspektiven und Bildausschnittgrößen der verwendeten Laptops oder Smartphones wurden eingehend erkundet.⁴ Die Programmierweise der digitalen Plattform ZOOM hinsichtlich der Soundfrequenz, welche Grundlage für improvisatorische Raum- und Bewegungsexplorationen darstellte und später auch als künstlerisches Element Eingang in choreografisch-kompositorische Gestaltungsaufgaben fand, setzte Maßstäbe für die Interaktionsmöglichkeiten und Konventionen untereinander. Sobald hybrides Arbeiten im Tanzstudio möglich wurde, eruierte das Team der Anleitenden bildprojizierende Verfahren mittels eines Beamers auf die Studiorückwand, um online Teilnehmende und physisch Anwesende bewegungsbezogen miteinander in Austausch zu bringen. In bestimmten Pandemiephasen konnten die Anleitenden bereits zu zweit in Kopräsenz gemeinsam von einem ihrer Privaträume aus oder aus dem angemieteten Tanzstudio mit der Gruppe interagieren. In der Regel war dabei zudem eine dritte anleitende Person eingebunden, die wie die übrigen Teilnehmenden auch mit eigenem Zugang in den ZOOM-Raum zugeschaltet war. So konnte

4 Räume wurden mit Klebeband markiert, so dass die Reichweite von Kamerawinkeln und dadurch entstehende innen- bzw. außenliegende Sektionen regelrecht in den physischen Raum gezeichnet wurden.

die Perspektive der online Teilnehmenden intensiver und empathischer nachempfunden werden. Auch konnten die virtuellen Kommunikationswege, wie z.B. die offene Chatfunktion als gesamte Gruppe, oder private Chatverläufe und Eins-zu-eins-Begegnungen in sogenannten *Breakout-Sessions* unmittelbar unterstützt werden. In Rücksprache mit den Teilnehmenden wurde das Hybridtraining sukzessive u.a. um Mikrofone, Headsets, Mischpult und räumliche Anordnungen im analogen Raum aufseiten der Anleitenden erweitert und Variationen der bildprojizierenden und -darstellenden Verfahren durch die Erhöhung der Laptopanzahl erprobt.

Im Workshop während des gtf-Symposiums 2023⁵ wurden die tanzvermittelnde Arbeitsweise und gemeinsam eruierten Lösungsvorschläge des Trainingsformates, wie sie in der zweiten Jahreshälfte 2022 zur favorisierten räumlichen Anordnung des Hybridtrainings von *cie.nomoreless* avancierte, ersichtlich. Drei einander zugewandte Laptops waren im Tanzstudio aufgebockt, umschlossen einen großflächigen Bewegungsraum für die Teilnehmenden vor Ort und bildeten den Kern der räumlichen Anordnung. Alle drei Laptops übertrugen die jeweilige Raumperspektive in den ZOOM-Raum und mittels großflächiger Projektion auf die halbgeöffnete Schiebewand des unmittelbar nebenan liegenden auf Vortragsformate ausgerichteten Studiotheaterraum. Drei Teilnehmende des regulären Trainingsangebotes waren digital mittels der die Tagung ohnehin weitgehend gestreamten ZOOM-Plattform zugeschaltet. Raumeinblicke übertrugen sich multiperspektivisch auf die Bildschirme der online zugeschalteten Tagungsteilnehmenden. Die sich im Tanzstudio bewegenden Körper wurden mittels der Kameras der drei verschieden platzierten Laptops aus diversen Perspektiven frontal, seitlich oder von hinten erfasst. Mittels der Großprojektion der ZOOM-Darstellung der einzelnen zugeschalteten 6 Kacheln in Galerieansicht auf die Studio-trennwand konnten Teilnehmende des Symposiums im Vortragsraum die Kommunikation der gleichzeitig im benachbarten Studioraum anwesenden Teilnehmenden des Bewegungsworkshops mitverfolgen. Anders als die im regelmäßigen Online- bzw. Hybrid-Tanztrainingsformat üblicherweise in Vereinzelung individualisierte Rezeption des ZOOM-Bildschirmes, gestaltete sich nun für die vor Ort teilnehmenden Zuschauenden der Moment des Betrachtens als gemeinschaftliches Ereignis. Die Gleichzeitigkeit und Kopräsenz

5 Den tanzpraktischen Anteil des Workshops führten Gitta Roser, Denise Albert und Paulina Jürges, Teammitglieder der *cie. nomoreless*, dankenswerterweise mit Unterstützung erfahrener Teilnehmenden des mehrjährigen Trainingsformates durch.

der Workshopteilnehmenden im Tanzstudio nebenan war durch einige freie Blickachsen seitlich der Trennwand visuell in Ergänzung zur Videoprojektion sichtbar, aber vor allem aufgrund der Akustik und räumlichen Wahrnehmung in seiner Kopräsenz körperlich erfassbar. Der Raum wurde durch die vernetzt geschaltete Soundanlage akustisch durch die drei Mikrofone der im benachbarten Tanzstudio agierenden Anleitenden des Workshops lautsprachlich beschallt und machte die räumliche Kopräsenz der Workshopteilnehmenden sinnlich wahrnehm- und erlebbar. Das räumliche Bezugsverhältnis zwischen virtuellem und analogem Raum ließ sich auf diese Weise mittels der visuellen und der akustischen Ebene körperlich vergegenwärtigen.

Die Zweiteilung zwischen Tanzstudio und Vortragsraum lenkte die Aufmerksamkeit auf die technische Ausstattung und verwendeten Medien (u.a. Laptops mit eingebauten Kameras und Zugriff auf die Plattform ZOOM; eine Videoprojektion, welche die Gesamtansicht aller ZOOM-Kacheln vergrößerte, welche mittels der Streamingkamera das Event aufnahm und digital in den virtuellen Raum übertrug; das technische Supportteam der Tagung; Handmikrofone). Für die ausschließlich über ZOOM zugeschalteten online Teilnehmenden an der Tagung mag die technische Ausstattung und Zugänglichkeit entsprechender Software und Apps eine nicht ungewöhnliche Ausgangskonstellation gewesen sein. Doch lässt sich der Aspekt der Zugänglichkeit digitaler Plattformen und damit auch dieses Trainingsformates zurückbeziehend auf die Ausgangssituation des zweijährigen Online- bzw. Hybrid-Tanztrainings konsequenterweise in einem nächsten Schritt kritisch vertiefend diskutieren.

Digitale Technologien und Barrierefreiheit

Während die Gruppe im Tanzstudio über alle Wahrnehmungsebenen physisch und sinnlich miteinander kommunizierte, sobald sie in Bewegungsaufgaben angeleitet wurden, so waren die über ZOOM zugeschalteten Teilnehmenden vor allem auf visuelle und auditive Eindrücke angewiesen, um sich in den angeleiteten improvisatorischen Aufgaben zueinander in Bezug setzen zu können, sich voneinander inspirieren zu lassen oder gezielt aufeinander zu reagieren. Das regt mich dazu an, zu befragen, wie barrierearm, Zugänge verschaffend und Vernetzung herstellend digitale Plattformen in der Praxis tatsächlich sind. Grundsätzlich bieten diese Plattformen vulnerablen Gruppen einen leichteren, weil je nach kurzfristig variierenden körperlichen und seelischen Verfasstheiten flexibleren Zugang an gesellschaftlichen

Zusammenkünften und damit spontaner organisierbare Partizipationsmöglichkeit an. Dies konnte wie im Fall des Trainingsangebotes von *cie.moreless*, wenn die Teilnahme in Präsenz aus diversen Gründen nicht möglich war, ebenfalls praktiziert werden. Auch im vor-pandemischen Alltag waren digitale Vernetzungsmöglichkeiten, digitale Kommunikationsplattformen und Konferenzsysteme, bereits intensiv in Verwendung und digitale assistive Technologien von großer Relevanz (vgl. AKTION MENSCH o.J.). Das institutionalisierte Wissen und die Weitergabe darüber, wie z.B. Homepages und Anmeldeportale barrierefrei zu gestalten sind, wächst zurzeit. Auch die Homepage der *cie.moreless* wurde im Durchführungszeitraum des digitalen Trainingsangebotes überarbeitet und nach eingehender Beratung auf eine barrierearme Version umgestellt.⁶

Das Teilnahmeinteresse einer blinden Person am Online-Tanztraining nahm das Team der Anleitenden als besondere Herausforderung war. So führte *cie.moreless* eine gesonderte Recherchegruppe in kleinerer Zusammensetzung mit sehbeeinträchtigten und blinden Personen (geburtsblind bzw. im Verlauf des Lebens erblindet) ein, welche sich mehrfach in zweistündigen Blockveranstaltungen statt eines regelmäßigen wöchentlichen Trainings traf. Zielsetzung war hierbei, die besonderen Bedarfe aufseiten der Trainingsteilnehmenden und die zu erlernenden Skills der Trainingsanleitenden zu eruieren, um sprachlich und konzeptuell auch sehbeeinträchtigten und blinden Personen die Teilnahme am zunächst online und später auch hybrid angebotenen Tanztraining eröffnen zu können. Nachfolgende Beobachtungen nehmen auf die Erkundungen dieser Recherchegruppe Bezug.⁷ Der akustische Raum nimmt für sehbeeinträchtigte und blinde Teilnehmende eine zentrale Funktion für die Kontaktherstellung und Kommunikation ein, sodass zügig erkannt wurde, dass im Online-Trainingskontext eine gemeinsame Kommunikationsebene beständig aufrechterhalten werden muss, um miteinander Kontakt halten zu können. Dies erfordert durchgängig ein dialogisches Verhältnis zwischen allen Beteiligten. Die Gruppe entdeckte gemeinsam, dass der Konsens des Offen-Haltens der Soundeinstellung an

6 Z.B. Erhöhung hell-dunkel Kontraste, Vereinfachung des wöchentlichen digitalen Buchungssystems.

7 Für diese Recherchegruppe konnten ebenfalls Beteiligte aus verschiedenen Regionen Deutschlands gewonnen werden. Ein Zusammenführen beider Recherchegruppen konnte bis Ende 2022 noch nicht erfolgen.

den Rechnern oder den jeweils verwendeten technischen Geräten eine gleichberechtigte Kontaktebene zwischen allen Beteiligten herstellte. So entwickelte sich nach anfänglicher Absprache innerhalb der Gruppe die Handhabung von offenen Mikrofonen auf allen Seiten als Basis der gemeinsamen Praxis. Im Zuge des praxisorientierten Probetrainings wurde deutlich, dass eine komplex verwebte Nutzung von Mobiltelefonen, digitalen Apps und spezifischer Assistenz-Software als auch digitaler Plattformen den Alltag als auch die Nutzung der ZOOM-Plattform als digitalen Versammlungsort im Rahmen des Tanztrainings mitprägt und strapazieren kann.

Interessanterweise schärfte diese von einem mixed-abled Team unterschiedlicher physischer Körperlichkeiten der *cie.nomoreless* in variierender Zusammensetzung im Tandem angeleitete parallel durchgeführte Recherche mit sehbeeinträchtigten und blinden Teilnehmenden die Wahrnehmung hinsichtlich des akustischen Raumes im regulären wöchentlichen Training.⁸ Sowohl an ausschließlich online durchgeführten Trainingsterminen wurde die Konvention des üblicherweise als rücksichtsvoll erachteten Stummschaltens des eigenen Mikrofons überdacht und das Lautstellen oftmals als bewegliches Element der Unterrichtsgestaltung und des Miteinander-in-Kontakt-Kommens neuerdings als bewusst eingebundenes Element nutzbar gemacht. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass eine noch weiterhin ungelöste Spezifität des digitalen Meetingraums weiterhin die *one-way*-Ausrichtung der Tonausgabe betrifft und die Spontanität der Kommunikation untereinander dahingehend einschränkt. Der akustische Raum konnte so Aufschluss geben über die Aktionen und Bewegungen der Anderen, auch wenn dies nicht rein visuell erfassbar war, z.B. auch wenn Teilnehmende selbst in Bewegung waren und ihren Blick vom Bildschirm abwendeten.

8 Die Recherche mit sehbeeinträchtigten und blinden Teilnehmenden wurde ebenfalls durch die Autorin dieses Beitrages tanzwissenschaftlich dokumentiert und mentorierend begleitet.

Mensch-Maschine-Mitwelt⁹

Auf welche Weise nehmen die umfangreichen technischen und medialen Aufbauten Einfluss auf die Abläufe und Zielsetzungen des fähigkeitsgemischten Tanztrainings? Um diese Frage zu beantworten, halte ich es für gewinnbringend, den Blick auf die spezifischen Verschränkungen von Mensch, Maschine und Mitwelt zu fokussieren. Zentrale Kontakt- und Verbindungsstelle zwischen den Teilnehmenden sowie Anleitenden in beiden Durchführungsvarianten ist der Computer- bzw. Smartphone-Bildschirm. Zu Beginn des Trainings saßen die Teilnehmenden meist in erhöhter Sitzposition vor ihrem technischen Gerät. Das Training begann im Gespräch miteinander, oft durch ein kurzes *Check-in*, einer kurzen Austauschrunde des tagesaktuellen Befindens der Teilnehmenden. Dies generierte ein Gemeinschaftsgefühl, holte die Anleitenden und Teilnehmenden nah an die Bildschirme, wodurch einander Aufmerksamkeit und Zugewandtheit signalisiert werden konnte.

So auch in gelegentlichen *Breakout-Sessions*, die in die Trainingsabläufe eingestreut wurden. Diese ähnlichen Sitzpositionierungen der Teilnehmenden vor ihren jeweiligen Bildschirmen, meist auf Tischplattenhöhe, brachten aufgrund der Videoübertragung eines nur anteiligen Blickes auf den Oberkörper ein sogenanntes *Passing* (vgl. Brune/Wilson 2013) hervor, da die assistiven Mittel (hier meist der Rollstuhl) nicht in der Bildkachel für die anderen Teilnehmenden zu erkennen war. Ähnlich der aus dem Tanztraining mit Rollstuhlfahrenden bekannten Vorgehensweise, weitere Rollstühle zur freien Verwendung für alle im Raum Anwesenden bereitzuhalten¹⁰, bot die Online-Teilnahme am Tanztraining die Option, entweder im Sitzen oder Stehen zu praktizieren.

Die inkludierend und offen formulierten Aufgabenstellungen luden dazu ein, die angeleiteten Übungen in der nach eigenem Dafürhalten geeigneten Position auszuführen. Es entstanden zahlreiche Variationen hinsichtlich der Intensität und Ausweitung der Raum- und Levelnutzung, die sowohl während des eigenen Bewegungsflusses mit kurzem Blick auf den Bildschirm wahrzunehmen waren, manchmal in nur einem kurzen Drüberschweifen, in gemeinsamen choreografischen kurzen Showings, die zum Teil auch gegenseitig prä-

9 Auf die Erweiterung des Bezugssystems *Mensch-Maschine* um den Faktor *Arbeitsumwelt* machen Klein/Liebsch (vgl. 2022: 67) aufmerksam. Ich möchte hier speziell das Konzept von Mitwelt zum Tragen bringen.

10 Vgl. auch den Hinweis auf die Verwendung von zusätzlichen Rollstühlen im Tanzstudio eines fähigkeitsgemischten rein analogen Trainings in Morris et al. (2015: 125–126).

sentiert wurden. Ich selbst entschied mich manchmal bewusst auch für die Bewegungsexplorationen auf dem Stuhl, obwohl oder gerade weil dieses heimische Sitzmöbel in intensiven (Home-)Office-Arbeitsphasen mein tagtäglicher vertrauter Begleiter mit festgelegten Bewegungs- und Haltungsroutrinen war. Dies brachte z.B. während der intensiven Aufwärmphase in Form eines Raves oder improvisatorischer Explorationsphasen neue Wahrnehmungen meiner Sitzhaltung und Kontaktflächen zum Stuhl und des unmittelbaren Umgebungsraums aufgrund von vertikalen Drehungen und horizontalen Wendungen mit sich. Zum anderen veranlasste es mich zu einem Perspektivwechsel, bestimmte Übungen im Sitzen zu beginnen, statt Platz- und Ortswechsel vorzunehmen, was mir zunächst andere Dynamiken ermöglicht hätte. Übliche individuelle Routinen erforderten dadurch die Exploration neuer Bewegungsspektren und Verfahrensweisen und befruchteten auf diese Weise auch meine Perspektive als ethnografisch erfassende und beschreibende Beobachterin. Ich begann meine eigene Wahrnehmung während der Involviertheit in der Bewegungsexploration mit neuer Aufmerksamkeit und Fragestellungen auch auf die Körper der anderen Trainingsteilnehmenden zu richten.

Im Tanzstudio selbst kam es aufgrund von technischen Störungen bzw. Interferenzen, welche auf das Wechselspiel der diversen technischen Geräte zurückgingen, gelegentlich zu akustischen Irritationen. Für neurodiverse Teilnehmende führten diese schrillen und plötzlichen akustische Reize zu solchen Irritationen, dass sie kurzfristig die Teilnahme unterbrechen mussten. Zugleich stellte dies für die Anleitenden eine besondere Stresssituation dar, denn der komplexe technische Aufbau musste zu jeder Trainingssession von neuem erfolgen und negative akustische Reize wollten sie möglichst vermeiden. Unvermeidbar allerdings blieben technische Unterbrechungen, Auslassungen und *glitches* während der Online-Datenübertragung.

Auch in den anfänglichen online Laboreinheiten wurde zunächst eruiert, auf welche Arten und Weisen die Teilnehmenden sich mit ihren Körpern oder einzelnen Körperteilen zur Bildschirmkamera verhalten können. Ideenreiche Bildchoreografien entstanden, die mit Nähe und Distanz, Bildanschnitten, Zoom-In-Verfahren, Überschneidungen, Angrenzungen, Weiterführungen, unterschiedlichen Dynamiken und weiterem mehr experimentierten. Die Explorationsfreude war ungebremst und äußerst vielseitig. Mittels der Körperhaltung wurde Nähe und Zugewandtheit im Arbeiten zwischen analogen und digitalen Räumen medial übermittelt. Insbesondere mittels der Mimik kommunizierten die Anleitenden Nähe und in der akustischen Ansprache

Direktheit. So schien sich Interesse, Aufmerksamkeit und gegenseitiges Wahrnehmen und Anerkennen zu vermitteln.

Einfühlen, Mitfühlen, Mitempfinden¹¹

Nachfolgend möchte ich an einer Sequenz beispielhaft die Entwicklung von dramaturgischen und methodisch-didaktischen Lösungsstrategien und Vorgehensweisen seitens des Teams erörtern. Wichtiger Baustein der teilnehmendenorientierten Arbeitsweise sind die intensiven vor- und nachbereitenden Gespräche mit einzelnen Trainingsteilnehmenden, welche sich an individuellen Bedarfen orientieren. Im Rahmen dieser wohl dosierten Einschätzungen, Abwägungen und Einbringungen lässt sich die langjährige Expertise des Teams im Bereich des fähigkeitsgemischten Arbeitens ablesen. Auch kommen Aus- und Weiterbildungskontexte, z.B. die Teilnahme an *DanceAbility*-Fortbildungen zum Tragen, was ich an folgendem Transkriptionsauszug der Trainingssequenz vom 10.01.2022 eines noch rein online durchgeführten Trainings deutlich machen möchte:

»Richte Deine Aufmerksamkeit auf die Empfindung Deines Körpers während er atmet...und vertiefe Deine Atmung... frische Luft, die einströmt und Deinen Bauchraum füllt, und verbrauchte Luft aus 2021, die ausströmt, während Du Dich wieder zu Dir zurückziehst... [...] ein ständiger Austausch von Loslassen und neu Aufladen von Deinem Innenraum und dem Raum, der Dich umgibt...[...] und in dieser Schwere [lautes Ausatmen], diesem Loslassen erlaube Deinem Körper zu atmen...Dein Gewicht an die Erde und Dein Atem an die Luft...Dein ganzer Körper atmet. [...] ... wachst in die Form...an den Formen entlang, die in Eurem Raum sind...wachst vielleicht auch an den Formen entlang oder in die Form rein, die Ihr in den anderen Räumen seht...und aus dieser Langsamkeit heraus, mit der wir durch die Räume wachsen und an den Formen entlang, fangen wir jetzt an so kleine Impulse auszusenden...also kleine, schnelle Nervensignale, die sich über das Netz ausbreiten und pulsieren wie die Myzelien in der Erde, dieses Pilznetz, die Pilzkörper, die sich in der Erde ausbreiten, und Informationen von Pflanze

11 Katharina Liebsch formulierte bei der Online-Präsentation der Buchpublikation, die sie zusammen mit Gabriele Klein veröffentlicht hat: »[...] Nähe kann über das hergestellt werden, was wir sinnliche Präsenz nennen: über Einfühlen, Mitfühlen und Mitempfinden.« (Vgl. Liebsch 2022: 00:30-00:38 min.)

zu Pflanze weitergeben ... Nährstoffe, Informationen, vielleicht etwas, das Eure Aufmerksamkeit anzieht und Ihr weiterschicken wollt an eine andere Stelle im Raum oder in einen andern Raum hinein...« (cie.nomoreless 2023: 15–17).

Das angeführte Beispiel einer Trainingsanleitung leitete die Teilnehmenden über ein konzentriertes und dezidiertes Wahrnehmen ihres eigenen Körpers und des (Eigen-)Raums darauf hin, auch die Gegenwart anderer menschlicher Körper und *more-than-human* Materialitäten zu empfinden, sich anzunähern und einzufühlen. Die stimmlich über das Mikrofon vermittelte Nähe der Anleitenden, die beinahe spürbare Übertragung ihres Atemhauchs ans eigene Ohr und die Einladung zur imaginierten Kommunikation mittels Nervensignalen auch an die anderen Teilnehmenden unterstützte das Entstehen gegenseitigen Mitfühlens und Mitempfindens. Die Sprecherin lud durch sprachliche Referenzen, insbesondere der Metapher des Pilznetzes und seiner Myzelien, zur aktiven Herstellung einer imaginierten Verbundenheit der verschiedenen Körper an den diversen digital miteinander verbundenen Orten ein. Die gewählten Metaphern unterstützten zudem eine Perspektive auf Mitwelt geprägt von gegenseitiger Wertschätzung aber auch grundständiger Verflochtenheit.

So möchte ich daraus resultierend formulieren, dass im Rahmen dieses zweijährigen Laborraumes spezifische Praktiken im Umgang mit digitalen Räumen und Techniken sowie Ökologien der mixed-abled Tanzvermittlung und künstlerischen Arbeit miteinander in Austausch gebracht wurden.

Verstetigung der erlernten Praktiken im Umgang mit digitalen Plattformen und technischen Ausstattungen

Abschließen möchte ich diesen Beitrag mit Überlegungen zur Weitergabe und Vermittlung des erworbenen Wissens. Die Durchführung von bzw. Teilnahme an ZOOM-Konferenzen und -Trainings war den meisten neu hinzukommenden Teilnehmenden als auch Lehrenden bereits selbstverständlicher Bestandteil ihres künstlerischen bzw. tanzvermittelnden Alltages geworden. Wohl aber wurde deutlich, dass die dramaturgischen und künstlerisch-gestalterischen Einsatzmöglichkeiten der Kommunikationsplattform im Rahmen des mixed-abled Trainingsangebotes von *cie.nomoreless* in besonders großer Varianz eruiert und nach einiger Zeit routinisiert angewendet wurden. Nicht alle konnten auf das gleiche Erfahrungswissen zurückgreifen: Kleingruppen erarbei-

teten in *Breakout-Sessions* eine gemeinsame Choreografie – eine Person teilte geschickt und zügig die bereitgestellte Musik miteinander. Dabei entstandene Kurzchoreografien wurden anschließend im Hauptkommunikationsraum bzw. im Wechselspiel zwischen analogem Studio- und digitalem Raum mit allen Teilnehmenden geteilt. All diejenigen, die im digitalen Raum gerade nur zuschauten, schalteten ihre eigene Videokachel aus. Im Studio bewegten sich einige aus dem Sichtwinkel der Laptopaufnahme heraus, um die *Bühne* für die aktuell präsentierenden Teams freizumachen. In einer anderen improvisatorischen Sequenz wurde spielerisch mit dem Be- und Hinaustreten aus dem Bühnenbereich mittels eigenständigen Ein- und Ausschaltens der Kachel experimentiert. Hier kam es auf geübte Handhabung der technischen Geräte, auf gutes Zeitempfinden und geübtes Schauen und Wahrnehmen der Bewegung der anderen Personen im digitalen bzw. analogen Raum an.

Bleibt also die Frage, wie das erworbene und mittlerweile routinisierte Wissen weitergegeben bzw. wie die Trainingssituation im digitalen/hybriden Raum verstetigt werden kann. Was die Einbindung dieser Skills und Tools in die Umsetzung der Trainingsanleitung bzw. -teilnahme anbelangte, mussten vor allem auch seitens der Lehrenden Formen der Weitergabe innerhalb der Gruppe angepasst werden, um reibungslose und weniger zeitintensive Abläufe zu gewährleisten. Die Einbindung neuer Anleitender erwies sich als zeitintensiv und durchaus herausfordernd, da die anfängliche gemeinsame Recherchephase eine hohe interessensgeleitete Motivation an der Exploration medialer Tools und digitaler Plattformen für den Anwendungsbereich des fähigkeitsgemischten Tanztrainings mit starker Gewichtung künstlerischer Gestaltungsprozesse generieren konnte. Das Erlernen der entwickelten Tools braucht Wiederholung und Routine, welche meist mit einem hohen Zeitaufwand verbunden ist.

Abschlussbemerkungen

Dieser Beitrag erörterte, wie das Team der Anleitenden spezifische Lösungsstrategien erprobt hat und welche aus den individuellen (Vor-)Erfahrungen, Kenntnissen und Skills, die sich aus den langjährigen künstlerischen Arbeitsprozessen im mixed-abled Bereich als auch den spezifischen Interessen der hier Co-Anleitenden heraus gespeist haben, entwickelt wurden. Seit Anfang 2023 wird dieses Trainingsangebot der *cie.nomoreless* allerdings in einem rein analogen Format und lokal in einem Kölner Tanzstudio verorteten Setting

fortgeführt und reiht sich so gewissermaßen in die Reihe präsenzfokussierter Tanzvermittlungsformate anderer Institutionen, z.B. Opernhäuser oder Stadttheater¹² oder auch freier Einzelinitiativen¹³ ein. Die Vorteile eines online-hergestellten Vergesellschaftungsraums für eine fähigkeitsgemischte Teilnehmendenschaft scheint hinter dem Wunsch nach präsenzbasiertem Arbeiten seitens der Teilnehmenden und eines In-Schach-Haltens von organisatorischem Aufwand seitens der Anleitenden zurückzustehen. Mit Verweis auf die Tanzwissenschaftlerin Nina Mühlemann et al. und deren Text *Crippling hybrid futures* (2023) ist kritisch anzumerken, dass zwar während der Corona-Pandemie digitalen Vermittlungsangeboten viel Aufmerksamkeit gezollt wurde und soziale Einschlussituationen dadurch hergestellt werden konnten, doch bleibt aktuell zu überprüfen, ob und wenn ja, in welcher Form, dieses *Undoing* von Grenzziehungen und Zugangsbarrieren (vgl. Hirschauer 2017) weiterhin aufrechterhalten wird. Welche Parameter bleiben dafür auch nach dem Abklingen der Pandemie von Relevanz? Welche Lehren lassen sich aus der Intensivierung digitaler bzw. hybrider Vermittlungsplattformen im Bereich des mixed-abled Tanztrainings ziehen?

Literatur

- AKTION MENSCH (o.J.): *Überblick assistiver Technologien. Digitale Tools für den Einsatz in der inklusiven Bildung*, [online] <https://www.aktion-mensch.de/inklusion/bildung/impulse/digital-inklusive-bildung/barrierefreie-bildung-mit-assistiver-technologie/ueberblick-assistive-technologien> [15.03.2024]
- Brune, Jeffrey A./Wilson, Daniel J. (2013): Introduction, in: Jeffrey A. Brune/ Daniel J. Wilson (Hg.), *Disability and Passing. Blurring the Lines of Identity*, Philadelphia: Temple University Press, S. 1–12.
- cie.nomoreless. *Mixed-Abled Tanztraining*, [online] <https://nomoreless.eu/tanztraining/> [15.03.2024]

12 Vgl. Ballett am Rhein, *Ballett, Tanz mit! Mixed-abled Tanzunterricht*, [online] <https://www.operamrhein.de/spielplan/a-z/mixed-abled-tanzunterricht/> [15.03.2024]

13 Vgl. *Reclaiming Dance*, [online] <http://reclaiming-dance.de/tanzvermittlung/> oder auch das regelmäßige Profitraining der Tanzkompanie *tanzbar_bremen*, [online] www.tanzbarbremen.de [15.03.2024]; für einen überblickartigen Forschungsstand zum fähigkeitsgemischten Tanz vgl. Quinten (2020) bzw. Quinten/Marquard (2023).

- cie.nomoreless (2023): *Online-Training cie. nomoreless. Dokumentation II*, Unveröffentlichtes Dokument.
- Hirschauer, Stefan (Hg.) (2017): *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Klein, Gabriele/Liebsch, Katharina (2022): *Ferne Körper. Berührung im digitalen Alltag*, Stuttgart: Reclam.
- Liebsch, Katharina (2022): *Reclam Buchtrailer: Klein, Gabriele/Liebsch, Katharina. Ferne Körper. Berührung im digitalen Alltag*, [online] <https://www.youtube-no-cookie.com/embed/4kh3e6Vi6-s> [15.03.2024]. 00:30-00:38 min.
- Marton, Andrea (o.J.): sm@rt – zwischen real und digital, in: *Exisdance – Der Blog des Dachverband Tanz Deutschland*. Ein Projekt des Förderprogramms DIS-TANZ SOLO, [online] <https://exisdance.de/dis-tanz-solo/smrt-zwischen-real-und-digital-andrea-marton/> [15.03.2024]
- Morris, Merry Lynn/Baldeon, Marion/Scheunemann, Dwayne (2015): Developing and Sustaining an Inclusive Dance Program. Strategic Tools and Methods, in: *Journal of Dance Education*, Jg. 15 Nr. 3, S. 122–129, [online] <https://doi.org/10.1080/15290824.2015.1056301> [15.03.2024]
- Mühlemann, Nina/Widmer, Celestina/Schmidt, Yvonne (2023): Crippling hybrid futures, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Jg. 19 Nr. 1, S. 12–26, [online] <https://doi.org/10.1080/14794713.2022.2162279> [15.03.2024]
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp.
- Quinten, Susanne (2020): Künstlerisch Forschen im Mixed-abled Dance – leiblich, partizipativ, transformatorisch, in: Beatrice Müller/Lea Spahn (Hg.): *Den LeibKörper erforschen*, Bielefeld: transcript, S. 163–180.
- Quinten, Susanne/Marquard, Antonia (2023): Der Mixed Abled Dance (MAD) im Spiegel der aktuellen wissenschaftlichen Forschung, in: *Kulturelle Bildung Online*, [online] <https://www.kubi-online.de/artikel/mixed-abled-dance-mad-spiegel-aktuellen-wissenschaftlichen-forschung> [15.03.2024]

Digitale Tools »sinn-voll« nutzen

Ein Gespräch über den Umgang mit digitalen Kommunikationsmedien im Netzwerk Moderner Tanz

Christiana Rosenberg-Ahlhaus, Claudia Fleischle-Braun, Eva Lajko, Susanne Montag-Wärnä

Der vorliegende Beitrag entstand aus einem Gespräch zur Nachbereitung des Workshops »Moderner Tanz – Dance Education for Future – zur Entwicklung neuer digitaler Zugänge und Tools für die Vermittlungsarbeit des Modernen Tanzes«, der auf dem Symposium der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) in Köln 2023 stattfand. Dieser Workshop wurde von drei der Autorinnen gemeinsam vor Ort gehalten, Eva Lajko war per Zoom aus Wien zugeschaltet. Es war unsere Absicht, insbesondere über das Digitalisierungsprojekt MODERNER TANZ – *Dance Education for Future* (2021–2023) der AG Moderner Tanz zu informieren, mit dem wir eine Erweiterung der digitalen Präsenz und Kompetenzentwicklung in den Trägergemeinschaften des Modernen Tanzes anstreben. Daher wurden sowohl Aspekte der Information und Öffentlichkeitsarbeit als auch die Potentiale in der Lehre thematisiert, des Weiteren die damit einhergehenden Veränderungen in den beteiligten Trägerorganisationen.

Der Workshop gliederte sich in vier Schritte und thematisierte so verschiedene Aspekte unseres Digitalisierungsprojekts:

1. *Wir bewegen uns: Ein Praxisbeispiel zur digitalen Tanzvermittlung*
Eva Lajko (Internationale Gesellschaft Rosalia Chladek/IGRC) wird dazu per ZOOM aus Wien nach Köln zugeschaltet.¹

¹ Der Workshop begann mit einem Beispiel zum peripheren Bewegungsansatz durch die Hände. Zunächst wurde am Platz, später mit Bewegungen durch den Raum improvisiert. Ergänzend dazu leitete Eva Lajko die Gruppe an, die Armbewegungen als Schwung durchzuführen und die Auswirkungen auf den gesamten Körper zu beobachten.

2. *Wir erforschen analog und digital unsere Wurzeln im Modernen Tanz*
 Susanne Montag-Wärnå (Europäischer Verband für Laban Bartenieff Bewegungsstudien/EUROLAB) spricht über das Begegnungstreffen 2023 in Keistiö (Finnland) und zeigt hierzu eine Videodokumentation.
3. *Wir gehen online*
 Christiana Rosenberg-Ahlhaus (gtf) erläutert den Aufbau der neuen Website der AG Moderner Tanz. Mit deren Hilfe soll bessere Information, Kommunikation, Vernetzung erreicht und Impulse zu Bewegungsexperimenten zwischen analoger und digitaler Vermittlung (Podcasts) gegeben werden.
4. *Diskussion mit den Teilnehmenden des Workshops* über Strategien zur Vermittlung und Verbreitung des Erbes des Modernen Tanzes

Um den gemeinsamen Arbeits- und Entwicklungsprozess in unseren Trägerorganisationen zu verdeutlichen, haben wir unsere Reflexion in Form eines Interviews, das Christiana Rosenberg-Ahlhaus mit uns durchführte, festgehalten.

Christiana Rosenberg-Ahlhaus (CRA): Liebe Kolleginnen, wir sind heute, einige Tage nach der Tagung in Köln, in einem Zoom-Meeting zusammengekommen, um unseren Workshop nachzubereiten. Unter anderem wollen wir uns fragen, inwieweit das Online-Angebot von Eva Lajko den Workshop bereichert hat und inwiefern wir auch zukünftig solche Tools einsetzen möchten.

Claudia, du forschst seit vielen Jahren zum Thema Moderner Tanz. Aufgrund u.a. deiner Initiative wurde der Moderne Tanz 2014 als immaterielles Kulturerbe in die Liste der UNESCO Deutschland aufgenommen und 2022 zum immateriellen Weltkulturerbe ernannt. Wenn du zurückblickst: Wie hat sich die »Community«, also die Personen, die sich 2014 für die Entwicklung des Modernen Tanzes engagierten, in Bezug auf digitale Tools entwickelt und verändert?

Claudia Fleischle-Braun (CFB): Unsere »Community« bestand damals vor allem aus Leuten, die sich für den Modernen Tanz interessiert haben, zum Beispiel Wissenschaftler*innen sowie Tanzschaffende, die in der Ästhetik des Modernen Tanzes gearbeitet haben. Es gab damals nur den direkten Kontakt

ten. Der Workshop endete mit einer gemeinsamen Improvisation, die die einzelnen Themen zusammenführte (vgl. Oberzaucher-Schüller/Giel 2002).

über verschiedene Fachveranstaltungen, Symposien oder Aus- oder Weiterbildungskurse, welche von den Trägerorganisationen angeboten wurden, um ihre Multiplikator*innen weiterzubilden. Die »Community« war 2014 eher eine heterogene Gruppe, die sich im Wesentlichen auf die im deutschsprachigen Raum vertretenen Richtungen des Modernen Tanzes bezogen hat. Eine engere Bindung gab es allenfalls zu einzelnen Repräsentant*innen oder zu deren fachdidaktischen Lehransätzen.

CRA: Hat sich das inzwischen geändert?

CFB: Heute ist es anders. Aus meiner persönlichen Sicht liegt das daran, dass es inzwischen aufgrund des Generationswechsels eine neue Generation von Tanzschaffenden gibt. Allgemein gesprochen ist jene jünger und in ihrer Vermittlungsarbeit offener und zeitgerechter. Diese Begriffe verwende ich hier, um damit eine Sichtweise und Auffassung zu umschreiben, die sich nicht mehr allein auf die Weitergabe eines bestimmten Stils oder eines personengebundenen Lehrkonzepts konzentriert, wie dies noch häufig in der Generation der »Meisterschüler*innen« zu beobachten war, sondern die in der Vermittlungsarbeit auch neue Entwicklungen und zeitgenössische Trainingsmethoden aufgreift. Hinzukommt, dass die Nutzung digitaler Medien und Tools im Alltag und im fachlichen Kontext in den letzten Jahren enorm zugenommen hat, sei es in der Öffentlichkeitsarbeit, im Kontext der Lehre und persönlichen Weiterbildung sowie im choreografischen Schaffensprozess. Ich sehe diesen fachkulturellen Wandel insofern positiv, als dass sich die Community allgemein als eine Interessengemeinschaft, die in ihrer Vermittlungsarbeit auf das künstlerische und pädagogische Erbe des Modernen Tanzes zurückgreift, erweitert hat. Es sind auch Leute dazu gekommen, die nicht unbedingt den von der UNESCO-Kommission ausgezeichneten Trägerorganisationen des Immateriellen Kulturerbes zuzuordnen sind, die sich aber dennoch intensiv mit dem Modernen Tanz beschäftigen und seine Prinzipien und Arbeitsweisen in ihren jeweiligen Kontexten weitervermitteln. Sie haben sich inzwischen dem neu entstandenen »Netzwerk Moderner Tanz« angeschlossen.²

2 Die Trägerorganisationen des Modernen Tanzes hatten sich gemeinsam bei der UNESCO 2021/22 erfolgreich um die Anerkennung als Immaterielles Kulturerbe beworben (Arbeitsgemeinschaft Rosalia Chladek Deutschland e.V./IGRC, Elementarer Tanz e.V., EUROLAB – Europäischer Verband für Laban/Bartenieff Bewegungsstudien

CRA: Offensichtlich spielen digitale Tools und Medien für die Erweiterung des Netzwerks eine positive Rolle. Susanne, du lebst in Finnland und bist im Vorstand von EUROLAB, einer der vier Trägerorganisationen, die sich für dieses Weltkulturerbe engagieren. Wie arbeitet ihr bei EUROLAB mit digitalen Tools?

Susanne Montag-Wärnå (SMW): Ich glaube nicht, dass ich einen Vorstandsposten in einem Verband ausführen wollte, wenn ich eine unüberwindbare örtliche Distanz zu meinen Kolleg*innen fühlte. Selbst das Kommunizieren per Brief ersetzt nicht die Nähe, die ich verspüre, wenn ich in einem direkten Gespräch einen virtuellen Raum mit meinen Arbeitspartner*innen teile. Diese wahrgenommene Nähe ist es also, die den Unterschied macht für mich. Ich kann spontaner und direkter agieren als im Schriftverkehr. Wenn ich dies nun auf die Arbeit der letzten drei Jahre in unserem Verband EUROLAB übertrage, sehe ich eine Parallele zwischen meinen oben geschilderten persönlichen Erfahrungen und den Auswirkungen der fortschreitenden Digitalität auf unsere Mitglieder und auf die Öffentlichkeitsarbeit des Verbandes. Die Möglichkeiten des »Live-Online-Unterrichts«, oder z.B. das Gestalten von Podcasts mit Bewegungsanleitungen hat ein solches »Sich Näherkommen« mit sich gebracht.

In Finnland werden digitale Kommunikationsplattformen seit ca. 15 Jahren in staatlichen Bildungsinstitutionen als dominierendes Werkzeug der zentralen Kommunikation zwischen den drei involvierten Gruppen (Schüler*innen, Lehrpersonal, Eltern) zur Unterstützung von analogen Prozessen angewendet. Dieser tägliche Umgang mit digitalen Tools führt offensichtlich zu einer gesteigerten Vernetzung und scheint auch die Integration jedes Einzelnen zu fördern. Die digitale Vernetzung in Finnland spiegelt eine Gesellschaft wider, die auch in analogen Zusammenhängen stark auf das Miteinander zwischen Familienmitgliedern oder Zugehörigen aller Interessensgebiete setzt. Von Kindesbeinen an werden Wald, Wasser und Tierreich real erfahren. Aber

e.V., Gesellschaft für Tanzforschung e.V. sowie die Folkwang Universität der Künste Essen). Das *Netzwerk Moderner Tanz* wurde 2023 initiiert von der AG Moderner Tanz, ein Zusammenschluss der Arbeitsgemeinschaft Rosalia Chladek Deutschland (ARC-D/IGRC), EUROLAB – Europäischer Verband für Laban Bartenieff Bewegungsstudien, Gesellschaft für Tanzwissenschaft und des Instituts für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste. Siehe dazu <https://netzwerk-modernertanz.org/> [online] [20.05.2024]. Zusätzlich zu dieser neu installierten Website, welche als eine gemeinsame Informations- und Kommunikationsplattform konzipiert wurde, verständigten sich Akteur*innen des Netzwerks in digitalen Meetings über gemeinsame Aktivitäten oder über zukünftige Strategien zur Verbreitung des Modernen Tanzes.

durch die geografisch weiten Entfernungen zwischen den einzelnen Wohngebieten scheint der digitale Raum als ergänzende Kommunikationsplattform einen Anreiz zu bieten und wird als fortschrittliches Werkzeug betrachtet.

CRA: Eva, du vertrittst in unserer Gruppe das Konzept der internationalen Gesellschaft Rosalia Chladek (IGRC). Würdest du auch sagen, dass euch die Veränderungen hinsichtlich digitaler Medien in den letzten 30 Jahre vorwärtsgebracht haben?

Eva Lajko (EL): Ja, die Situation ist ähnlich. Auch wir sind eine europäische Organisation, die vor allem in der Schweiz, in Frankreich, Österreich und Deutschland agiert. Dennoch arbeiten wir in der IGRC noch häufig analog. Die Vorstandsarbeit aber hat sich wie bei EUROLAB und hier im Netzwerk Moderner Tanz sehr verändert. Zu Beginn, also 2014, waren das ausschließlich analoge Treffen in Präsenz. Aber wir hatten als Gruppe den starken Wunsch, in Verbindung zu bleiben. Und so wurden die Organisation der Lehre und die Maßnahmen zur Weitergabe des Erbes über Zoom-Meetings weiterentwickelt. Diese Plattform hat unsere heutige, intensive Zusammenarbeit erst möglich gemacht.

In der IGRC kam auch sehr viel in Bewegung. Zu Pandemiezeiten war ich dankbar, dass ich online unterrichten konnte. Und auch unsere Ausbildung lief und läuft teilweise als Online-Kurs, teilweise in hybriden Formaten. Es ist wunderbar, diese Möglichkeit zu haben und ich bin überrascht, wie gut es funktioniert. Auch zum Workshop in Köln, bei dem ich eine Bewegungseinheit online angeleitet habe, habe ich später gutes Feedback bekommen.

CRA: Du warst in Köln als Einzige nicht im Raum anwesend. Wie war das für dich?

EL: Die Session in Köln hat stark von meiner Erfahrung gelebt, von meiner Expertise im Unterricht. Denn ich konnte einschätzen, wie viel Zeit jede Aufgabe braucht und mit welchen Worten ich sie anleiten muss. Ich war sozusagen im »luftleeren Raum« und hatte keine direkte Rückmeldung, wie mein Unterricht bei der Gruppe ankam. Dass es wohl sehr gut funktioniert hat, habe ich erst im Nachhinein von euch mitbekommen, worüber ich froh war. Ihr habt berichtet, dass die Teilnehmenden aktiv mitgearbeitet haben und kreativ mit den Bewegungsanweisungen umgehen konnten. Es ist toll, dass so etwas möglich ist: Ich sitze in Wien, die Tagung ist in Köln, ich schalte mich dazu, ich unterrichte

te und es wird angenommen! Aber wenn ich nicht den Erfahrungsschatz hätte oder mit einer Gruppe über einen längeren Zeitraum ein bestimmtes Ziel erreichen will, wird es schwierig. Als wir angefangen haben, auch in der in der Chladek-Ausbildung online Angebote zu machen, hat es auch nur deswegen funktioniert, weil wir die Gruppen schon kannten und weil Teilnehmer*innen bereits wussten, wie die Arbeit im Chladek-System funktioniert.

SMW: Die Zoom-Session hat auch deshalb so gut funktioniert, weil wir als Teilnehmende in einem Raum waren und uns natürlich direkt gespürt haben. Wir konnten uns anlachen und gemeinsam bewegen, so wie Eva uns angeleitet hat. Tatsächlich konnte ich Eva als Person sogar ein wenig vergessen und mich ganz auf ihre Stimme konzentrieren. Über die Stimme habe ich mich dann wieder mit ihr verbunden gefühlt.

EL: Zusammengefasst ist dieses Medium des Austauschens und des Unterrichts für mich ein tolles Tool, das vieles ermöglicht. Im Chladek-System oder im Modernen Tanz beruht ein wichtiger Teil des Unterrichts auf der sprachlichen Vermittlung. Dieser Bereich lässt sich gut über digitale Tools vermitteln. Dennoch ist vieles nicht möglich, wenn Menschen, wie zu Zeiten der Pandemie, sich nicht in einem gemeinsamen Raum befinden. Das Berühren einer anderen Person, das Erleben von gemeinsamer Körperlichkeit, die direkte Interaktion fällt weg. Das ist eine ästhetische Erfahrung, die einen wichtigen Teil in den Konzepten des Modernen Tanzes darstellt. Wir arbeiten ja ganz explizit auch mit »Hands-On-Methoden«, die dann wegfallen. In diesem Sinne ist eine Online-Veranstaltung kein hundertprozentiger Ersatz für Unterricht im Live-Format.

SMW: Ich habe selbst an vielen Live-Online-Kursen teilgenommen, zum Beispiel mit Antja Kennedy von EUROLAB, auch als ihre Assistentin. Ich assistiere aus Finnland, während sie in Deutschland unterrichtet – also eine ganz interessante Konstellation. Ich glaube, es ist sehr wichtig, mit Menschen in einem Live-Online-Treffen zunächst in einen Kontakt zu treten, der empathisches Verhalten provoziert. Das geht z.B. über Fragen oder einen Dialog: »Wie geht es dir gerade?«, »In welchem Raum bist du jetzt?«, »Wie fühlt sich der Raum an?«. Es ist wichtig, sich diese Zeit zu nehmen. Eine normale Klasse dauert eine Stunde, aber im digitalen Raum wird die Zeit etwas anders verwendet.

CRA: Also soll eine besondere Situation entstehen? Alle befinden sich in verschiedenen Räumen und sind nur online verbunden. Dennoch fühlt es sich an wie ein gemeinsamer physischer Raum?

CFB: Ich würde es nicht als gemeinsamen Raum bezeichnen. Die Teilnehmenden bleiben doch nach wie vor sehr isoliert. Der Online-Vermittlungsprozess hat aufgrund der audiovisuellen Übertragungstechnik spezielle Spielregeln, die zu beachten sind. Jene lassen unmittelbare Reaktionen oder Vergewisserungen nur begrenzt zu, auch detaillierte Be(ob)achtungen von anderen Mitanzehenden sind nur beschränkt möglich. Daher ist der verbale und nonverbale Interaktions- und der gesamte Kommunikationsprozess in den Arbeitsphasen, in denen das Bewegungshandeln im Vordergrund steht, insgesamt viel weniger spontan als im Live-Unterricht.

SMW: Ich möchte widersprechen. Ich habe zwei Jahre lang regelmäßig in einer recht konstanten Gruppe am Online-Unterricht bei Antja Kennedy teilgenommen. Den Unterricht über eine digitale Plattform haben wir über viele Wochen intensiv durchgeführt und es ist in der Tat ein gemeinsamer Raum entstanden. Wir arbeiten dabei in einer Live-Online-Situation. Während wir durch strukturierte sprachliche Informationen, die einer systematischen Terminologie folgen, angeleitet werden, lernen wir sowohl uns selbst wahrzunehmen als auch mit dem Außenraum in Verbindung zu treten. Dieser räumliche Bezugsrahmen entsteht sowohl zu dem analogen Raum, in dem sich die jeweiligen Teilnehmenden befinden, als auch über den eigenen Raum hinaus hin zu den Räumlichkeiten der Anderen. Durch das gemeinsame Beobachten unserer körperlichen Prozesse entsteht ein deutliches Gemeinschaftsgefühl aller Teilnehmenden, das im Abschlussgespräch nach solchen Stunden oft erwähnt wird. Mit diesem Gefühl verabschieden wir uns aus dem gemeinsam kreierte Wahrnehmungsrahmen und können beim nächsten Treffen auf diese körperliche Erfahrung als kollektive Erinnerung zurückgreifen. Dass dies so ist, empfindet ein Großteil der Teilnehmenden dieser Live-Online-Bewegungsstunden als »großen Schatz« dieser Arbeit von Bewegungsbeobachtung³.

CRA: Ich denke, das Konzept des Modernen Tanzes lebt stark von dem Selbst-Kreieren und Selbst-Ausprobieren und nicht unbedingt vom Nachahmen einer

3 Vgl. hierzu das Verständnis von »cellular awareness« bei Linda Hartley (1989: 8) oder Peggy Hackney (2002: 61).

vorgegebenen Form. Das begünstigt in meinen Augen den Umgang mit einem digitalen Tool, weil es dann eher um die sprachliche Anleitung geht als um die konkrete Nachahmung. Seht ihr das auch so?

EL: Ja, das stimmt auf alle Fälle. Bei meinen Online-Veranstaltungen mache ich nichts vor. Ich sitze am Rechner und spreche. Ich gebe verbale Anweisungen und ich begleite stimmlich. Die Stimme, das hast du vorher so schön gesagt, Susanne, ist dabei ein wichtiges Instrument. Ich habe euch durch meine Stimme begleitet und ihr musstet mich gar nicht sehen, ihr konntet bei euch bleiben. Dies ist sicher ein großer Vorteil der Vermittlungskonzepte der IGRC oder EUROLAB.

Ich möchte dazu noch etwas ergänzen. Ich unterrichte in unserer Ausbildung auch Bewegungsbegleitung. Also lehre ich, wie Bewegung stimmlich begleitet werden kann. Ich habe da mittlerweile viel Erfahrung. Aber es bedarf eines großen Lernschritts für die Kursmitglieder, damit ihre Stimme authentisch und passend zur Bewegung eingesetzt werden kann. Dies wird im digitalen Raum sogar noch wichtiger!

SMW: Ich möchte noch zu Evas Beitrag ergänzen, dass sie zwar beim Online-Unterricht am Rechner sitzt, aber innerlich beim Anleiten so beteiligt ist, als wäre sie präsent. Die Terminologie ihres Lehrsystems scheint so verkörpert, wir sagen ja auch »verinnerlicht«, dass es zu einem »walk the talk« kommt, bei dem Verbalisierung und Bewegung als eine Wahrnehmung zusammenkommen. Sie schafft so die Verbindung von innen nach außen. Zusätzlich kann Eva als Anleitende, die am Computer sitzt, auf »bewegtes Wissen« zurückgreifen (vgl. Kennedy 2010), welches sie seit ihrer frühkindlichen Entwicklung der Bewegungsmuster in sich trägt und das sie durch die Anwendung ihrer Bewegungslehre immer wieder vertieft und zu verstehen gelernt hat.

CRA: Ich würde gerne noch einmal zu unserem Anfang zurückkommen. Claudia hat erläutert, wie sich das Netzwerk Moderner Tanz seit 2014 auch durch Einbeziehung digitaler Medien verändert hat. Wir haben in unserer Arbeitsgemeinschaft vor allen Dingen nach der Ernennung zum immateriellen Weltkulturerbe 2022 unsere Präsenz im Netz erweitert. Wie bewertet ihr das?

CFB: Ich sehe das mit Unterstützung von KULTUR.GEMEINSCHAFTEN realisierte Digitalisierungsprojekt MODERNER TANZ – Dance Education for Future (2022–2023) und alle die von uns erarbeiteten Contents und Tools als

notwendig und positiv. So gibt es jetzt mit unserer Website eine gemeinsame Kommunikationsplattform zum Modernen Tanz im Netz, die es früher nicht gab.⁴ Auf dieser können informative Lehrfilme zu spezifischen Techniken des Modernen Tanzes oder Podcasts zum Ausprobieren abgerufen werden und Filmdokumente geben einen Eindruck über die Vielfalt des zeitgenössischen Schaffens und informieren die Öffentlichkeit über besondere Veranstaltungen.⁵ Über diese Plattform können sich Interessierte nicht nur informieren, sondern auch austauschen. Hier ist in der Tat etwas gewachsen. Wir bieten auch regelmäßige Online-Meetings für unsere Mitglieder des Netzwerkes an, um uns über bestimmte Themen weiter auszutauschen.

Aber es wird auch weiterhin Live-Veranstaltungen geben. So wird 2024 das Symposium der gtf dem Modernen Tanz gewidmet sein – die nächste größere Gelegenheit, bei der wir uns live treffen. Auch war es uns nach der erfolgten Ernennung zum immateriellen Weltkulturerbe wichtig, mit den Akteur*innen des Modernen Tanzes ins Gespräch zu kommen. Dazu hatten wir im Mai 2023 eine Live-Veranstaltung als »Think Tank« organisiert. Solche Aktivitäten werden ganz unabhängig von digitalen Veranstaltungen weitergehen. Ich habe aufgrund einzelner Rückfragen von Netzwerk-Akteur*innen zudem den Eindruck, dass unsere neue Website manche Aktive motiviert, weitere und neue Veranstaltungen zum Modernen Tanz zu entwickeln.

SMW: Ich empfinde diese digitalen Tools als Bereicherung, denn sie erweitern unsere Kommunikationsmöglichkeiten. Das gemeinsame Interesse an dem Erbe und der Vermittlung des Modernen Tanzes scheint durch neue, spontane Treffen im digitalen Raum zu großer Kreativität und Bereitschaft zur Kooperation geführt zu haben. Die digitalen Treffen dieses neuen Netzwerkes bewirkten sogar eine Art Produktivitätssteigerung. Gemeinsame Projekte sind begonnen und führen zu weiterer analoger Zusammenarbeit und einer wortwörtlichen neuen Bewegung innerhalb unserer Interessensgemeinschaft.

CRA: Vielleicht ließe sich zusammenfassend sagen, dass unsere Vermittlungskonzepte theoretische, sprachlich akzentuierte Ansätze beinhalten, die sich mithilfe digitaler Tools sehr gut vermitteln lassen. Aber auf das körperliche Erleben, das Spüren, das Fühlen und das gemeinsame Interagieren in

4 Vgl. <https://netzwerk-modernertanz.org/> [online] [20.05.2024]

5 Vgl. hierzu im Einzelnen <https://www.kulturgemeinschaften.de/projekte/dance-education-for-future/> [online] [20.05.2024] und auch Fleischle-Braun et al. 2023: 167–178.

einem gemeinsamen physischen Raum wollen wir auf keinen Fall verzichten. Denn er gehört inhaltlich zum Erbe des Modernen Tanzes. Die Protagonist*innen des Modernen Tanzes, deren Vermittlungskonzepte und Praktiken wir erhalten und weiterentwickeln wollen, haben ihre Ideen ursprünglich in Präsenz vermittelt. Daher macht es für uns Sinn, diese Praxis aufrecht zu erhalten. Daneben werden digitale Tools hilfreich sein, um unser Netzwerk zu erweitern und vielleicht sogar neue Vermittlungskonzepte zu finden, die an das Erbe anknüpfen.

Literatur

- Fleischle-Braun, Claudia/Blaschke, Eva/Lajko, Eva/Montag-Wärnå, Susanne (2023): Abseits von Routinen. Überlebensstrategien zur Bewahrung von Ideen und Identitäten des Modernen Tanzes?, in: Katja Schneider (Hg.): *Routinen im Tanz. Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung*, (=Jahrbuch TanzForschung 2022, 32), Bielefeld: transcript, S. 167–178.
- Hackney, Peggy (2002): *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*, New York: Routledge.
- Hartley, Linda (1989): *Wisdom of the Body Moving. An introduction to Body-Mind Centering*, Berkeley/California: North Atlantic Books.
- Kennedy, Antja (Hg.) (2010): *Bewegtes Wissen. Laban/Bartenieff Bewegungsstudien verstehen und erleben*, Berlin: Logos Verlag.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild/Giel, Ingrid (2002): *Rosalie Chladek. Klassikerin des bewegten Ausdrucks*, München: Kieser Verlag.

Onlinequellen

- <https://www.kulturgemeinschaften.de/projekte/dance-education-for-future/>
[online] [20.05.2024]
- <https://netzwerk-modernertanz.org/> [online] [20.05.2024]

Präsenz, Performance, Transformation – Technologien und Körper virtueller Welten

Virtu(re)al Bodies

Norbert Pape

In the following, I will argue that mixed reality¹ (MR) has as a distinctive feature the capacity to speak with and through the sensorimotor apparatus of the human body. Its goal is to invoke a sense of presence, space, and movement by addressing multiple senses simultaneously. MR has only very recently become widely accessible and its potential is yet hard to grasp. By enabling the physical manipulation of digital representations, it opens up, for example, new prospects for embodied learning and communication. As with other digital technologies, its capacity to predict, control, and modify human behavior presents an imminent danger, if used, for example, for political purposes or profit making. Furthermore, current applications stemming from the entertainment industry tend to support hegemonic forms of (dis)embodiment and bias. Nonetheless, and maybe all the more, it is crucial to develop and explore progressive and emancipatory uses of the technology, along with ethical considerations and guidelines. As a technology that interferes in the mind-body-world relation of its users, it provides a privileged site of experimentation with embodiment and thus also with what a body can do. I will conclude that knowledge of somatics, the body, and care stemming from dance are of great importance for the development of the field of MR, and that MR offers new fields of expression for dance makers, potentially reaching out to new audiences.

Neuroscience and branches of cognitive sciences and phenomenology that emphasize the role of the body and its actions in perception have played an important role in the development of virtual reality (VR). As Metzinger (2018) and Slater and Sanchez-Vives (2016) point out, a VR experience emerges out of

1 Note that given the fact that MR has only been made available in the past few years, much of the literature I will refer to deals with virtual reality (VR). The distinctive feature of mixed reality is that the virtual objects are added to (usually layered onto) a depiction of the real surrounding environment.

the interplay of computer-generated audio-visual stimuli and the motor system of the body. It is in this sense that Oliver Grau inscribes VR into the art history of illusion and immersion by defining it as “a synthetic medium experienced polysensorily” (Grau 2003: 14), that attempts to weld traditional media together “to give the strongest impression possible of being at the location where the images are”. While this does differentiate the medium from audio-visual forms such as cinema and music, Thomas (2022) demonstrates that the path chosen by the VR industries is nonetheless ocular-centric. In most cases, the audiovisual stimuli are meant to override the physical body and environment, thereby potentially contributing to the reduction of the senses to the visual. Her research in experiential body-centered VR experiences, in which she explores the gap between seeing and feeling, as well as medical rehabilitation research prove that this does not have to be the case and open up exciting new fields of application for VR.

MR, which has only very recently become a standard capacity of most affordable head-mounted displays (HMDs), provides further means to address the body. It enables users to move freely and safely through ‘real’ spaces augmented with ‘virtual’ objects. Mixed reality can set bodies in motion and propose particular states of mind and qualities of space and presence, a capacity akin to dance. This is all the more interesting given that the novelty of the medium proves to attract audiences not necessarily inclined to attend dance workshops. If constructed with care, the experiences can be intimate, range from intuitive to challenging normative modes of perception, and have been proven to potentially have lasting effects on the users (cf. Madary/Metzinger 2016: 6).

1) Why is MR intrinsically kinesthetic?

Terms such as presence, body, space, sensory systems, perceptual systems, sensorimotor, embodiment abound in research papers about VR. Detailed descriptions of neuroscientific models of perception and cognition are given, especially relating to the question of how we gain a sense of space and of self, and the many ways in which the two can relate to each other.

The technical goal of VR is to immerse its users by substituting sensory input from the real world² with computer generated stimuli. It is worth noting here that while experimentation with other senses have been and are being performed, vision and sound are the ones most commonly addressed. Practical reasons might play into this, such as the costs of additional hardware (e.g. haptic gloves or suits), or the molecular nature of taste and smell versus the waveform of sound and light (cf. Lanier 2006). However, the restriction to the audio-visual is also evidently in line with norms of (dis)embodiment in our visually dominant culture. The following sections being dedicated to this subject matter, I want to first make the point that bodily movement is at the heart even of oculo-centric VR experiences. In order to create immersion, the computer-generated sensory input provided by the headset does not need to be a true reproduction of the full bandwidth stimuli provided by the real world: Only as much stimulation is needed as the mind requires to construct a sense of presence. Crucially, movement plays a role in this:

“In order to perceive we use our bodies in a natural way. We turn our head, move our eyes, bend down, look under, look over, look around, reach out, touch, push, pull, and doing all or some subset of these things simultaneously. Perception is a whole body action. Hence, the primary technological goal of VR is to realize perception through such natural sensorimotor contingencies to the best extent possible.” (Slater/Sanchez-Vives 2016: 5)

In short, the novelty of the medium is precisely that its effects are produced by the dialog between bodily movements and algorithms. The machine reads the movements of the body via sensors (e.g. sensors, cameras, microphone) and speaks to it via output devices (e.g. displays, speakers, haptic feedback). The digital objects, i.e. the ones perceptible only via the HMD, are thus not represented in the pictorial sense, but rather presented in a sculptural manner: They are meant to be apprehended through movement. Unlike 3D modeling on conventional computers, in which a person apprehends an object by rotating it on a screen, it is now the person itself that has to move around the object. It is worth noting here that the virtual object in itself is only stable on the level of code. Its appearance is modulated in real time with respect to the behavior of

2 Here and in the following, we will invoke the dichotomy of real and virtual for practical reasons, the real denoting that which is perceptible without HMDs, the virtual that which is perceptible only via the HMD.

the user and the intention of the artist. By no means do objects need to respect the laws governing the world, and in fact, the medium makes the thinkable experiential, and offers powerful modes of disrupting perception.

The intended effect of this body-machine-interaction is that it endows the virtual objects with an unusually high degree of presence. At the same time, one's own sense of presence and agency in the virtual world is heightened (compared, for example, with regular screens or projections). According to Metzinger, presence is a complex phenomenal quality, the three major dimensions of which are identification, self-location in a temporal frame of reference, and self-location in space. The interesting point here, he points out, is that human phenomenology can thus vary along a spectrum from realness to mind-dependence (cf. Metzinger 2018: 3). It is an experience co-produced by the body of the user and the technology, which can propose a vast range of levels of embodiment and "open the door to a deeper understanding of the mechanism of identification underlying the way in which a conscious subject of experience locates itself in time and space by identifying with a body" (Metzinger 2018: 7).

2) Body-centric approaches to VR

In answer to the question "Can we harness VR's potential to awaken new modes of perception that enable people to better know their body?" (Thomas/Glowacki 2018: 145), choreographer and filmmaker Dr. Lisa May Thomas reminds us of the obvious but easily overlooked fact that a head mounted display is first and foremost a blindfold (cf. Thomas 2018). As done in some forms of dance training, blindfolds can be used to de-emphasize visual form in favor of the kinesthetic, proprioceptive and tactile senses which govern bodily position, movement, balance and touch. Medical research has indeed proven that VR can help train proprioception in some cases of motor control disorders, such as those resulting from a stroke, in which patients can be over-reliant on visual input (cf. Cho et al. 2014). In their rehabilitation exercises, Cho et al. "manipulate the visual feedback during upper-limb training and ask the subject to rely only on proprioception feedback" (Cho et al. 2014: 1). Similarly, Thomas and Glowacki inquired the gap between seeing and feeling by layering virtual environments onto the physical environment, seeking "a possibility for choices around ways in which the body can re-learn, through its plasticity, new modes of perception" (Thomas/Glowacki 2018: 20). They did so by designing a series of work-

shops in which the effect of discrepancies between that which was felt and that which was seen could be explored through movement.

3) Thoughts on working with mixed reality

Together with a team whose backgrounds span from dance, mathematics, sculpture, philosophy, spirituality to music³, I chose to approach the medium of MR transdisciplinarily with the aim to create a choreographic installation that would deepen our relation to our bodies and re-enchant the world. In the following, I will present tools we developed in the frame of the creation of the piece *Touching Clouds* (TC)⁴, contributing to the development of body-centric approaches to MR.

Touching Clouds (TC) is a choreographic mixed reality installation consisting of three to five headsets in a fairly large and fairly empty space. It invites the visitor to relate to and interact with a collection of animated virtual objects through movement and touch. One of the defining characteristics of the work is the range of reactions that objects have to touch.

Objects in VR are most often represented as meshes, i.e. surfaces defined by points connected by triangles. Interactions with these surfaces are most commonly reduced to actions such as bumping or grabbing (either with controllers or hands). In *Touching Clouds*, we opted for the computationally far more complex point cloud representation of objects, in which the surface is suggested by a multitude of points. Further, we developed software enabling tactile interaction with each individual point, using AI to track the hands of the user, along with the parallel processing capacity of graphic cards. This refined mode of interaction aimed at maximizing bodily immersion. We also experimented with animating the millions of points using movement principles derived from nature⁵ in order to alter the felt-sense of space.

3 Team: Simon Speiser, Norbert Pape, Franziska Aigner, Göksu Kunak, Hanako Hayakawa, Taís Lobo, Pêdra Costa, Austin Gross.

4 Premiered May 2023 in the frame of the *Moovy Dance Film Festival* and co-produced by *Theater im Depot Dortmund*. Documentation here: <https://norbertpape.github.io/digital.html> [online] [11.03.2024]

5 I hereby mean mathematical models developed to simulate or approximate natural phenomena such as the fluid dynamics, swarm behavior or the effect of wind on a field of grass. They have been widely used, and partly developed, for creating computer animations in films, anime and video games.

In order to maximize the engagement of the body and its articulation, research was done on many levels (music, sound design, narrative, character animation, dramaturgy), however, in the following, I will focus on the topics most specific to VR. As the work has been presented as an artistic project, so far, we have not yet prioritized a scientific and methodological analysis of its effects. The thoughts below are a synthesis of what we learned in making the work and insights we gained through numerous conversations with people that had experienced it.



Fig. 1: Testing Touching Clouds at Dock11, April 2023, (Simon Speiser)

Mixed reality and agency

Disconnected from their immediate surroundings, a person immersed in VR is very vulnerable. Protocols for ensuring the physical well-being of the users often involve isolating them and confining their movements to restricted spaces, but little is done to address the complexity of being exposed to the gaze of the others while immersed. In our experience, working with mixed reality proved

crucial for making the user feel safe to engage with the work in the presence of others. Factually, users became part of the work and perform long sequences of complex movements in front of others. They experienced little or no movement inhibition yet, interestingly, without forgetting the presence of the others. The visibility of the surrounding space in MR can stand in the way of some of VR's important ability to make *surreal* spaces experiential, such as the impressive infinite black void VR affords. In order to retain this capacity, we made the visibility of one's surroundings dependent on the height of the head relative to the floor. The closer one gets to the floor, the less of the real world one sees, but it reappears the moment one stands up. These types of correlations proved useful to give agency to the user: instead of being thrown into the void, they can choose to go there, gradually getting accustomed to their new spatial conditions.



Fig. 2: Tactile interaction with a point cloud in Touching Clouds, PAF 2023 (Norbert Pape)

Tactility and point clouds vs. meshes

Rarely used in standalone VR apps due to the required computing power, we opted for point cloud representation of objects. We had to heavily optimize and extend Keijiro Takahashi's point cloud renderer (cf. Takahashi 2021), an open-source Unity asset. For example, we generated GPU based algorithms (so called

shaders) that enable high-definition tactile modes of interaction with the individual points of the point cloud, fingers leaving traces on objects touched (cf. Pape 2023). Further, we endowed the points with the capacity to fall like sand, or float up like dust, or slowly move back to their original position, giving an impression of a wound healing. Besides reportedly inducing synaesthetic responses in the users (heat or tingling sensation in the fingers), they also evoked strong emotional responses. We suspect this is due to the particular materiality suggested by point clouds, which resemble weightless and ephemeral things we very well have interacted with physically before, such as smoke, dust, fog, spiderwebs, and similar.



Fig. 3: The virtual object missing in the reflection in the mirror, scene from Touching Clouds, PAF 2023 (Norbert Pape)

Defying laws of nature and space

With floating stones, some bouncing off the walls, others flying through them, objects inside or behind walls, we created a tension between the real and the virtual environments, inviting the user to exist in different spaces at the same

time. This proved to entice an exploration not only of each of the multiple spaces, but also of their relation, often resulting in people touching walls, seemingly looking through the floor. Further, the fact virtual objects would respond only to head and hands but fly through all other parts of the body led to explorations of what one's augmented body can do: People touching themselves, trying to manipulate invisible objects with various parts of their bodies. Conversations revealed that there was a pleasure in experiencing incongruities between layered spaces, such as stones flying through cement walls, or points falling like dust through the hard floor. We suspect that these incongruities helped induce a dream-like state in which one lost a sense of time, and that some were busy trying to understand, in some ways to reverse-engineer, the virtual world and the technology behind it.

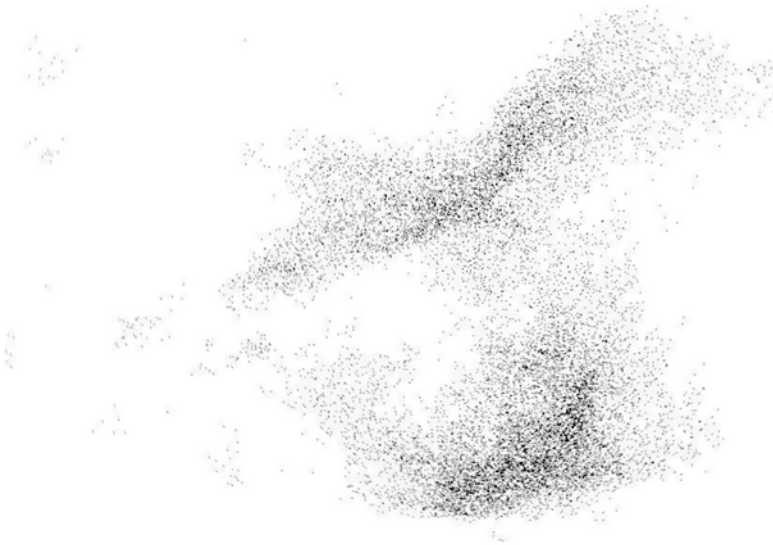


Fig. 4: Boids algorithm applied to a point cloud, turning it into a cloud-like phenomenon, scene from Touching Clouds, PAF 2023 (Norbert Pape)

Mimicking organic processes

Boids, an algorithm for flock simulation, and Perlin noise, a continuous function generating nonrepeating organic looking patterns, were developed for the sake of increasing the organicity and immersive qualities of video games and CGIs, and also proved useful in TC. Similar to the point clouds, subtle movements and kinetic phenomena familiar from the real world (e.g. flocks of birds, clouds of dust, leaves in the wind) proved to increase immersion. Further exploring the use of simulation of natural kinetic processes to enhance the machine/human interface has become the starting of a new creation process of ours.

4) Conclusion

“[...] by changing space, by leaving the space of one’s usual sensibilities, one enters into communication with a space that is psychically innovating [...] For we do not change place, we change our nature.” (Bachelard, 1994: 206)

Since the early 1990s, artists have been experimenting with machine/human interfaces that utilize intuitive physical processes, such that “the observer’s unconscious connects to the virtual space in a much more intense way than with a joystick or a mouse. [...] This physically intimate design of the human-machine interface gives rise to such immersive experiences that the artist speaks of reaffirming the participants’ corporeality.” (Grau 2003: 198) Designing such interfaces and experiences requires not only tech-related skills. Whether the aim is to challenge or entertain the users, the design process requires profound knowledge of what makes us feel safe, how we direct our attention and make sense of things, how to make and shape spaces and how to invite others into them.

Without losing sight of the dangers entailed by vanishing interfaces, it is of utmost importance that we learn both how machines creep under our skin and how to make use of them in ways beneficial to sustaining life on earth. We have outlined three approaches, the first invested in gaining a more fine-grained understanding of processes of embodiment in order to extend our modes of being in the world (cf. Metzinger 2018: 6), the second developing body-centric approaches to VR by activating bodily perception in the gaps between layered

realities (cf. Thomas 2022), and the third, ours, by using mixed reality to ease the embodied way into other-worldly emotionally textured spaces. MR opens new prospects for embodied learning, as learners can now manipulate digital representations of abstract concepts and make sense of them through sensorimotor stimulation (cf. Chatain 2023). Research on avatar embodiment provides evidence that behavior while in the virtual environment can have a lasting psychological impact after subjects return to the physical world, and thus influence behavioral responses (cf. Slater/Sanchez-Vives 2016). Where else can these walks into abstraction take us? How do we want to dance with the machines?

Acknowledgement

I wish to thank Kate Elswit, Ana María Guzmán Olmos, Dominik Mohs, Ben Woodard, and the *Touching Clouds* team for helpful critical discussions, and Anna Chwialkowska, Ágota Harmati and the *Moovy Dance Film Festival* team, Jens Heitjohann and the *Theater im Depot* team for their support.

References

- Bachelard, Gaston (1994): *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, Boston: Beacon Press.
- Chatain, Julia/Manu Kapur/Robert W. Sumner (2023): Three Perspectives on Embodied Learning in Virtual Reality: Opportunities for Interaction Design, in: CHI EA '23: Extended Abstracts of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, pp. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.1145/3544549.3585805>
- Cho, Sangwoo/Ku, Jeonghun/Cho, Yun Kyung/Kim, In Young/Kang, Youn Joo/Jang, Dong Pyo/Kim, Sun I (2014): Development of virtual reality proprioceptive rehabilitation system for stroke patients, in: *Computer Methods Programs in Biomedicine*, Vol. 113 No. 1, pp. 258–65. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cmpb.2013.09.006>
- Grau, Oliver (2003): *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Lanier, Jaron (2006): I Smell, Therefore I Think: Did odors give rise to the first words?, in: *Discover Magazine*, Vol. 27 No. 05, pp.

- Madary, Michael/Metzinger, Thomas (2016): Recommendations for Good Scientific Practice and the Consumers of VR-Technology, in: *Frontiers in Robotics and AI*, Vol. 3, [online] <https://doi.org/10.3389/frobt.2016.00003> [15.03.2024]
- Metzinger, Thomas (2018): Why is virtual reality interesting for philosophers?, in: *Frontiers in Robotics and AI*, Vol. 5. DOI: <https://doi.org/10.3389/frobt.2018.00101>
- Pape, Norbert (2023): PcxTouchable, Github, [online] <https://github.com/norbertpape/PcxTouchable> [11.03.2024]
- Slater, Mel/Sanchez-Vives, María Victoria (2016): Enhancing Our Lives with Immersive Virtual Reality, in: *Frontiers in Robotics and AI*, Vol. 3, [online] <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/frobt.2016.00074/full> [20.05.2024]
- Takahashi, Keijiro (2021): Pcx – Point Cloud Importer/Renderer for Unity, Github, [online] <https://github.com/keijiro/Pcx/blob/master/README.md> [11.03.2024]
- Thomas, Lisa May/Glowacki, David R. (2018): Seeing and feeling in VR: bodily perception in the gaps between layered realities, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vol. 14 No. 2, pp. 145–168. DOI: <https://doi.org/10.1080/14794713.2018.1499387>
- Thomas, Lisa May (2022): Employing a Dance-Somatic Methodological Approach to VR to Investigate the Sensorial Body across Physical-Virtual Terrains, in: *Multimodal Technologies and Interaction*, Vol. 6 No. 4: 25, [online] <https://doi.org/10.3390/mti6040025>. [20.05.2024]

Online sources

<https://norbertpape.github.io/digital.html> [online] [11.03.2024]

Two Folded Paper

Categorizing the Bodies of Technofeminism

Philip Esch, Ana María Guzmán Olmos

Is critique possible by using the tools and the processing of data that is the object of our critique? Can tools designed for violence be used without reproducing it? The following reflections are the product of the lecture performance “Two Folded Lecture”¹, which took place during the conference *(Virtual) Ecologies in the Field of Dance*. The lecture was composed of a two-folded space where a lecture on the concepts of life and nature in techno-feminism could be listened to on one side, and where a graphic representation of the live data taken from the lecturer’s movements and the text were shown on the other side. After the performance, we re-articulated our questions regarding the kind of use we can make of technologies designed to violently code bodies and spaces in artistic settings and beyond. With these reflections we hope to pose similar questions to the ones that have emerged during the lecture-performance.

¹ The Two Folded Format was a collaboration between the authors, Juan Camilo González and Alexander Schellow. Juan Camilo González currently directs the EnFlujo Digital Narratives Laboratory at <https://enflujo.com/> and is assistant professor at Centro de Estudios en Periodismo (CEPER), Colombia. Alexander Schellow is an artist active in the fields of memory (re)construction through drawing and animation practice and holds a professorship in animation at the École de Recherche Graphique (ERG), Brussels.

Describing the scene

When the lecture begins, Ana María stands at the lectern in studio 2 at the Center for Contemporary Dance in Cologne. Next to her, *Nos Queremos Vivas* lights up on the projection. She faces the tribune, where a microphone and a camera record her sound and image. Both data streams run in cables through the now open partition walls to studio 1. A machine consisting of computers and a monitor picks them up. From here they are sent to Juan Camilo's server, where three computer models analyze the data. A model of facial recognition, of hand recognition and speech recognition calculate an abstraction and an analysis of the speakers input.

All the data generated is transmitted back into the studio, where all these "internal" data streams are displayed as programming code on the machine's screen. The results of the calculation are sent to two further projection screens to the two opposite walls. On the one far from the lectern, movements of Ana María's face and hands become abstracted. A yellow net appears as her face and white lines leave traces of her hands. On the wall of partition elements, just on the back of the presentation slide, a constantly moving bar chart shows the characteristics of facial features such as her cheekbones, pupils, lips, and eyebrows. A counter shows the number of eye blinks. Gradually and slightly lagging behind, Ana María's words are displayed and a graph above them continuously draws a falling or rising line.

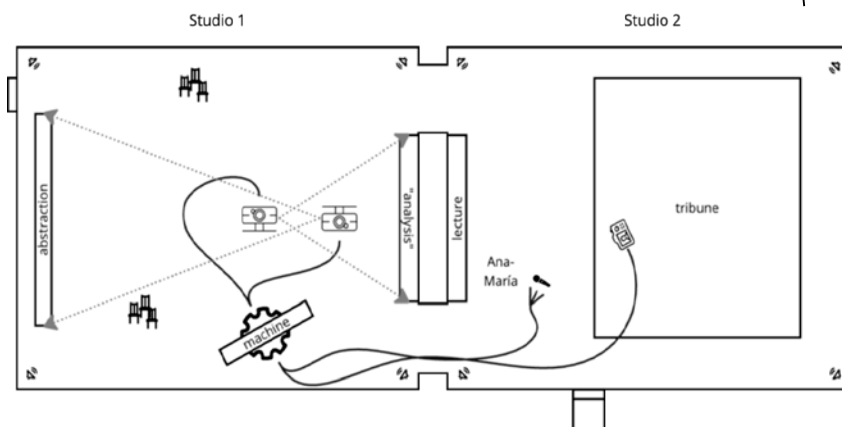


Fig. 1: Map of the Two Folded Lecture (illustrated by the authors)

Visitors are invited to move between the studios, experiencing the lecture from various perspectives. As shown in the map in figure 1 it is possible to linger in one, the other, in-between, or beyond.

Yet the machine does not function as planned. The graph of the emotion analysis can be seen above each representation, whereas it should only run on the projection of analysis. Does anybody notice, apart from a mouse cursor flickering over the screens? For these moments the code displayed on the machine, the abstracted face and hands seem to be evaluated just as the analysis itself. Philip, in this case the human in the loop, is tense about repairing it.

The tools

All visitors have the opportunity to walk around and see the lecture from different angles and even from behind. How do the positions in the two studios and the application of tools distribute the space? What is the effect of this distribution? Is it as well a distribution of power? The tools used can deploy a great deal of hierarchy and violence in their very use. After all, they are developed to determine the degree of humanity of a body. The positionality of the analysis of Ana Maria's

movements happening in her backspace, without her seeing it, adds to this. But is it violence in this case? She has agreed to play with these tools, and the codification they produce of her words, body and movement. Does the setting through its aesthetic framing also hide the power involved and render them into something playful?

The camera purports a full understanding of the body, whereas it portrays one singular perspective. Descending from the tribune and walking around the lecture can emphasize one's position in contrast to the analyzing camera. In our scenario, and the format being a collaboration, the datafication and categorization happens in consent with the chance to reflect on its distribution of power. The new context in which bodies and tools come into contact is an occasion to think of their codification beyond the context of its violent reading of our bodies.

However, beyond the studio, the implementation of algorithmic decision processes occurs seldom at a level that is readily accessible as within two interconnected studios. Usually, technologies of facial or voice recognition are invisible to those it is reading. These applications focus on recognizing patterns within databases and extend to tasks like computer vision, text and natural language processing. And as Orwat points out in his study on *Risks of Discrimination through the Use of Algorithms* the algorithms behind these applications “are increasingly used in decisions that have consequences on the life opportunities and personality development of people“ (Orwat 2020: 12).

As one of the most prevalent forms of face classification, gender classification is available in most commercially available face analysis services. Its use is promoted for fields such as access control, real-time security, targeted marketing, and personalized human-robot interaction (cf. Scheuermann 2019). Misidentifications at security checks discriminate against marginalized bodies that were either not set into the dataset, or have never wanted to be included in this datafication. Bodies such as trans, black, and disabled therefore become subject of non-recognitions, thus extensive safety checks

much more often than bodies that fit the dataset (cf. Shadel 2021). The same happens with voice recognition and its classification into congruent or incongruent features with regards to a binary norm. To prevent fraud, banks installed systems to identify a person through voice. Miscategorization based on a higher or lower voice pitch than expected by the algorithm results in discrimination (cf. Savelev 2023). These algorithms developed by human logic, as opposed to machine learning algorithms, apply social categories and ideas about voice pitch and facial expressions. As mentioned before, their main use is in designing processes more efficiently. Though, “(t)he radical opportunities afforded by developing (and alienating) forms of technological mediation should no longer be put to use in the exclusive interests of capital” (Laboria Cuboniks 2015). Both the lecture and the performance were opportunities to open up possibilities for such a displacement of the purpose for which categorizing algorithms are designed. On the one hand, because they are designed to classify with no chance for those being read by them to contest the terms of the categorization. Making the categories visible opens up a space for reflecting that these categories are not at all given by necessity. They could be anything else. The lecture, on the other hand, addressed Butler’s thesis that bodies are always interpellated in a certain way that we did not choose. We are given names that we did not choose. Exactly like the categories of these technologies of facial and voice recognition, which gave Ana María a gender, certain emotions, her language. They gave an interpretation of her body.

Meta-data, Complexity & Abstraction

Metadata flattens. It sorts, organizes, and diminishes differences that seem of no importance to those who generate the data. In the lecturer’s visualization hands are reduced to lines. The reduction of complexity of fingers and the impression of X-ray-like images can become dominant. How does our perception of a body change when we see it

being constructed of straight lines, whereas bodies are round? Performer, teacher and activist Makisig Akin whose work focuses on strengthening the recognition of intersectional identities and whose movement practice lies at intersections of martial arts and contact improvisation underscores this from an anatomical but poetic perspective when they say: “There are no straight bones”.

Despite the desire for complexity, we might need to organize our bodies, to give them categories. Different categorization systems of different parts of the body are useful in order to achieve a *technique*, a *movement quality* or a certain (*imaginative*) *state*. But for what aim are these categories and systems of organization being used? The problem with data and its representation is its persuasiveness. When D’Ignazio and Klein elaborate on feminist data visualization, they advocate for the visceralization of the uncertainty inherent in data and data representation (cf. D’Ignazio/Klein 2023). One example they reference is a gauge used to show the chances of winning the 2016 presidential election in the United States. Instead of displaying a single probability value, the New York Times team used jittery gauges, whose constant movement could convey both the liveness and uncertainty of the data.

On the other hand, datafication of social and political phenomena has been used “for social causes”, to learn more about where the violence against women occurs on the streets (cf. Young-Powell 2018). Tools of information and communication technologies and mapping applications have been adapted for self-organization. When metadata helps to make decisions over life and death, or decides whose life is worth, and who is disposable, we should be asking: who is profiting from it?

In the context of the arts, abstraction can be considered as beautiful, leaving gaps to be filled with imagination. Whereas problems arise when abstractions embedded in power hierarchies lead to decision-making processes that have consequences for people. To prevent wrong decisions by machines based on such data the principle of “human in the loop” was introduced (cf. Marshall 2022). If a

decision that affects people is based on the calculations of an algorithmic process, it should not simply be carried out. Instead, there should always be a human involved in the process who can influence the outcome. However, possible human intervention does not necessarily prevent biased decisions, quite the contrary.

Beyond Performance. The Nature of Techno-Feminism

The following is the text of the lecture presented during the conference “(Virtual) Ecologies in the Field of Dance”. The words marked were not recognized by the automatic speech recognition (ASR). We would like to make aware of these glitches, to ideally repeat the embodied experience during the lecture, where the audience could detect those moments of illegibility of the machine. For the audience, those glitches might have been unpleasant moments, a contrast between the violence addressed within the lecture, and the impossibility of the machine to read Ana María’s body, words, and furthermore, the impossibility of the machine to understand the power of latin american feminist collectives.

Nos queremos vivas or “we want us alive” is a recurring expression at the center of Latin American feminist resistance movements. In the face of daily systematic disappearances and femicides – many of them, the result of state violence and many of them, the result of the banality of everyday sexism – feminist resistance demands the right to be alive. However, it would be too short-sighted to think that as a demand for life it only makes sense in relation to its opposite. The demand for life is never only the desire not to die. This is a distinction that Judith Butler has made by developing the concepts a life worth living (cf. Butler 2016: 53). A life worth living requires that it be **cared for**, sustained, and mourned when it is lost (cf. Butler 2020: 34). The feminist demand is a demand for a life worth living and, at the same time, **a demand** that, expressed by a *careful at a man*

collectivity of bodies, affirms that a life worth living is impossible without the right to materially exist. A right that is systematically and factually denied to many women around the world every day. *I write*

So what exactly are we talking about when we talk about life? How is life to be understood if we do not want to speak only of the right to materially exist? How can we recognize the necessity of the materiality of a collectivity of bodies and at the same time not reduce a body to its molecular constitution?

“Nos queremos vivas” seems to have nothing to do with anything technological. So why talk about it in the context of digital ecologies? Today, I want to discuss one way in which the struggle for life in feminist movements and technology might be closer than they might seem. One way to look at this is to point out how many feminist movements have found a platform for emancipation in digital spaces. A phenomenon that can be seen in the use of hashtags, platforms, and digital media in general. Some digital spaces have even become the stage where emancipatory politics are amplified. But this is not the sense in which I want to discuss feminism, life, and technology. I want to discuss the ways in which feminisms that have found some emancipatory power or resources for struggle in technology have in many ways shaped how we talk about feminist politics and gender liberation. I’m interested in how techno-feminist movements deal with questions of what is “nature”, what we mean when we talk about “natural bodies” or a “natural way of being,” and how this shapes questions of what life is. *North Carolina must be bus the amazing of a nominal*

My thesis is that techno-feminist positions not only receive discourses from other feminist movements, but also help to shape those discourses. Techno-feminisms² have discussed ideas of gender by looking at the agency of technologies and how technologies *My face is the*

² *Techno-feminism* is a term coined by Judy Wajcman in her 2009 book with the same name. However, many positions could be ordered as corresponding to this line of thought, like Shulamith Firestone’s *The Dialectic of Sex* from 1970, Donna Haraway’s *Simians, Cyborgs, and Women* from 1991, Zadie Plant’s *Zeros and Ones* from 1997, Michelle Murphy’s *Seizing the Means of Reproduction* from 2012, and many others.

challenge and transform what is taken for granted. Techno-feminisms explore the question of what life is not by looking directly at the possibility of death as Butler in her work on vulnerability and the precarity of life does (cf. Butler 2020, 128-151), but rather by looking at the nature of the non-living or the inorganic. By focusing on Paul B. Preciado's (cf. 2013) notion of techno-gender, I want to discuss how mechanisms of performativity and technologies of gender frame the question of the nature of nature.

1. The nature of Xenofeminism

The collective **Laboria Cuboniks** concluded its 2015 manifesto **Xenofeminism: A Politics for Alienation** with the sentence: "If nature is unjust, change nature." (Laboria Cuboniks: 2015, np) The call to change nature is a critique of the naturalizing power of essentialist ideas, according to which, if something is the way it is, it cannot be otherwise. But what is left of nature after this critique of naturalization? What has become of nature in the digital age? It seems to me that this is not an insignificant question when we consider how many political movements are centered around a demand for life. A demand that says that life is only possible if we are able to question what is supposed to be because it is by nature. This is not a new idea, of course, or one that emerges with digital technologies. But I think it is worth noting that the critique of naturalization has an important avenue that comes from a critical engagement with technologies.

Black scholar Louis Chude-Sokei (2016), for example, has observed that our understanding of technology has always been closely related to the making of race and racism. This can be seen, for example, in the term "robot", which, as is now well known, comes from the Czech word "robota", meaning "forced labor" or "servitude." Thus, a notion grounded in the logic of domination. In a similar vein, Ramon Amaro has recently drawn attention to the technological shaping of race and racism in digital spaces. In his book *The Black Technical Object* (2022), Amaro analyzes the politics of the epistemic

*laboria kubernetes
son of*

*at the month for life
a man*

*studies scholar lose
to the suitcase
rays and raises*

*church
72 does an ocean
ranted in a*

assumptions underlying machine learning and artificial intelligence, and the political decisions derived from that epistemology. Preventive surveillance technologies transform lives into “that which can be collected, traced, and measured” (Amaro 2022: 139). They collect data to indicate whose bodies are to be considered a risk and which are to be considered lives worth protecting. This use of data to manage lives is not a new practice, but one that stems directly from colonial practices of “resource” extraction in the seventeenth century. According to Amaro, colonial settlers used surveys and data to optimize their forms of domination (cf. Amaro 2022: 163). As Amaro observes, statistics have a genealogy in the practice of associating “biological phenomena with capital and state value” (Amaro 2022: 165). Thus, not only is technology not neutral, it is always co-constitutive of ideas about race, how bodies are distributed in political space, and whose lives are worth living, preserving, and caring for. Because technology is co-constitutive of the logics of domination, it is not enough to think of it as some kind of raw material that can be discursively framed in one way or another. It is not politics on the one hand and technologies on the other. Technologies can operate within a certain political framework because they are always already continuous (or discontinuous) with ideas of what is nature and what is not. They are on the border between the living and the non-living.

survival and

a matter of

The Xenofeminist manifesto can be framed within the tradition of cyberfeminism, that is, practices and imaginaries in which technology serves the ends of feminist emancipation and gender liberation. In cyberfeminist movements, technology is never neutral, but has always been seen as a space for either domination or emancipation. However, the manifesto distances itself from contemporary forms of cyberfeminism, that is, those forms of cyberfeminism that focus on digital technology. One of the reasons for this distancing stems from a critique of the locality and particularity of the issues that drive the discourses and practices of various forms

son of a minute

of contemporary (cyber)feminism.³ **Xenofeminism**, in contrast to locality and fragmentation, defines itself as a form of new universalist rationalism. It criticizes locality for its inability to address the systematic and large-scale problems of the present. Thus, locality is seen as a form of **division** of struggles (cf. Laboria Cuboniks 2015 : n. p).

the patient

Xenofeminism is also distinct from other forms of contemporary feminism and gender theory in relation to what is the best way to argue for the rights of trans-lives. They seek to be able to, from a feminist stand point, affirm the existence of trans-lives without making an argument that people are born in any natural or determinate way. According to Xenofeminists, here is no need to say that trans people were born differently as the gender they were assigned. This would affirm a certain kind of naturalness. They rather argue that everyone can become whomever they want to become at any point. They seek to challenge any naturalistic notions of gender: “XF is **vehemently anti-naturalist**. Essentialist naturalism reeks of theology—the sooner it is **exorcised**, the better” (Laboria Cuboniks 2015: n. p.). Thus, the unjust nature referred to in the text of **xenofeminism** alludes to any form of biological essentialism that functions as the metaphysics necessary to justify a hierarchy of bodies, subjectivities, and different ways of inhabiting the world. The logic of biological essentialism is quite simple: those who conform to what supposedly nature dictates are those whose lives are worth living. The **xenofeminist** manifesto argues for an epistemology and metaphysics that is precisely the opposite of a naturalized form of politics. Thus, technology is not just a tool for a given feminist agenda, a discourse separate from the technology that would be applied to it. In the Manifesto, technology has a **co-constitutive** relationship with feminized bodies.

synonyms

barely antenatal

exercise

sin of feminism

scene of a minute is

constitute the

constitutive

³ Annie Goh (2019) has pointed out that it might be problematic to revive universalism, especially in light of the critiques coming from decolonial theories such as Anibal Quijano's, Boaventura de Sousa's, or Maria Lugones'.

This critique of naturalization and biological essentialism is not exclusive to **xenofeminism** or any other form of technofeminism. Judith Butler has gone in exactly this direction when Butler discussed the distinction between sex and gender in *Gender Trouble* (cf. Butler 1990, 31). There, gender is framed as a constitutive form of naming that produces subjectivity, a dynamic process where subjectivity is never completed (cf. Butler 1990, 144-145). This is in itself not problematic, but the very form on which the constitution of subjectivity operates. It is the unquestioned correlation between gender and sex that produces the naturalization of certain forms of being. For Butler, gender is performative because it is an act that is co-constituted with a name, with acts of signification. Thus, it is not only the name of a particular gender that naturalizes gender, but the fact that these names are attached to certain practices and seem necessary for them to be so. The names, however, not only name a set of practices, but they also attribute certain characteristics to the bodies they name. Thus, the characteristics of bodies seem to be given by nature. The **xenofeminist** claim against any naturalization of gender follows this tradition.

*sign of feminism
due to the father*

son of a medicine

One of the questions opened up by the Manifesto is precisely what kind of nature is left if it is not an essentialist nature. If nature is not the origin and cause of what subjects are, how are we to relate to nature? I think this question resonates even more when we think about our social interactions in the digital world. What kind of nature is possible in the digital world? Since technofeminism is a **critique** of nature, one cannot simply argue that the nature left is our bodies in front of the screen. That would fall short of what we think of as nature. We would be back to an argument about origin and essence, where what really is, is what happens beyond the digital. How do we think about our interactions with the digital without transforming it into a mere simulation of a more real, more natural world? How not to make invisible the practices of solidarity and emancipation that take place through and within the digital? And especially in times of what in the global North has been called *the climate crisis*, it is hard to believe that

security

there is no way to relate to the natural and at the same time avoid the naturalization of nature. I think one way to do that is to think beyond the performativity of gender. *transition*

2. Technovitality: With and beyond the performative

In his book *Testo-Junkie*, Paul B. Preciado recounts his own experience of transitioning through small doses of testosterone in gel. The book is both an autobiography of self-experimentation and a reflection on the politics of gender. Preciado seeks to expand the way we speak of subjectivity so that it does not remain a form of individual will. Against liberal characterizations of the subject, Preciado understands critique as the task of dismantling the subject, of creating an opening for “technovital” (cf. Preciado 2013) transformation. He then defines philosophy as the task of creating this opening: *test the junkie Barbie*

All philosophy is intended to be a form of autovivisection – when it isn’t a form of dissection of the other. It is an exercise in self-cutting, an incision into subjectivity. When enthusiasts of vivisection escape from their own body and head for the body of others, the body of the collective, the body of the earth, and the body of the universe, philosophy becomes political. (Preciado 2013: 359) *out of a section*
Bible section

Philosophy emerges as politics with the possibility of opening the subject to the collective. And the collective, for Preciado, is a collectivity of bodies in which not only human bodies are taken into account, but also the earth and even the universe. Preciado’s technopolitics is a politics of life. However, this does not turn into a politics of naturalizing the body. Precisely because bodies are to be analyzed, criticized, self-reflected, no origin is possible. Preciado, like Butler and xenofeminism, invites us to rethink the biological constitution of our bodies. Preciado, however, does not consider nature as the field in which injustice takes place. Seeking to overcome all forms of dualism, Preciado does not think of nature as the realm of emancipation or subjugation. Rather, he invites us to think of these two fields as one *technologies*
sin of feminism
invited

fluid field in which both injustice and justice can be made – as the above quoted Xenofeminist dictum reads.

With the term “pharmaco-pornographic” (cf. Preciado 2013), Preciado has named a political regime in which subjectivity is constituted at the molecular level by the pharmaceutical industry, which he exemplifies with the control of hormones through the contraceptive pill, but also the control of oxytocin and serotonin. This hormonal control correlates with a politics of the capitalization of desire, of which pornography as a digital phenomenon is only one element, but it refers to any other form of production of desire, for example, the desire of consumption. Preciado draws on theories of the performativity of gender to diagnose and critique this pharmaco-pornographic era. In this sense, he refers to how hormones shape the materiality of gendered bodies. This is neither good nor bad in itself, but rather a reflection on the history of technological investments in the formation and transformation of bodies. On the other hand, images are used to dictate what is desirable. It is not by chance that you-porn is one of the most successful phenomena of digital platforms and has served as an inspiration for how to build a successful digital business model. Justice and injustice are made through both the pharmaco-forming of the materiality of bodies and the graphic capital of media. These are two ways in which, for Preciado, gender is performed. Thus, performativity becomes more than a co-constitution of these names and these bodies. Meanings are ingested and bodies are shaped by pornographic flows of desire. This form of gender performativity is what Preciado calls technogender. Preciado understands technology not as series of automated devices but as “biocapitalism’s pharmacopornographic techniques of gender production” (Preciado 2013: 101). So, although Preciado inherits a certain reception of performativity theory, I think we should take seriously the sense in which Preciado speaks of techno-politics, technovitality and technogender.

pharmacopeia

*The Sermon are
controlled*

pharmacologic area

*you p****

*pharmacophore
farming*

*purple material
theorem
technology and
technology*

3. What comes after the performative?

I see performativity as a mode of operation in the shaping of gender. Performative, as Butler understands it, implies the constitution of the meaning of an act through the act itself. Thus, gender is constituted as a series of meaningful acts that can be ordered by two names according to a binary logic. The power of these names derives from their repetition (cf. Butler 1990: 147), a repetition that makes them seem as if they were given by nature. The strategy of liberation for those whose lives cannot be ordered within either of these two names is to challenge the binary by producing new names, by having the capacity to give themselves a name. Liberation is then understood as the act of being free to choose what name to give to the actions we perform. The right to not just be given a name because *that is how it is by nature*. I think this is a powerful lesson from the theory of performativity. *badly*

Techno-gender, however, suggests a slightly different diagnosis of what our gendered condition is and what liberation might mean. In technogender, the problem becomes more material. Material in the sense of new materialisms. Bodies are constituted on a molecular level. But also materialist in a dialectical sense. Bodies are made by those who have the power to decide on the distribution of resources for the production of gender. If injustice occurs because there are those who have the power to decide who has the right to decide over their own bodies and who does not, then it cuts across both naturalizing and constructive arguments. Not only is nature unjust, but the construction of gender can also be unjust. The decision about the names we give our bodies is at the same time a decision about the power to construct our bodies as we wish. A power that is both given and taken away by technologies. Thus, for Preciado, the strategy of liberation is one that requires the redistribution of the means of production of gender. It is however impossible to think of the means of production of gender, without thinking of the above mentioned capitalist flow of desire, and how it materializes, for example, in *technology and to the size of the side*

oppressive forms of so called *cheap*“ labor and extractivist practices of neo-colonialism.

Because technologies can be ingested, they are almost indistinguishable from our bodies. Like in Preciado’s reshaping of his body with testosterone (a biocapitalist technology). What is a body without technological intervention? If technologies are fluid forms of the capitalization of desire and hormonal power flows, would distancing oneself from a naturalizing notion of nature lead to emancipation? Although these questions may sound pessimistic, I do not want to say that there is no way out. Rather, in order to think about forms of gender emancipation and autonomy, we need to rethink nature. We need a politics of nature. But not one that gives ethical advice on how to write some policies. But one that asks what political organization looks like when we do not take for granted the division between technology and nature.

Technofeminisms, from the very beginning, have tried to work at the intersection of technology and life. This is why Haraway’s *highways* concept of the *cyborg* (cf. Haraway 1991) has received so much *cyber* attention. What is needed is a technofeminism that recognizes both the power of technology to produce who we are and how we want to live, and the conditions of a nature capable of sustaining such life. When *these two maxims* are possible and compatible, technology can be used *the stomachs* for emancipatory politics. Otherwise, it remains either a politics of the imagination with no real ground, or a powerless technophobia.

I think Butler saw the limits of the *notion of* performativity. *national* That is why, in recent years, Butler has been talking about life and asking about the conditions for life to thrive (cf. Butler 2016; Butler 2020). But as Chude-Sokei (cf. 2016) and Amaro (cf. 2022) point out, we cannot think about the conditions under which life becomes worth living without asking how technologies prevent us from choosing the life we want to have. They do this by giving us names and shaping our bodies in ways we haven’t chosen. They do this by deciding what our nature is. That’s why we can’t ignore them as material conditions that shape what life can be. Technologies can be used both, to find new

forms in which to extract capital or, on the contrary, help us to see new forms to ground life. Because at the end of the day, the names, whether self-given or not, are inscribed in our bodies. We need the material ground to respond to the demand that is made when we are in the streets shouting: **Nos queremos vivos.**

*North Korea must be
busy*

Glitch

During the Two Folded Lecture, some unexpected glitches appeared. Some of them were the consequence of a failure on reading the movement of the body, and some of them of the lack of resources to read a language different from English. A glitch is a feature on a technical system. What technical choices are already determining these kinds of glitches? During the reading of the lecture by the automated system, some words haven't been recognized by the voice recognition system; some of them because they were in another language than English, some of them because of the accent of the speaker. How does the performance situation influence the way we read these glitches? We think it is necessary to reflect on what the machine can't categorize, organize, and abstract.

"Glitch is also about claiming our right to complexity, to range, within and beyond the proverbial margins." (Russell 2020: 22)

When we see bugs, errors and glitches occurring in the lecture how do we react? Who reacts? And how is the malfunction of the machine perceived? In the context of the conference, they seem to be a relief from the tightened machine analysis. When developing the machine, discussions evolved on how to break it. Is it possible to juxtapose varying outcomes of algorithmic analysis to demonstrate the shortcomings or failures of the algorithmic process? Possibilities would have been to oversaturate the input of data, to change the categories it uses, or to juxtapose the model that analyses emotions

based on text with one based on facial features. We have failed to let the machine contradict itself. This lack of changes on the functionality or operations of the machines does not mean that no failures can happen. Some failures appear because the machine installs all the predetermined social hierarchies that algorithms developed on human logic. Since these hierarchies are themselves prone to failure in capturing what bodies in action, or to represent accurately life, they are still potential for failures in them. As automated categorizing systems inherit social forms of categorization, they implement as well incapacibilities and failures.

Because the used face recognition model does not recognize profiles, only frontal portraits, the face mesh freezes when a person looks to the side. Until the moment it catches a recognizable face front again. It also detects how many times a person blinks. *Last counted number of blinks: 1699 times*. The blinks add up in a rhythm of seconds. How many thoughts are developed within 1699 blinks? How does a body in the process of thinking blink? Is this different according to gender? By showing the absurdity of these measures we hoped to show the absurdity of the terms of categorization.

As it was indicated by the audience after the lecture, the glitches happening during the lecture became distracting, and led to questions regarding the kind of imposition that speech recognition does to our speech acts. What does it teach us about the knowledge implemented in a speech recognition model, when the model understands *sin of feminism* in *Xenofeminism*, casually translates *a demand* to *a man* and *Czech* to *church*? Since machine learning algorithms learn by being used, and the ASR's decision process and vocabulary are hidden in a black box, we can only assume that *sin of feminism* is closer to the learned knowledge than xenofeminism.

What do we learn from the position of the glitch? As with missing textures in a video game where a player falls through the ground, the position of the glitch is infinite and opens itself infinite possibilities as it escapes the conventional categories. But as we see with the airport scanners mentioned above, the glitch in a social

recognition system comes with discrimination and oppression. Here, by not being recognized, and therefore searched, marginalized bodies become placed between a hypervisibility and invisibility at the same time (Russell 2020). We chose to give visibility to the terms, phrases and names that have not been recognized and glitched through the normed and conventional speech recognition dataset. Maybe this renders them vulnerable as they are being exposed. It becomes visible that the categories of surveillance systems and other data recognition software are not a given, they are not given by nature. The analysis of data and its visualization tends to naturalize the bodies it categorizes. We have tried to expose the ways in which these are constructed. Thus, transforming them into tools to play with. Performing while being under surveillance of categorization tools. Performing the surveillance, and the categorizing mechanism that underline them might show that the names given to our bodies could be otherwise.

Bibliography

- Amaro, Ramon (2022): *The Black Technical Object*, London: Sternberg.
- Butler, Judith (2016): *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London/New York: Verso.
- Butler, Judith (2020): *Precarious Life: The Powers of Mourning and Justice*, London/New York: Verso.
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech. A politics of the performative*, New York/London: Routledge.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London: Routledge.
- Chude-Sokei, Louis (2016): *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics*, Middletown: Wesleyan University Press.
- D'Ignazio, Catherine/Klein, Lauren F. (2023): *Data Feminism*, Cambridge: The Mit Press.
- Firestone, Shulamith (2015): *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*, London: Verso Books.

- Goh, Annie (2019): *Appropriating the Alien. A Critique of Xenofeminism*, [online]
<https://www.metamute.org/editorial/articles/appropriating-alien-critique-xenofeminism>
 [02.03.2024]
- Haraway, Donna (1991): *Simians, Cyborgs, and Women*, New York: Routledge.
- Laboria Cuboniks (2015): *Xenofeminism: A Politics for Alienation*, [online]
<https://laboriacuboniks.net/manifesto/xenofeminism-a-politics-for-alienation/>
 [02.03.2024]
- Marshall, Brandeis Hill (2022): *Data Conscience: Algorithmic Siege on our Humanity*, New Jersey: Wiley.
- Murphy, Michelle (2012): *Seizing the Means of Reproduction. Entanglements of Feminism, Health, and Technoscience*, Durham: Duke University Press.
- Orwat, Carsten (2020): *Risks of Discrimination through the Use of Algorithms*, Berlin: Federal Anti-Discrimination Agency.
- Plant, Zadie (1998): *Zeros + Ones*, London: Fourth Estate.
- Preciado, Paul B. (2013): *Testo-Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York: The Feminist Press at CUNY.
- Russell, Legacy (2020): *Glitch Feminism: A Manifesto*, London/New York: Verso.
- Savelev, Ilia (2023): *Queer Eye for AI: Risks and Limitations of Artificial Intelligence for the Sexual and Gender Diverse Community*, OpenGlobalRights, [online]
<https://www.openglobalrights.org/risks-limitations-artificial-intelligence-sexual-gender-diverse-community/> [26.05.2023]
- Scheuerman, Morgan Klaus/Paul, Jacob M./Brubaker, Jed R. (2019): How Computers See Gender: An Evaluation of Gender Classification in Commercial Facial Analysis Services, in: *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, Vol. 3, No. CSCW, p. 1-33. <https://doi.org/10.1145/3359246>
- Shadel, JD (2021): *#TravelingWhileTrans: The Trauma of Returning to "Normal"*. [online]
<https://www.washingtonpost.com/travel/2021/06/16/trans-travel-tsa-lgbtq/> [27.05.2023]
- Wajcman, Judy (2004): *Technofeminism*, Cambridge/Malden: Polity Press.
- Young-Powell, Abby (2018): *Reclaiming the streets: the apps helping women tackle sexual violence*. [online] <https://www.theguardian.com/careers/2018/mar/08/reclaiming-the-streets-the-apps-helping-women-tackle-sexual-violence> [15.01.2024]

Notes from a messy residency

01@bodies

// (S)NAP //

Notes from a messy residency [01@bodies]



01@bodies war eine Kooperation des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln mit dem Department „Animation und zeitbasierte Praxen“ der Brüsseler Kunsthochschule L’erg.

In einem einwöchigen Labor im April 2023 im Project(ion) Room Brüssel arbeiteten Kölner MA-Studierende der Tanzvermittlung und Tanzwissenschaft mit L’erg-Studierenden und Alumni mit einem Schwerpunkt auf den ‘numeric arts’ und Formaten von Live-Streaming.

Die daraus entwickelten und im Rahmen der Jahrestagung 2023 der Deutschen Gesellschaft für Tanzforschung vorgestellten Projekte verarbeiten und reflektieren Beobachtungen und spontane Rituale von Berührung, Gemeinschaft, Entfremdung und Widerständigkeit. Diese entstanden zwischen den Praktiken und ‘Performances’ der menschlichen und der technisch-apparativen Körper, Präsenzen und Settings.

“Welcome.

// (S)NAP //

Close your eyes.

Keep them close for the next few minutes.

Do you see the windows all around?

In front of you, on the ceiling, on the floor.

They are all around.

They are transparent.

How do you feel about being here?”



// (S)NAP //

All our week was about connecting. Connecting cables, yoghurts, cameras, feedbacks to bodies, people together in a wedding, bodies with music, bodies to bodies ... Trying to decode and plugging in. And to let it go again, to find peace in observing the space.

We were going back and forth trying to construct little objects, trying to understand our practices, our obsessions or what we just would like to try, but surprisingly, we ended up making something else.

Short walks to carrefour or taking a break in the park, we were catching some moments of the daily life outside.

How to
think the technical
aspect of numeric
arts with this aspect of
performance?

// (S)NAP //

On one day I sat there with Bettina in the chairs – a nostalgic cinema feeling inside me. Communication is actually one of the things I was really obsessed with, looking at the way we interacted during this week. *As far as I remember it was the middle of the day and the teams were around doing their businesses, having individual ideas in mind and different problems to solve.*

The idea was to not prepare too much. To be together around some emptiness, without any project in mind, but just with this desire of getting lost (to quote some artist I know). So we sat there – a lack of fresh air in our brains and thoughts – and Bettina said:

You know, this is already performative. Setting things up, wait for the right moment to discuss, to implement and jump in. While observing we stand the moment, we declare the moment to be a performance.



**This is a point of departure:
How much dance is within
the performing computer?
How to think dance
with a computer in the
middle of the stage?**



15/05/23

OVERLAPPING



technical
enhancements



bodies



delay /
glitch /
bugs

“They are made of white glass.

They have frames.

White, thin glass.

Thick, plastic frames.”

|| (S)NAP ||

“Are you still in the same place?

Are you sure your leg is still where it was before?

Is it long and straight?

Is it muscular?

Is it real?

Check it.”



The danger was this aspect of binarity.

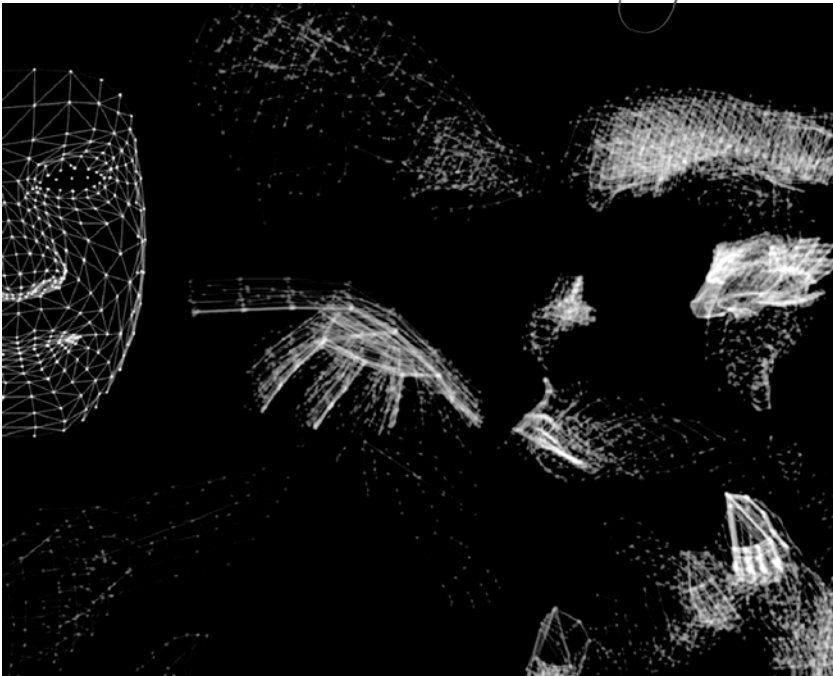
How much I want to stay in and how much I need to go out? ‘Dance’ vs. ‘numeric arts’. Our challenge was to mix them, to recognize in them the way they can get close and look alike in the process of creation. How does it feel to be in physical action to solve technical issues? I was always trying to escape the position I already knew. How does your back feel? Your fingers? I didn’t want to go behind the computer, I didn’t want to sit on a chair, and I managed to avoid it for quite a long time. How could you press the same button, but with two different bodies? How to think the physicality of the technical island on stage?



During the week, I was feeling the computer table as a sort of funny monster, a resistance which was just there as an obstacle. We didn't think yet about a way to integrate it physically at the time. Why is the physical action in doing something with technique so singular? Many soli behind the controllers... But then, what about the collective? I was really surprised by how strongly we tried, all the week, to adapt and react to how the group was constructing itself. How much I wanted to stay in and how much I needed to go out? I think the snapping was about that. At first, I saw it as a way to have a position in the group. "I will be the snapping person". And this was something reassuring to know that I had a function, even absurd. And then it became a tool to communicate or to recognize each other.

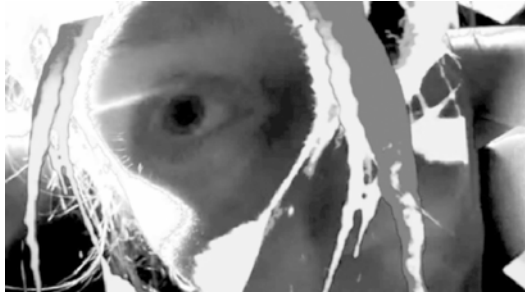
*"What is behind you?
Now you can see your back there.
Your wide, strong back."*

nap



All the objects we
connected together –
computer, cameras,
sound, screens –
were making my
understanding of the
situation very difficult.
Dynamic screens and
not suiting cables. In
a rush we built a sort
of maze we didn't
know how to navigate,
and that appeared to
me when I was doing
some tests with Juli,
Bettina and Swantje on
Friday. Co-inspiring.
Co-disciplinary. (I'm
avoiding the term
'interdisciplinary' on
purpose.) I couldn't
understand what I was
seeing on the computer.
I had to get up in
order to see what was
actually happening
on stage. We didn't
know where to find the
others in the virtual and
physical space. As a
matter of fact, this is a
beautiful observation.

// (S)NAP //



“Do you wear pants today?”

**We were
feeling the desire of constructing
something. Having
a concrete narration, an image or
a sound we wanted to
collectively
work on. What does it mean if
something is “not working”?
Just a second
to take a breath
or a break
or to let
things unsolved.**

I would love to see you all again, for work and outside!

01@bodies-Projekte

Hannes Bohne & Nemo Tescou

ES IST KALT HIER, durational installation for 72h

Natalia Jowita Kozakiewicz

VR AND HOW WE FEEL IT

performative impro-session, duration 7:30 min

Julika Schlegel

THREE MARRIAGES IN A PROJECTIONROOM

video collage, duration 5:40 min

Bettina Nampé

ARTIFICIAL TRUTH (work in progress)

video, 360° camera, mixed media, duration 8 min

in collaboration with Johanna Reich

Corina Milena Hofner

COM-POST – composed overview

exchange & gathering on virtual ground

Philip Esch

TWO FOLDED FORMAT, lecture performance, 30 min

in collaboration with Ana María Guzmán Olmos,

Juan Camilo González, Alexander Schellow

// (S)NAP //

Mentoring: Alexander Schellow, Constanze Schellow, Lars Frers

Texte und Bilder dieses Beitrags: Hannes Bohne, Philip Esch, Bettina

Nampé, Natalia Kozakiewicz, Julika Schlegel, Nemo Tescou, Jules Urban

Editing: Philip Esch, Alexander Schellow, Constanze Schellow, Julika Schlegel

Dank an Benoît Pabis

Ökosysteme des Wissens und Archivierens

Lost in the Archive?

An Exchange on Archival Attitudes and Methods in Dance

Miriam Althammer, Anna Chwialkowska, Nitsan Margaliot, Sasha Portyannikova,
Thomas Thorausch

The archive landscape has changed since the turn of the millennium. A predominantly institutional archive landscape in Europe has been supplemented, enriched and critically scrutinized by a multitude of academic or artistic archive initiatives. Specialist archives for dance in Germany have not remained unaffected by this development (cf. Thorausch 2016: 102f.). Despite all approaches, the relationship between the two camps is dominated by opposition rather than cooperation.

*Touching/Moving Margins*¹ is one of such independent artistic initiatives. It came into being in 2019, after Nitsan Margaliot and Sasha Portyannikova met during the Campus for International Students at the Academy of Arts (AdK) as part of the project *What the Body Remembers. Dance Heritage Today*. The event made critically evident that the focus of discussions laid on mostly white dance artists that were relevant in the Western hemisphere only, such as a Mary Wigman, Valeska Gert, Oskar Schlemmer, Dore Hoyer, Johann Kresnik, Isadora Duncan, Merce Cunningham, Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaecker, Xavier Le Roy etc. Nitsan and Sasha took this as a departing point to start imagining an alternative to fill in the omissions that were so present during that event. They assembled a community of dance artists dealing with various forms of archival research that fell out of the scheme proposed by the AdK event. With the intuitive goal to counter traditional dominant notions

1 Due to funding reasons, the project had to rename itself several times, and was called *Touching Margins* (2019–20), *Moving Margins* (2021), *Moving Margins Chapter II* (2022). In order to encompass all of these various names and keep the connection to the website the project is now called “*Touching/Moving Margins*” (<https://touchingmargins.com/> [online] [10.03.2024]).

of preserving what is considered of value in archives, they aimed at bringing subjective, controversial and current notions that dance artists nowadays are busy with in relation to the topic.

In 2021, Anna Chwialkowska joined the team and the project hosted two online research/educational projects as well as two symposia in collaboration with the Media Library for Dance and Theatre, ITI, in Berlin in 2021 and 2022. The interviews and research projects developed in the framework of *Touching/Moving Margins (TMM)* are now showcased on a website (www.touchingmargins.com) that aims to continuously cultivate an “alter-archive”². From the beginning on, the project was doomed to obey to temporary funding structures, that arose especially during COVID-19 times – meaning, that it had to comply with certain ideas, as for example the common requisite of one artist receiving the funding. Instead, the project redistributed the funds evenly to all participating artist-researchers, and by that “hacking” the funding system: receiving money and then giving it away to other artists. With an initial focus on Berlin-based artists, the project expanded its community with dance histories, legacies and research sites spanning countries such as Indonesia, Egypt, Hungary, Peru, Poland, Germany, Uganda, Russia, Lebanon, Israel as well as research topics that reach beyond nation-states: Transatlantic Knowledge transmission, *TikTok*, Mass and Participatory Movements, amongst others.

In the last Moving Margins symposium, dance scholar Miriam Althammer joined. Her research is connected tightly to various forms of archival practices, exploring collection and object histories as well as using oral histories and embodied knowledge (cf. Althammer 2024). That encounter made the artist-led group understand that what now appears as institutionalized, well-organized dance archives, were themselves individual initiatives in the past, that arose from singular passions, curiosity, collecting mania and some keep having a precarious state in the present (cf. Tanznetz 2017; Thurner 2012). Therefore, TMM started reconsidering to whom their criticism is being addressed and set off to learn more about established institutional archives, such as the German Dance Archive Cologne (DTK). From there, a conversation with Thomas Thoraus, deputy head of the DTK since 1995 and current spokesman for the Association of German Dance Archives (VDT) unfolded.

2 The laboratory content of the educational/research meetings is currently (as of March 2024) being prepared to be accessible in the archive of Media Library for Dance and Theatre, ITI, in Berlin.

In a panel discussion at the gtf conference 2023, Miriam Althammer, Anna Chwialkowska, Thomas Thoraus, Sasha Portyannikova and Nitsan Margalot set themselves the goal of exploring the possibilities of how an independent archival project such as *Touching/Moving Margins* and institutionalized dance archives such as the German Dance Archive Cologne can work together in a productive and mutually enriching way. In preparation for and after the round table during the gtf conference 2023, a lively exchange took place online and in person, the results of which, as well as the questions that remained unanswered, have been incorporated into this text. The following excerpted documentation of the exchange attempts to capture the most crucial topics of the panel and the preparatory talks that led to it as well as to reflect beyond the time-limited gathering that happened in Cologne.

The Lost Object

Miriam: What united our thoughts and perspectives from the beginning was the exploration of something lost or forgotten. Or more precisely: the *Lost Objects* – as the title of the panel discussion suggested – and the practices that are applied in order to handle them: be it with and through the acts of collecting, curating, archiving, moving, or writing. They all tackle the following question: What constitutes a lost object? Is it the fear of losing something material or rather the fear of losing the possibilities of imagination? Thomas, in your current exhibition *Irgendwas fehlt immer! Vom Sammeln und Bewahren* you also deal with loss in the archive and the impossibility of being capable of collecting and preserving everything. What constitutes a lost object from your perspective as an archivist as well as curator of the exhibition?

Thomas: All objects in an archive are lost – insofar as they are irrevocably tainted with a loss. The transfer of an object naturally means the loss of its original connection – with a person, a production, an institution (cf. Thoraus 2010: 74). But is this loss recognizable? Not at first glance. At the same time, every object in an archive is charged with meaning – through the process of cataloguing and indexing and, of course, through contextualization with other objects, documents and materials in the archive. A further or different charging takes place in the context of the use of an object – by users such as researchers, students, publishers or curators, as in the case of an exhibition. The question

arises as to whether it is more suitable to replace the term loss with *transformation*.

Imagining as Practice

Miriam: Using and transforming an object of the archive into a history is deeply connected to the practice of imagining. In the discussions between the five of us, we identified the practice of imagining as a common ground of our approach to working in archives: Imagining enables us to relate to the material, to deal with gaps and thus to situate ourselves in our research. It is embedded in dance history research on how we envision past bodies and how we can describe and re-construct them to make their movements that are 'lost' – in the sense of being not tangible anymore – in photos or notations accessible. Besides that, Dance Studies developed methods for interacting with sources to deal with their materiality and their connection to the 'lost' bodies and movements.

A good example for that is Isa Wortelkamp's method of "*close [and] distant reading*" (Wortelkamp 2020: 38) in digital images to create an understanding and knowledge around dance photos from modernity that is founded in movement. She emphasizes that the methodological approach enables to reflect on the viewer's relationship to the image by changing the mode of perception, understood as a "relational process between photographic document and researching gaze" (Wortelkamp 2020: 39). In this reading process, the viewer's proximity-distance relationship to the image is shifted, especially in the face of the growing amount of data relating to dance photos in digital archives, which creates a variety of new perspectives. Here she refers to digitized dance photographs from archives through to the sheer abundance of search engines, examines the close-up and overview in relation to her material or imagines how the photographs are changed by their medial framing – in their form and thus also in their content (cf. Wortelkamp 2020: 39f.; and in this book). So, the question arises: How can (im)material worlds be created through the use of imagination and media of the body? In what ways can imagination be transferred, described – and ultimately documented?

Thomas: Imagination is at work, of course, at the beginning of any exhibition. It draws its potential from the questions we address to archival materials / possible exhibits from the perspective of the exhibition's theme. Can these

materials provide answers to these questions? For me, archival materials are therefore not evidence of “this is how it was”, but rather (discussion) partners in questioning the archive or history of dance in relation to the present, for which I conceive an exhibition.

A digitization process that is committed to the object is not in contrast to a free approach to the historical ‘leftover’. The creation of a digital image of an analog object is not per se the construction of a virtual world around this digital image. First of all, the digital image makes it easier to use and protect the analog object. Of course, it also makes things visible that were previously invisible to the naked eye – such as the tension between the moment a photograph is taken and the subsequent editing by the photographer for the purpose of publication in an individual context. The digital comparison of motifs from the archives of the photographers Siegfried Enkelmann, Dietmar Dönhöft, and Gert Weigelt in the German Dance Archive Cologne and their individual use prove this time and again. This in turn opens up possibilities for interpretation. At the same time, it anonymizes the use of an object: What traces does digital use leave behind other than an IP address in an archive as opposed to analog use?

Nitsan: I find imagination of great relevance when confronting an archive, as a tool to fabulate, in what ways charged material or information from the past may travel and become resituated in relation to my own history, embodied knowledge and perspective, for example by inventing and adding stories on artists that are found in the archive but whose entire stories are lacking context. For example, when I was working with materials from the archives of the artists Hezi Leskali, Meir Eshel (known as Absalon), and Amos Guttman, all of whom died prematurely during the peak of the HIV/AIDS epidemic, I was drawing unseen lines and connections between their art practices and lived experiences. Especially, when delving into Absalon’s archive I imagined how I would sit with him in one of his isolation cells (*cellule*) and converse with him about his motivations. As there are hints for his queerness in the archive, I invented choreographic and dramaturgical procedures to deviate and weave a nonexistent continuation to his art works starting from reenacting his work and ultimately tearing them apart. Imagination is therefore a tool to bridge between fact and fiction, across times and through art genres to form new meaning, form, and sense. The imagination is in that way a highlighting tool that remarks flaws, holes and possibilities of rethinking the past as a gate holder to perceiving the current moment differently.

Miriam: Using imagining as an archival practice for rethinking the past has as constitutive element the sense of possibility and means thinking beyond the realities of life, documents, and facts. However, that doesn't mean escaping the reality of archival materials by using practices of imagining. Moreover, it is the exploratory mode of expanding them, using their gaps and the (in)visibility of narratives as a starting point for the imagination, thereby producing possible futures rather than representing a past. Imagining therefore means demonstrating times, moments, and spaces when dealing with archival materials and ultimately performing its contexts through bodies. How can an archive be performed? What staging strategies does the DTK pursue?

Thomas: I can confirm that an archive not only preserves, but of course also 'stages' itself. Beyond their functionality, magazines, depots, reading rooms and archive boxes are always also elements of a narrative of the "dance past" – no different from the setting of words, images and pieces of evidence in the narrative of a contemporary witness. And both – institution and contemporary witness – cannot and do not want to forget at any point in their narrative that they are talking about the "dance past" – about the unrepeatable, which can no longer manifest itself 1:1 in a body. And of course: This is precisely where the desire for "reconstruction" comes in, the desire to fill in the blanks in the narrative, in the image. However, the sincerity of the observer, the archivist, the researcher also includes being aware of their motivation at any moment. Ultimately, it also determines the way in which dance history is written and passed on.

Archive and canon

Anna: A recurrent assumption is that what is collected and kept in a dance archive seems to constitute and pursue a certain set of canonical knowledge. During the panel discussion at DTK, however, we have been struck by the unanimous ideas of what the dance canon actually is, or better: what the status of discussions about the dance canon is. A comment from the audience mentioned that the traditional 'canon' has been questioned and challenged in dance studies for a long time. While it is true that dance scholars have been reflecting on the current situation, meaning and value of dance archives since at least a decade in Germany (cf. the Archives Panel in the volume *Dance [and] Theory* by Brandstetter/Klein 2012), it has been done mainly from a theoretical and cu-

ratorial stance, diverse artistic approaches and perspectives seem amiss here. Even though dance scholars and curators are well aware of the power structures inherent in the archive (cf. von Bismarck 2012; Thurner 2012), the ongoing reflection alone in Western countries (or Germany) will not change the structure. Because the structure is best apparent on the margins of that discourse. I use to repeat that I didn't know what the dance canon was until I met Sasha and Nitsan, both trained in classical and contemporary dance techniques in Russia (Sasha) and Israel (Nitsan). They knew exactly what the dance canon was; recounting to me the references that proliferated in their trainings – none of them stemming from their own heritage. Regardless of decades of discussions of decolonization of historiography in dance studies (cf. Dixon Gottschild 1996), the sad reality is that dancers in training, who are taught outside of epistemic 'centers', are being used to reference prominent names from that center. What might be the underlying epistemic and economic logic of that situation? How does it operate, for instance, in Eastern (post-soviet) geographies?

Sasha: Coming from the post-soviet realm, I've been exposed to the history of modern/contemporary dance as a practice developed in Western Europe and North America. Using the political lens, we can see the canon of dance artists as a lineage of development in capitalist countries, where individual expression was and is a value. Bojana Kunst points out that "what, in 20th century capitalist societies was an expression of freedom, became, in other ideological constellations, the sabotage of society in general, the representation of an obsolete individualism, which is not able to adjust itself to the new transformations of society" (Kunst 2011: 51). That is why, even though individualistic practices were present in other political regimes, they most probably went unregistered.

Besides that, it is hard to avoid seeing dance history through the lens of a *nation-state*. The genealogy of national state development overlaps quite well with the history of modernity (cf. Todorova 2010) and the art practices of that era (creating an additional layer of limitations to imagine the development of dance practices beyond the national heroes' legacy).

While teaching in different national contexts (Royal Conservatory Antwerp, Cologne University of Music and Dance), Nitsan and I have observed the tendency of students to mention artists of the local national scenes, when asked about the canon of modern/contemporary dance. Though the framework of 'national' scenes is very relevant and successfully reproduces

itself through most funding structures,³ it creates an image of a certain lineage and legacy that is implemented in the picture of dance development. This paradigm serves the histories of the countries of the first world well, but is useless for those at the peripheries, whose histories are full of recent military conflicts, changes of political regimes, etc. Although it is calming and soothing to rely on structured narratives that are graspable, where the line of succession is traceable, where there were no big ruptures (like decades of civil war, or censorship e.g.), they are not universal, but rather case studies, while the majority of the narratives is messy and “a perspective like this, from the point of view of the periphery, is global” (Hundorova 2022).

That is how as a dance student and at the beginning of my career I was indoctrinated with the canonic narrative of (western) dance history, and it was hard to imagine that the practices exercised in the region I'm coming from can be considered in the same frame. The referential case studies that we've been taught presented impressive lineages, with no place for fragmented, interrupted non-systematic forms of operation – the ones I and generations of my colleagues act upon.

The current decolonial turn in dance program curricula in this sense appears very promising; however, we must acknowledge a disproportional representation of case studies from regions whose politics are fractured and messy. Colleagues who identify with these regions can attest that political mess can create windows of opportunity when culture becomes sporadically supported by various agents, leading to incredible projects and initiatives. On the flip side of this chaos is a precarity that European artists cannot even imagine: not knowing what kinds of funding will still be available next season. The emergence of institutions like archives in described conditions belongs to a realm of dreams, rather than imagination.

Thomas: Of course, the status of an archive such as the DTK contributes to its holdings being understood as a canon of dance history. Anyone who takes

3 The primary source of funding for the dance scene is largely derived from public funds, representing taxpayers' contributions and consequently being subject to specific legislation, often affiliated with nation-states. This interconnected chain of relations sheds light on why such funding tends to prioritize and support local art productions. However, a potential consequence of this preference is the formation of a linear narrative in the development of art within that particular territory over time.

the trouble to analyze the holdings, their provenance and their use will recognize that it is less the archives that create a canon than the users. When I look back on dance exhibition projects outside our institution in Germany, I can't help but notice that it is always the same holdings that are requested from our institution. No wonder, then, that the presentation of dance in exhibitions has for years concentrated more or less thematically on the 1920s/30s or German dance theater.

Sasha: In *Touching/Moving Margins* we imagined practices of interaction with archives beyond the frames proposed by influential institutions, when the heritage of already famous historical figures has been reenacted, restaged or otherwise restudied (cf. Foellmer/Pavlišová 2022: 122, see for example the program of Tanzfonds Erbe). Additionally, we employed our political imagination to bypass funding structures that encouraged us to generate individual production proposals for each archive of interest, fostering competition among us to secure the grant. Therefore, two chapters of *Moving Margins* were framed as an “educational program” to navigate the bureaucratic requirements of the funders. However, this decision came with a personal sacrifice – applying to the same fund with both a personal artistic project and an educational program was not feasible. One had to choose which endeavor held greater value. Finding myself in such a dilemma, I became suspicious that dance history as “we” know it with great stars and individual geniuses might be influenced, in part, by a funding infrastructure that favors prominent names and so encourages us to a loss of possibilities of imagining in a race of competitiveness.

Miriam: Sasha, relating to that, in one of our discussions you have described *Touching/Moving Margins* as a form of hacking, not only of the funding system but also of institutionalized archival structures. When I hear hacking, I think of undermining, reshaping, disrupting, and destroying, or spying. So, it definitely involves something destructive. How does it relate to imagining which we have defined as one of our common practices? Are imagining and hacking perhaps at odds with each other? And to what extent could hacking also be a threat to archives, memory work and historiography?

Sasha: I understand that such a vocabulary can be triggering. However, I suggest that emotions that arise depend on how satisfied we are with the current order of things. I also suggest that the fear of hacking will be gone as soon as we apply the term to the category of aesthetics. Interestingly, we admire (ret-

respectively) those who carry out their revolutions in art, don't we? I believe it is up to everyone to decide which structures one wants to be changed and which to stay intact. Of course, our personal experiences influence those decisions tremendously: If I do not benefit from the current order of things, I'd likely want it to change, and then the means of that change would be up to my skills and imagination. The opposite is equally legit, moreover, the same person might have inconsistent opinions in the same field throughout life.

At the same time, if we develop the metaphor from technology and rely on the best practices from the digital realm, we can see those hacking attempts as points for growth. E.g. big tech regularly organizes contests (with reasonable awards) for hacking their structures. This is how companies learn about their weaknesses, so they can adjust, transform, and become more resilient.

Anna: When thinking of our modes of producing and collaborating, additionally to the metaphor of technology, we can use the one of ecology, when describing the environment that we're embedded in and that we're equally creating. When listening to each of the (his)stories of the participants during the TMM laboratory, what became most salient was that every dance or movement practice that has been presented required an equal amount of contextualization, explanation of political and cultural settings as for example, complex (post-)colonial infrastructures. For me, that made evident how much not only dance is intricately interwoven with its political surroundings but also how our own background histories as dancers are shaped in relation to each other and, most importantly, how we're able to re-shape these relations through learning from one another, creating meaningful connections and sustainable relations for the future. It's been wonderful to see how friendships, collaborators and projects arose from that. By creating an archive of 'past' stories, we accidentally created new narratives for the future.

Transmission of knowledge and accessibility

Anna: Recently, I asked an archivist who was taking care of the archive of an artist what her definition of 'archive' was. She answered, "continuous accessibility". Since this seems like a very broad definition, it does bring an essential function into the foreground: the offering of otherwise lost materials to public eyes, ears and hands. However, the bodies engaging with those materials need to be 'trained' as well, as it requires certain cultural capital to have the desire

of using an archive at all. It begins with how one was taught, conditioned and educated to develop interests on a past or historic topic, that is not broadly accessible through the internet but does involve specific 'material' sources. It requires a person being educated enough to delve into research activities around a very specific topic as well as time and financial resources to be able to do so. Who is using the dance archive, who does not? What are the reasons?

Thomas: In principle, the DTK is aimed at a broad public. The Dance Museum as a "showcase of the archive" presents the breadth of the holdings and their potential uses with annual themed exhibitions. Both libraries (written material and video) deliberately invite visitors to browse and rummage at a low threshold. Despite the quality of the online presentation of the holdings, there is still room for improvement. However, it should not be forgotten that the current legal situation all too often leaves us little room for maneuver. And sometimes it is also artists who refuse to make their documents and materials accessible online. What is *Moving Margins*' take on that? How does it offer an alternative? How does the 'curatorial' practice of *Moving Margins* make a difference?

Nitsan: *Touching/Moving Margins* is proposing a place "in the making" rather than presenting finalized depictions of materials that in our opinion deserve to be archived, we showcase practices and current artistic endeavors, trajectories dealing with the theme of archives, so in that way it is multilayered. Our web platform showcases processes of developing methodologies and pathways to relate to archives of choice of the lab participants, where each participant developed and shared a practice that is situated in their local or chosen dance environment. The web-platform is directing the visitor to sketches, scores, and stories about how other dance artists experimented and practiced their researched materials, in the ways in which the artists chose to share their materials on the website.

The alternative that is proposed in terms of the curatorial approach lies in the curiosity to ask what else deserves to be preserved and how that material reveals non-traditional perspectives on the familiar dance history, and what voices tend to be forgotten or pushed to the margins both historically and out of the main and dominant stages. In traditional archives the focus is on preserving artifacts that are central to the constitution of history, ones which deserve to be conserved, whereas with the nontraditional approach, we asked what is under considered, unknown (even to us) or untold in the canon or in the storytelling of the dance history that we studied. How may we support complexify-

ing and promoting such dance traditions and histories with anecdotes, practices and tools to reach such knowledge? Perhaps it has to do with the fact that it's an (alter)archive made by artists for artists.

Thomas: The idea of the archive as an institution in which the place of storage and the object to which memory, history and knowledge are bound are ideally united and represent an institutionally shaped canon of the transmission of dance in the past and present is finally passé. Therefore, dance archives and archive initiatives are needed more than ever to help us understand again and again how the meaning, memory and history of dance are produced and reproduced in the context of an archive as a storage and art space. Also, by providing its visitors and users with transparent and self-critical knowledge of precisely these mechanisms of the construction of memory and the visualization of dance and history.

Open Ending

What started as a desire to discuss and work through a list of topics, ended up in an infinite “first date”. We feel that the group is still getting to know each other better, trying to understand each other's backgrounds, desires, hopes, and also ways of working. It is our shared conviction that every archive is to be understood as a living corpus. In order to keep the relevance of an archive alive and continuously expand it, it is necessary to bring dance archives “back to life”, by filling in the blanks, imagining narratives, giving place for different people to speak. However, even while writing this contribution, we negotiate our attitudes, some being expressed as genuine intuitive criticism, sometimes running the danger of being generalized – and others, by contrast, being more thoughtful and considerate, sketching out the bigger picture of practices and institutional infrastructures. Both attitudes are needed however, to understand dance history as “we” know it.

It does indeed make a difference on how to keep an archive running based on financial resources, which in the case of freelance artists is temporary, and an ongoing involvement of old and new participants that are artists themselves is strenuous if no continuous funding is guaranteed. *Touching/Moving Margins* is continuously being invited on various occasions by academic and curatorial projects, in order to portray “an archive from below”. In that way, it keeps on being performed and manifested. Without a physical building or even tangible

material, the objects are being imagined, discussed and transmitted, knitting nodes of knowledge that move around the margins of the history canon. It is in that way that *Touching/Moving Margins* becomes an “alter-archive”: by responding to the needs of its contributors, by laying bare and criticizing epistemic and economic conditions of archival existence, but also by learning from discussions and struggles of institutionalized and specialized dance archives. In that way, it keeps challenging and extending the “corpus” (Thurner 2012: 245) of an archive.

References

- Althammer, Miriam (2024): *Szenarien des Übergangs. Zeitgenössischer Tanz in Südosteuropa zwischen Institution und künstlerischer Praxis* (=Scenae, Vol. 23), Baden-Baden: Rombach Wissenschaft [forthcoming].
- Dixon Gottschild, Brenda (1996): *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*, Greenwood Press: Westport.
- Foellmer, Susanne/Pavlišová, Jitka (2022): Tracing dance: expanding archives, contemporary witnesses, and other modes of re-producing embodied knowledge, in: *Theatralia*, Vol. 25 No. 2, pp. 115–128, [online] <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77249> [30.01.2024]
- <https://touchingmargins.com/> [online] [10.03.2024]
- Hundorova, Tamara (2022): How Peripheries Talk Amongst Themselves, in: *SONIAKH digest*, [online] <https://soniakh.com/index.php/2022/12/23/hundorova-how-peripheries-talk-amongst-themselves/> [30.01.2024]
- Kunst, Bojana (2011): Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (eds.), *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript Verlag, pp. 47–60.
- Stengers, Isabelle (2005): Introductory Notes on an Ecology of Practices, in: *Cultural Studies Review*, Vol. 11 No. 1, pp. 83–196.
- Tanznetz (2017): Den Tanz bewahren, *Spielzeitheft* 4, pp. 85–106, [online] <http://magazine.tanznetz.de/spielzeitheft4/#page/85> [05.03.2024]
- Thoraus, Thomas (2010): Verweile doch, du bist so schön ... Zur Problematik institutioneller Erinnerung an Tanz, in: Janine Schulze (Hg.), *Are 100 Objects enough to represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, epodium: München, pp. 72–83.

- Thoraus, Thomas (2017): GEDÄCHTNIS.ERINNERUNGEN.TRAUM. Ursprung, Verpflichtung und Visionen eines Archives der Tanzkunst, in: *Verwaltung – Kultur – Wissenschaft. Facetten der Archive*, 50. Rheinischer Archivtag 2.-3. Juni 2016 in Siegburg, Festschrift für Arie Nabrings zum 65. Geburtstag, Habelt: Bonn, pp. 99–104.
- Turner, Christina (2012): Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' in a Dance Context, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (eds.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript, pp. 241–250.
- Todorova, Maria (2010): Modernism, in: Ahmet Ersoy/Maciej Górny/Vangelis Kechriotis (eds.), *Modernism: The Creation of Nation-States: Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770–1945: Texts and Commentaries*, vol. III/1, Budapest: Central European University Press, pp. 4–22.
- von Bismarck, Beatrice (2012): Steps and Gaps. Curatorial Perspectives on Dance and Archives, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (eds.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript, pp. 213–217.
- Wortelkamp, Isa (2020): Close Reading und Distant Reading als Methode der Tanzwissenschaft, in: *ZÄK-Sonderheft* 18, pp. 37–55.

Bild-Körper

Sicht- und Unsichtbarkeiten von Tanzfotografie in digitalen Archiven

Isa Wortelkamp

Körper-Bilder des Tanzes sind nicht losgelöst von den *Bild-Körpern* zu betrachten – den medialen und materiellen Bedingungen der Fotografie. In der Fotografie des Tanzes rückt dabei verstärkt auch die Gegenwart des eigenen, betrachtenden Körpers in den Blick: als ein Körper, der mit dem *Bild des Körpers* und dem *Körper des Bildes* umgeht und sich schließlich sein Bild *macht*.

Als Tanzwissenschaftlerin arbeite ich mit Fotografien tanzender Körper, die ich im Hinblick auf ihre Darstellung von Bewegung in digitalen und analogen Bildarchiven untersuche. In ihrem ästhetischen Erscheinungsbild verbinden sich choreografische und fotografische Prinzipien, deren Sinn sich abhängig von dem medialen und materiellen Kontext erschließt, in dem mir eine Tanzfotografie begegnet. Dabei tritt auch der Körper – mein Körper als Forschende – stets unterschiedlich in Beziehung zum Bild des Körpers und dem Körper des Bildes.

Wie gestaltet sich diese Beziehung in Anbetracht des digitalisierten Bildes? Welche Auswirkungen haben digitale Bildarchive für einen wissenschaftlichen Umgang mit einem Bereich der Fotografie, der mit dem Motiv des Tanzes vielleicht mehr als andere auf einen körperlichen Zugang zum Bild angewiesen ist? Wie schaffen Forschende es, die körperlichen Prozesse der Akteur*innen, die jedweder Digitalisierung vorausgehen, im Blick zu behalten? Und was lässt sich daraus für die Bedeutung von *Bild-Körpern* der Fotografie als *Corpus* einer Wissenschaft ableiten?

Mein Beitrag nimmt die medientechnische Disposition des digitalisierten (tanz-)fotografischen *Bild-Körpers* zum Anlass, auch die eigene (körperliche) Beziehung zur Fotografie des Tanzes zu re-organisieren und neu zu definieren.

Körper im/als Bild der digitalisierten Tanzfotografie

Es beginnt mit einem Doppelklick: Auf dem Bildschirm meines Rechners öffnet sich die Bilddatei mit der hochaufgelösten Fotografie im TIFF-Format, die ich – nach einer ersten Sichtung vor Ort – aus den Beständen des Tanzarchivs der Universitätsbibliothek Leipzig erhalten habe: eine Fotografie Hänse Hermanns der Tänzerin Anna Pavlova in einer Bewegungsfigur des Tanzes *Bacchanal* aus dem Jahr 1911 (Abb. 1).



Abb. 1: Hermann, Hänse: Anna Pavlova, »Bacchanal«, ca. 1911, Bromsilberpapier, 16 x 20 cm, Leipzig University Library, Sondersammlung des Tanzarchivs

Ich nutze den Vollbildmodus, um alle Bedienungselemente auszublenden und wische mit meinem Ärmel etwas Staub vom Bildschirm. Hinter dem glänzenden glatten Glas wirkt die matte Oberfläche der Fotografie greifbar nah und stofflich, lässt sich die Textur des gekörnten Papiers erahnen. Die abgestoßenen Ecken an den Bildrändern und die leicht gewölbte Oberfläche verleihen der Fotografie eine gewisse Körperlichkeit, die sich mir über den zweidimensional ausgerichteten Bildschirm meines Computers vermittelt.

Von dort aus blicken mich die Augen der Tänzerin an. Beinahe über Kopf, den Oberkörper weit nach hinten geneigt, schaut sie lächelnd in die Kamera. Anstelle des Fotografen Hänse Hermanns, bin jetzt ich es, die sie anblickt. Etwa 110 Jahre nach dem Zeitpunkt der Aufnahme betrachte ich den Körper der Tänzerin Anna Pavlova, den Fall des leichten, weiß gepunkteten Kleides, den Kopfschmuck, die Blumen. Sie steht auf halber Spitze des rechten Beines, das linke Bein leicht nach hinten angewinkelt, sich kaum sichtbar an der Wand abstützend. Ihr Körper ist im Blick, mein Blick in der Fotografie fixiert. Einzig die verwischten Konturen der Blumen verweisen auf eine Bewegung im Moment der Aufnahme, auf einen Schwung des Armes, ein Winken mit der Hand vielleicht. Die Balance scheint aus einer Schrittbewegung zu resultieren, bei der die Tänzerin den Arm in die Höhe und den Kopf nach hinten geworfen hat. Diesem Eindruck folgend, erhebe ich mich von meinem Schreibtischplatz und versuche die Bewegung an einer freien Wand nachzuvollziehen, um mehr über die Bewegung im Moment der Aufnahme zu erfahren. Wie bedingt der Akt des Fotografierens die Bewegung vor der Kamera? Was zeichnet den motorischen Prozess aus? Welche Bewegung geht der Pose voraus und ist in ihr enthalten? Teils aus der Erinnerung, teils mich im Bild rückversichernd, rekonstruiere ich die Bewegung, indem ich erprobe, wie ich aus einem Schreiten in die Pose gelange. Wie die Tänzerin stütze ich mich mit der linken Hand leicht ab und halte für einen Moment die Balance – eine *Attitude* mit einem *cambré en arrière*.

Meine körperliche Erfahrung des Haltens trifft sich mit der seltsam starren Wirkung der fotografierten Pose. Anders als zahlreiche andere Tanzfotografien, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen, fokussiert die Fotografie weniger die Bewegung im Vollzug als den Stillstand (vgl. Wortelkamp 2022). Der sichtbare Rahmen eines Gemäldes am linken Bildrand verstärkt den medialen und materiellen Kontext der ins Bild gesetzten Bewegung. Und doch: Die Zeitlichkeit der Bewegung zeigt und zeitigt sich in den unscharf gezeichneten Blumen in den Händen der Tänzerin, der Schwung des ausholenden Armes in den unscharfen Bereichen der Fotografie. Mein Blick nähert sich dem Bildschirm und folgt dem Verlauf des konturierten Oberarms bis zu der amor-

phen Form der Blumen. Mit Hilfe von Tastatur und Maus vergrößere ich die Ansicht des Details und entdecke die leichten Retuschen rund um den Bereich der Hand. Ich skaliere das Bild so hoch, dass es sich auflösen beginnt, die Körnung in Pixel umschlägt. Je näher ich der Fotografie rücke bzw. sie mir, desto weniger sehe ich (Abb. 2).



Abb. 2: Screenshot, Detail von Abb. 1, Hermann, Hänse: *Anna Pavlova, Bacchanal*, ca. 1911, Bromsilberpapier, 16 x 20 cm, Leipzig University Library, Sondersammlung des Tanzarchivs

Die *picture elements*, die das fotografische Detail in eine orthogonale Ordnung aus Quadraten überführen, verweisen auf den für mich unsichtbaren Prozess hinter der digitalen Sichtbarkeit, mit dem die analoge Fotografie per Scanverfahren pixelweise in einen lesbaren Datensatz transformiert wurde. Dies schließt wiederum körperliche Handlungen der Akteur*innen mit dem fotografischen Körper und der technischen Apparatur ein. Das Digitalisat – also die Umwandlung eines analogen Objekts in das Raster eines Farb- oder Graustufenbildes – impliziert einen Umgang, der meinen betrachtenden Körper, meine Augen und Hände, einerseits vom Objekt entfernen. Andererseits lässt die Vergrößerung des Digitalisats am Computer – per Mausklick – eine,

wie ich meine, »unmögliche« Nähe zu. Mit der »Auflösung« des *Bild-Körpers* entfernt sich auch das *Körper-Bild* der Tänzerin, sodass ich mir wieder meiner körperlichen Handlungen und damit der Anwesenheit meines forschenden Körpers bewusst werde: mein auf den Blick gerichteter Bildschirm, meine ruhenden Hände auf der Tastatur, das Schließen der Datei mit einem Mausklick.

Körper-Bilder im digitalen Bildarchiv

Das Digitalisat ist oftmals das, was einem Archivbesuch vorausgeht und von ihm bleibt. Die Sichtung der analogen Fotografie im Archiv kann zwischen diesen beiden Betrachtungen am Bildschirm liegen: zwischen einer ersten Online-Recherche und der weiteren Auseinandersetzung mit einem Digitalisat nach einem Archivbesuch. Beide Modi der Wahrnehmung vollziehen sich unter zeitlichen, räumlichen und medialen sowie körperlichen Voraussetzungen, die Einfluss auf die jeweilige Forschungspraxis nehmen können. Diese geschieht jeweils vor dem Hintergrund unterschiedlicher materieller und finanzieller Bedingungen, die auch ganz grundlegend die Zugänglichkeit von Archivalien betreffen.

Die Recherche in Online-Portalen kommerzieller Bilderdienste und digitaler Bildarchive ist dabei ein fester Bestandteil der tanzwissenschaftlichen und auch künstlerischen Forschungspraxis geworden. Suchmaschinen wie *Google* oder *Bing* haben einen Zugang zu Bildern befördert, der auch Tanzfotografien für eine breitere Öffentlichkeit jederzeit verfügbar macht – limitiert von den individuellen technischen Voraussetzungen. Die Ordnungen der Bilder folgen dabei einer – durch persönliche Suchpräferenzen geprägten – algorithmischen Logik, in der unterschiedlichste Fotografien in voneinander abweichenden Formaten und Farbigkeiten, Ausschnitten und Auflösungen miteinander kombiniert werden.

Mit einem Klick auf die kleine Kamera im Suchfenster der Suchmaschine *Google Bilder* lade ich die Bilddatei NL 374_69_0003.tiff für eine »umgekehrte Bildersuche« hoch. Das Ergebnis: die simultane Ansicht »optisch ähnlicher Bilder«: ein Reigen von in lockere Gewänder gehüllte und mit Blumen ausgestatteten »Pavlovas« in *Bacchanal*, teils mit einem Tanzpartner, teils ohne. (Abb. 3)

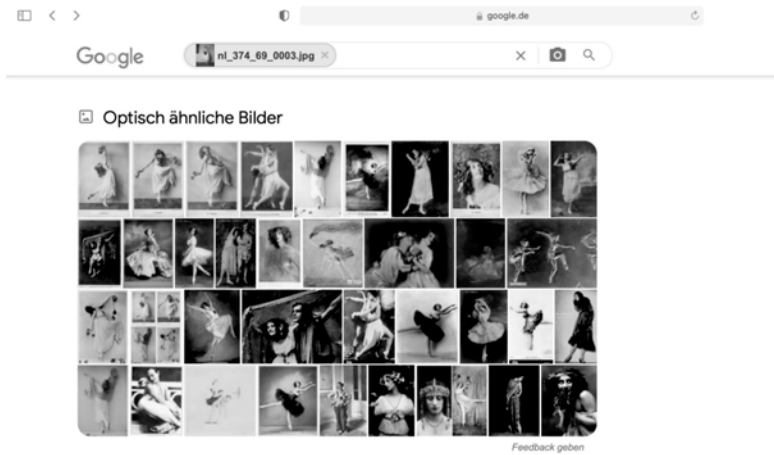


Abb. 3: Screenshot vom Online-Portal Google-Bilder mit dem Ergebnis der umgekehrten Bildersuche

Die algorithmische Logik generiert eine plurale und temporäre Bild- und Bewegungsästhetik, in der sich motivische und thematische Prinzipien in der Ordnung des heterogenen Bildmaterials reflektieren. Die simultane Ansicht ermöglicht den Vergleich der tänzerischen Motive, von stilistischen Merkmalen ihrer fotografischen Darstellung und der unterschiedlichen Bildmedien.

Von besonderem Interesse für mein gewähltes Bildbeispiel ist die Reproduktion der Fotografie als Postkarte mit zwei weiteren Motiven des Tanzes in der oberen Reihe der Ansicht, links beginnend. Nacheinander klicke ich die Postkarten an und erkenne die Nummerierungen 6., 7. und 32., was darauf schließen lässt, dass sie Teil einer größeren Serie sind. Dem gehe ich nach und suche nach weiteren Informationen zur Herkunft und zu Beständen der Postkartenserie zu Pavlovas *Bacchanal* im Internet. Dies gestaltet sich als eine mühsame Suche, die mich immer wieder auf Seiten sozialer Medien und kommerzieller Onlinedienste wie *Pinterest*, *Flickr* oder *Alamy* führt, bei denen fotografische Dokumente meist ohne weitere Angaben zu den Quellen verbreitet werden. Zwar liefern sie uns eine Fülle an Bildern – das Wissen um die Bilder läuft dabei jedoch gleichsam ins Leere. Ihrer Geschichte, ihrer Beschaffenheit und den Bedingungen ihres Erscheinens nachzugehen, erfordert die Recherche in den Online-Katalogen der einschlägigen Tanzarchive. Meine Suche nach wei-

teren Postkarten bleibt für dieses Mal jedoch erfolglos und ich belasse es bei der Erkenntnis, dass die vorhandene Fotografie Teil einer mindestens dreiteiligen Serie sein muss, was mich dazu veranlasst, einen weiteren Sichtungstermin in der Universitätsbibliothek Leipzig zu vereinbaren, wo die Bestände des Tanzarchivs aufbewahrt sind.

Bild-Körper einer fotografischen Sammlung

Am 4.4.2022 erhalte ich im Sichtungsraum der Leipziger Universitätsbibliothek die Mappe mit der Signatur NL 374/69. Darin befindet sich ein Umschlag mit 23 Fotografien der Tänzerin Anna Pavlova. Die Menge überrascht mich und ich stelle mein Anliegen, die gesuchten Aufnahmen zur Postkartenserie zu finden, zurück. Nach und nach betrachte ich eine Fotografie nach der anderen, drehe und wende, hebe und senke sie, um sie dann bäuchlings auf den wachsenden Stapel abzulegen. (Abb. 4)

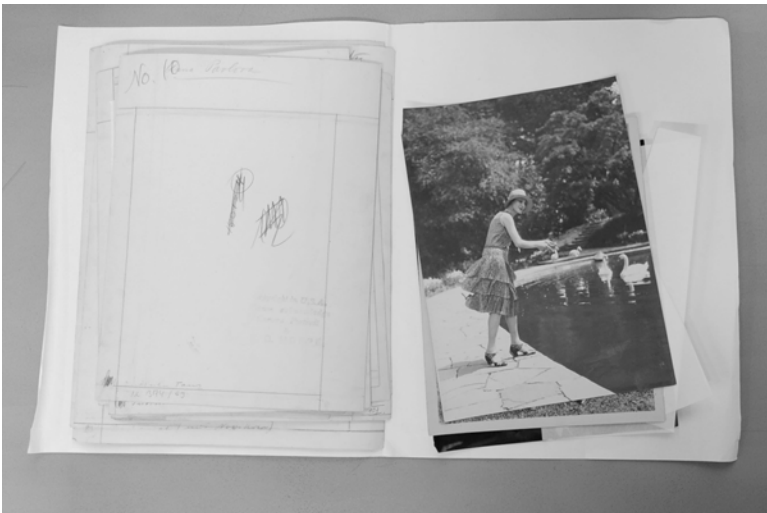


Abb. 4: Digitale Aufnahme von der Mappe mit der Signatur NL 374/69 im Sichtungsraum der Leipziger Universitätsbibliothek, 4.4.2022

Dabei wird jede Rückseite selbst als Bild sicht- bzw. lesbar: Eine Fläche mit verschiedensten Markierungen mit rotem und blauem Buntstift sowie mit Bleistift geschriebene Nummerierungen, die, immer wieder durchgestrichen, mehr von einem Prozess als einem Ergebnis der Auswahl zeugen. Ebenfalls mit Bleistift ist am Bildrand der Name der abgebildeten Tänzerin vermerkt. In blauer Tinte ist der Stempel des Fotografen mit der Adresse des Berliner Fotoateliers und den Reproduktionsbedingungen gedruckt.

Die mit Bleistift gezogenen Markierungen zu den Bildausschnitten auf den Rückseiten können möglicherweise auf die Publikation der Fotografien als Postkarten hinweisen, die mir bei meiner Online-Recherche begegnet sind. In den umfassenden Postkarten-Beständen des Leipziger Tanzarchivs sind leider keine dieser Exemplare aufbewahrt. Jedoch ermöglicht die Bibliothek den Vergleich mit einigen historischen Publikationen zu Pavlova, von denen ich mir Aufschluss erhoffe. Zu meiner Sichtung habe ich die Autobiografie Pavlovas, *Tanzende Füße. Der Weg meines Lebens*, publiziert nicht weit von Leipzig, im Dresdner Verlag Reissner (Pavlova 1928), herangezogen. Die darin enthaltenen 32 fotografischen Abbildungen zeigen Pavlova in unterschiedlichen Bewegungsfiguren ihrer Tänze wie *Der Sterbende Schwan* (1907), *Libelle* (1920) und *Bacchanal* (ca. 1911). Außerdem Fotografien der Tänzerin in privaten Kontexten wie im Eingang ihres Hauses, mit Charlie Chaplin im Garten oder mit Schwänen am Teich.

Seite um Seite vergleiche ich die Abbildungen mit den historischen Abzügen und den Ausschnitten auf deren Rückseiten, welche darauf schließen lassen, dass die Markierungen nicht der Reproduktion der Fotografien als Postkarte, sondern, bis auf wenige Ausnahmen, der als Abbildung im Buch dienen. Die fotografische Sammlung von *Bild-Körpern* in der Mappe dokumentiert die Verwendungsweise der Fotografien und deren Einbindung in den Publikationsprozess.

Teil dessen ist auch die von mir gesuchte dreiteilige Serie der *Bacchanal*-Fotografien. Die auf kartonstarkem Papier erstellten großformatigen Abzüge wiegen vergleichsweise schwer in der Hand. Das Material ist leicht gewölbt, was möglicherweise auf das Alter und die Art der Aufbewahrung zurückzuführen ist. Die homogene Bildoberfläche der Fotografien wirkt beinahe opak, was einen Kontrast zu der eher leicht gehaltenen Bildästhetik mit dem locker fallenden Kostüm und den partiell diffundierenden Konturen der Blumen bildet. Bei genauerem Hinsehen – mehr ein Abtasten der Oberfläche mit dem Blick – fallen mir (neben dem Prägestempel) auch weitere Markierungen auf

der Vorderseite der Fotografien auf, die vermutlich ebenfalls zur Reproduktion der Abbildungen im Buch diene.

Die lose Aufbewahrung der Fotografien in der Archivmappe ermöglicht es mir schließlich auch, die Fotografien vor mir auf dem Tisch auszubreiten. Mein Versuch, sie in eine Reihenfolge zu bringen, scheitert an dem Fehlen einer erkennbaren bild- und bewegungsästhetisch konzipierten Sequenz. Eine choreografisch konzipierte Bewegungsfolge lässt auch im körperlichen Nachvollzug »Lücken« offen. Auf eine vorgesehene fotografische Anordnung ließe die physische Einbindung der Fotografien in das Buchmedium schließen, durch welche die Folge – teils allerdings in einigem Abstand – festgelegt ist: Die erste *Bacchanal*-Fotografie aus der Serie hat die Nummer 6, dann folgen die Abbildungen 31 und 32.

Revisionen einer Recherche von Körper-Bildern in Bild-Körpern

In dem beschriebenen Rechercheprozess gehen digitale und analoge Bildpraktiken eine wechselseitige Verbindung ein. Der Ansicht des Digitalisats am Rechner ging ein erster Besuch im Archiv voraus und wurde gefolgt von einer Online-Recherche sowohl in kommerziellen Bilderdiensten und digitalen Bildarchiven und führte schließlich wieder zurück ins Archiv. Der Blick auf das digitalisierte Bild veranlasste zu einer Art Rückversicherung im analogen Bildmaterial, oder, wie Costanza Caraffa formuliert: »foster[s] a heightened consciousness of the ›peculiarities‹ of ›traditional‹ photography« (Caraffa 2009: 12). Der Eindruck digitaler Sichtbarkeit wurde vor dem Hintergrund der Sichtung in der Leipziger Universitätsbibliothek hinsichtlich des Umgangs mit dem einzelnen *Bild-Körper* und im Kontext pluraler Konstellationen – analog und digital – betrachtet. Dabei wirkt sich die jeweilige medientechnische Disposition des (tanz-)fotografischen *Bild-Körpers* auf die eigene (körperliche) Beziehung – sei es innerhalb der räumlichen und zeitlichen Bedingungen einer Sichtung im Archiv oder den durch die Apparatur des Computers vorgegebenen Sicht- und Handlungsformen – zur Fotografie des Tanzes aus.

Erscheint der Körper der Tanzenden in der Fotografie immer schon auf eigentümliche Weise »entrückt«, beginnt er sich in den Bedingungen der digitalen Sichtbarkeit und dem damit einhergehenden Wandel von der Struktur der analogen Körnung in das Raster der Pixel gleichsam vor unseren Augen »aufzulösen« (vgl. Siegel 2012: 143–60). Anders als im Archiv begegnet uns die

digitalisierte Fotografie der Tanzenden gleichsam »körperlos«. Weder lässt sie sich greifen, noch wenden oder umdrehen. Sie erscheint als Oberfläche auf dem Bildschirm – als Fläche *in* der Fläche. Ihre materielle und mediale Eigenschaft als dreidimensionales Objekt bleibt imaginär und abstrakt, nachvollziehbar allenfalls in den Angaben zum Bild in der Online-Darstellung der digitalen Archive. Während sich die Art des Abzugs grafisch noch zu vermitteln vermag, bleiben die Maße im digital vermittelten Bild im wahrsten Sinne des Wortes unermesslich. Mit den medialen und materiellen Dimensionen des Bildes entzieht sich auch der ihm ursprünglich zuge dachte Kontext und die mit ihm verbundenen Formen der Betrachtung und des Gebrauchs (wie etwa der einer Postkarte).

Losgelöst vom Kontext des fotografischen Mediums und seines Materials vermag jedoch der forschende Blick auf den fotografierten Körper hervorzutreten. Verfahren der Vergrößerung und Verkleinerung sowie des Bildausschnitts und der Bildbearbeitung des *Bild-Körpers* (von Tanz und Fotografie) ermöglichen es, dem Bild auf gewisse Weise nahe zu kommen, mit ihm »umzugehen«. Dabei beziehen die Funktionen der computertechnischen Apparatur wie Tastatur und Maus auch unsere taktilen Sinne in die Betrachtung ein – machen den Körper des Forschenden in der Praxis des Bildsehens präsent. Die *Handhabung* der digitalen Fotografie vollzieht sich innerhalb der materiellen Bedingungen der technischen Apparatur und mit den digitalen Strukturen der Darstellung, die ihrerseits auf Scanverfahren und Computerprogrammen basieren, deren Hard- und Software wiederum abhängig ist von funktionierenden Apparaturen und den menschlichen Akteuren, die sie bedienen (vgl. Gerling/Holschbach/Löffler 2018: 8). Kein Bild ohne Körper.

Sowohl im Archiv als *körperlich* begehbarem Ort als auch auf den virtuell zu besuchenden Portalen im Internet ist die Begegnung mit einer Vielfalt von Bildern möglich, die das gesuchte oder gefundene Objekt umlagern und mit ihm in einer mehr oder weniger direkten Verbindung stehen. Ein *Bild-Körper* kommt selten allein. Die unterschiedlichen Erscheinungsformen und -kontexte verweisen darauf, dass Fotografie als Dokument des Tanzes sich in ihrer medialen Konstitution und prozessualen Verfasstheit weiter- und unabschließbar überträgt. Darüber hinaus erlaubt der Tanz als Motiv dem/der Betrachter*in Korrespondenzen zwischen den fotografierten Körpern zu erkennen, deren Bewegungen sich aufeinander beziehen und in den Bildern fortsetzen. Dieser Effekt steigert sich in der Online-Recherche, die sich jenseits der räumlichen und zeitlichen Ordnung des Archivs vollzieht, gleichsam ins Bodenlose und Unendliche. Die variable und temporäre Re- und Dekontextualisierung

der Fotografien sowie ihre frei kombinier- und skalierbaren Formate verleihen den *Körper-Bildern* des Tanzes eine (un-)mögliche Sichtbarkeit, insofern jede mögliche Sichtbarkeit in unsichtbaren Möglichkeiten der Datengenerierung begründet ist. Die Bedienung der Benutzeroberflächen hält den eigenen Körper im Umgang mit den Bildern dennoch präsent – das Öffnen und Schließen der Fenster mit einem Klicken, das vertikale und horizontale Bewegungen der Bilder innerhalb des Bildschirms über das Scrollen, das Tippen der Tastatur bei der Eingabe weiterer Suchbegriffe.

In beiden von mir aufgezeigten digitalen Recherchepraktiken, dem Umgang mit der digitalisierten Bilddatei und der Online-Recherche, tritt der Körper der Betrachtenden in Beziehung zum Bild. Konträr zu der häufig mit der Digitalisierung verbundenen Idee des Immateriellen ist diese eng mit materiellen und medialen Instanzen verknüpft. Tanztheoretisch generieren die aufeinander abgestimmten apparativen und computertechnologischen Prozesse eine Notation – im Sinne einer (Vor-)Schrift –, die sich auf den bewegten Umgang mit der digitalen Fotografie – die Choreografie der Hände und des Blickes – auswirken und sie mit bedingen. Für diese Choreografie im Umgang mit dem digitalen Bild der Fotografie ließe sich in Anschlag bringen, was Elizabeth Edwards und Janice Hart für die Wahrnehmung der Fotografie als Objekt betonen: Sie vollzieht sich in einem »larger somatic context« (Edwards/Hart 2004: 5), in dem unterschiedliche körperliche Beziehungen zum fotografischen Objekt entstehen können. Dazu zählt schließlich auch die Rekonstruktion der fotografisch dargestellten Bewegung.

Der Körper ist anwesend – im Bild der Fotografie und des Tanzes sowie der forschenden Praxis des Bild-Sehens. Wenngleich der Zugang zum Bild der Tanzfotografie ein digital vermittelter ist, so bezieht er doch die Bewegungen unseres Körpers ein – organisiert sie, choreografiert sie. Im Blick auf Tanzfotografie vermag die Relevanz körperlicher Beteiligung im Umgang mit den materiellen Bedingungen digitaler Bildarchive und digitalisierter Bilder vielleicht in einem besonderen Maße deutlich werden, ermöglichen sie doch einen Zugang, der Körper *und* Bild in eine unmittelbare Beziehung zueinander setzt. Nur wenn wir uns mit den *Körper-Bildern* auch auf die *Bild-Körper* der Tanzfotografie – analog und digital – einlassen, können sie uns auch körperlich affizieren und mitunter mobilisieren.

Die *Bild-Körper* der Fotografie in der Erforschung von *Körper-Bildern* des Tanzes in ihren digital und analog unterschiedlich konstituierten Erscheinungsformen »mitzusehen«, ist meines Erachtens ein wichtiger Beitrag, um Fotografien in ihren individuellen Geschichten und materiellen Beschaffen-

heiten wahrzunehmen und anzuerkennen. Damit ist auch die Frage danach verbunden, wie sich Forschende mit ihren Körpern in den jeweiligen Bedingungen auf ein Bild beziehen, ihre Körperlichkeit einbringen und zum Teil einer tanzwissenschaftlichen Praxis des Bildsehens werden lassen.

Literatur

- Caraffa, Costanza (Hg.) (2009): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, (=Bd. 9), Berlin/München: Deutscher Kunstverlag.
- Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (2004): Introduction: Photographs as Objects, in: Elizabeth Edwards/Janice Hart (Hg.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London/New York: Routledge, S. 1–15.
- Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra (2018): *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript.
- Wortelkamp, Isa (2022): *Bildern von Bewegung. Tanzfotografie der Moderne*, Weimar: Jonas Verlag.

Der Monte Verità als Techno-Ökologie

Zum Umgebungswissen der Tanzreform

Alexander Kamber

»Der Einzeltanz ist ein Duett zwischen
Tänzer und Umwelt, oder Tänzer und
Innenwelt.«
(Laban 1920: 210)

Das Zitat stammt aus Rudolf von Labans Werk *Die Welt des Tänzers*, das in den späten 1910er Jahren größtenteils auf dem Monte Verità im Schweizer Tessin verfasst wurde. Auch wenn er den Biologen Jakob Johann von Uexküll nicht namentlich erwähnt, greift Laban mit dieser Passage auf dessen *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909) zurück.¹ Dieser implizite Verweis dient als Ausgangspunkt, den versteckten und offenkundigen Korrespondenzen zwischen dem Ausdruckstanz der »Tanzfarm« (Laban 1935: 195) und Umweltkonzepten aus Biologie und Medizin des frühen 20. Jahrhunderts nachzuspüren. Diese Perspektivierung zielt darauf ab, einen wissenschaftsgeschichtlichen (vgl. Sarasin 2011) Ansatz für die Tanzhistoriografie zu entwickeln, der das interdisziplinäre Verhältnis von Tanz-Kunst und Bio-Wissenschaft als produktives Spannungsverhältnis begreift. Zum einen bezieht Laban sich auf wissenschaftliche Konzepte, während Tanz umgekehrt in einigen ökologischen Ansätzen der Biowissenschaften eine explizite Rolle spielt, um Verhalten jenseits von Reiz-Reaktions-Logiken zu begreifen (vgl. Rieger 2003, 2007). In diesem Essay wird das Öko-

1 Labans Anspielung auf Uexkülls Buchtitel wurde bereits von Margareta Ingrid Christian festgestellt (vgl. Christian 2021: 137).

logische nicht auf seine Disziplin beschränkt,² sondern in einem weiten Sinn als »Umgebungsdenken« verstanden, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts versucht, das Lebendige »in dessen reziproker Verschränkung mit der Umgebung« (Sprenger 2019: 10) zu erfassen. Anhand der Analyse von Materialien zur Tanzaufführung *Sonnenfest* aus dem Jahr 1917 wird der Monte Verità als künstlerischer Herstellungsort von »Umgebungswissen« (Huber/Wessely 2017) begreifbar. Aus der Perspektive wird weniger die individuelle Innerlichkeit der Tänzer*innen, sondern vielmehr das Verhältnis von Körper und Umgebung sichtbar.

Laban betrachtete den Monte Verità als Experimentierort einer neuen Alltags- und Festkultur, die er als gemeinsamen »Tanz von Arbeit und Feier« (Laban 1920: 133) begriff. Wie gezeigt werden soll, skizzierte der Tänzer mit seinem Entwurf einer Kunst und Arbeit umfassenden Festkultur bereits rund zwanzig Jahre vor seinen Arbeiten zur industriellen Fabrikarbeit (vgl. Franco 2019; Leon 2022) ein Konzept von Technik als *körperlichem* Vermögen. Unter Zuhilfenahme des in gegenwärtigen Diskursen virulenten Begriffs der *Techno-Ökologie*³ zur Analyse »nicht natürlicher Ökologien« (Hörl 2016: 34) versucht der Essay, Labans Entwurf einer tänzerischen Festkultur am Monte Verità als Konzept zu begreifen, das die dichotome Gegenüberstellung von Natur und Technologie herausfordert. Mit diesem Begriffswerkzeug wird im Falle des Monte Verità ein denaturalisiertes Modell von Ökologie beschreibbar, das sich von einer Lesart abgrenzt, die die Lebensreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert vorschnell als technikfeindlichen Versuch einer Rückkehr zur Natur interpretiert, um dem vermeintlich authentischen Körper seine verloren geglaubte Form zurückzugeben.

Von der Umwelt zum Umraum

Der Biologe Jakob Johann von Uexküll führte ein neues Umweltkonzept in die Lebenswissenschaften des frühen 20. Jahrhunderts ein. Sein von der Philosophie Kants beeinflusstes Konzept der *Umwelt* meint nicht einfach die physische

2 Erich Hörl konzipiert das Ökologische im Sinne einer »neuen historischen Semantik« (Hörl 2016: 35), die »die relationale Rekonzeptualisierung der Existenzweisen, der Vermögen wie der Lebensformen« (39) inner- und außerhalb der Wissenschaften umfasst.

3 Die Begriffe »Technoökologie« und »Techno-Ökologie« wurden v.a. von Erich Hörl und Martina Leeker geprägt (vgl. Hörl 2016; Leeker 2017).

Umgebung eines Lebewesens, sondern die von ihm subjektiv wahrgenommene und interpretierte Welt. Mit seinem biosemiotischen Prinzip des »Funktionskreises« (Abb. 1) zergliedert Uexküll die Umwelt in eine »Merkwelt« und eine »Wirkungswelt«, die in einem reziproken Verhältnis zueinander stünden:

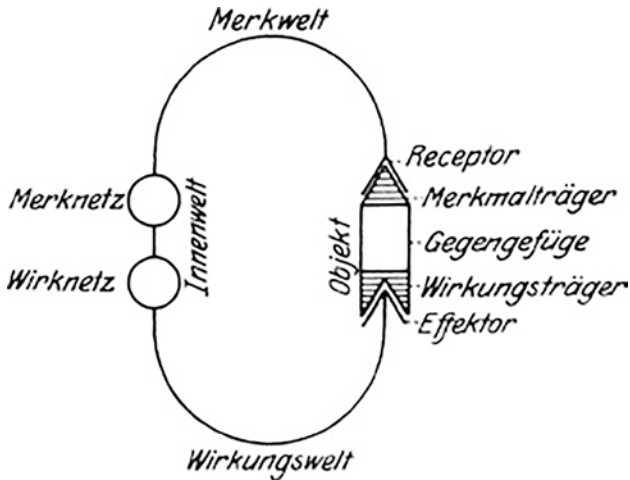


Abb. 1: Uexkülls Schema des »Funktionskreises«
(aus: Mildenberger/Herrmann 2014: 63)

Die Umwelt stimuliere die Wahrnehmung des Organismus (Merkwelt), während letzterer handle und damit seine Umwelt forme (Wirkungswelt) (vgl. Uexküll 2014: 63). Zwar bestehe zwischen Merk- und Wirkungswelt eine Wechselwirkung, dennoch sind beide vom wahrnehmenden Lebewesen abhängig, wodurch dem Subjekt eine Vorrangstellung gegenüber der Umwelt zukommt. Jedes Lebewesen lebe in einem eigenen, beweglichen »Umweltskreis« (Uexküll 1928: 70) – in einer »Seifenblase« (Uexküll 1922: 265), die von den eigenen physiologischen Beschaffenheiten abhängt. Wie Florian Sprenger und Gottfried Schnödl betonen, zeigt sich gerade an Uexkülls Metapher der Seifenblase, die bei der Kollision mit anderen Umwelten zu zerplatzen drohe, eine rechtskonservative Vorstellung von Identität, die »nicht vertauscht oder verändert werden kann, ohne die Seifenblase zu zerstören« (Schnödl/Sprenger 2021: 25).

Laban befasst sich ebenfalls mit der Wahrnehmung von Umwelteindrücken: In seiner *Welt des Tänzers* geht er so weit, den sog. »tänzerischen Sinn« zur Grundlage sinnlicher Wahrnehmung zu erklären: »Der Mensch nimmt die Umwelt durch den tänzerischen Sinn wahr.« (Laban 1920: 48) Die Einflüsse der Umwelt – oder »Umweltgebärden« (1920: 49) – bringen den Organismus der Tänzer*in Laban zufolge in Bewegung. Laban beschreibt den Reichweitenraum des Körpers als »Umraumform« und »Umkreiskugel« (1920: 85), den er später als »Kinesphäre« (Abb. 2) bezeichnen wird: Im Rahmen dieses Umraums wird jener Raum erfassbar, der in den Gesten der Tänzer*in entsteht. So wie ein Organismus seine Umwelt bei Uexküll miterzeugt, so ist auch der Raum bei Laban ein relationaler und in praxi hergestellter.

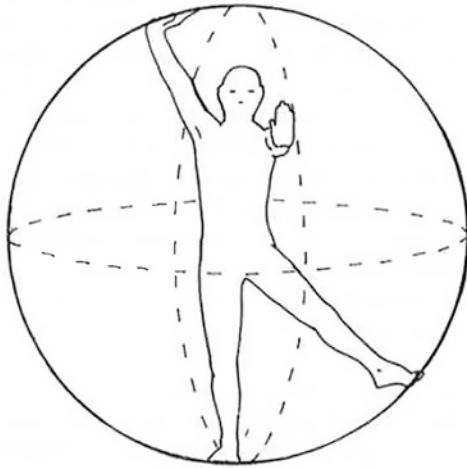


Fig. 2

The Kinesphere

Abb. 2: »Kinesphäre« nach Laban (aus: Bartenieff 2002: 25)

Während Uexküll den Aspekten der sozialen Interaktion und Sozialisation für sein Umweltkonzept keinerlei Bedeutung beigemessen hat (vgl. Miltenberger/Herrmann 2014: 268), verbindet Laban die individuelle und soziale Umweltgestaltung: »Gegenstände und Formen seiner Umwelt ersehnt und

erträumt der Mensch ebenso harmonisch-eurhythmisch gestaltet wie sein eigenes Ich, seine Mitmenschen und sein Zusammensein und Zusammenwirken mit ihnen.« (Laban 1920: 132) Die soziale Dimension des Gruppentanzes als »Beziehung zweier sichtbarer Subjekte zueinander« (1920: 210) ist ein zentraler Aspekt der »neuaufblühenden Festkultur« (1920: 66), die Laban auf dem Monte Verità auf Grundlage des Tanzes entwirft.

Tänzerische Umwelten: Eine Revision des *Sonnenfests*

Im August des Jahres 1917 feierte das dreiteilige *Sonnenfest* seine Uraufführung, an dem neben Laban u.a. Suzanne Perrottet, Mary Wigman, Ernst Mohr und Katja Wulff mitwirkten. Laban selbst bezeichnet das *Sonnenfest* als Vorläufer der Bewegungschöre (vgl. Laban 1935: 195), die er ab 1923 bis in die 1930er Jahre – dann auch im Dienste der nationalsozialistischen Herrschaft – konzipierte.⁴ Hinsichtlich der Frage, inwiefern Labans Tanzschaffen mit den Idealen der Nationalsozialisten übereinstimmte, zeigt sich die Tanzgeschichte gespalten: Einerseits wird Labans Streben nach Anerkennung in der staatlichen Kulturpolitik betont (vgl. Guilbert 2000: 171), andererseits wird eine konzeptuelle Unvereinbarkeit von Ausdruckstanz und Nazi-Massenspektakel behauptet (vgl. Müller/Stöckemann 1993: 167; Primavesi 2018: 95). Auch wenn die umfassende Frage nach den politischen Dimensionen der Gruppentänze und Bewegungschöre den Rahmen dieses Essays übersteigt, vereinen sich die Tänzer*innen des *Sonnenfests* Laban zufolge nicht zu einer homogenen Masse im Sinne eines Volkskörpers.⁵ In Bezug auf die frühen Gruppentänze der späten 1910er Jahre hebt Laban die Heterogenität der Beteiligten als zentrales Prinzip hervor: »Die von mir veranstalteten Gruppentänze fußten auf diesen technisch-seelischen Gegensätzen der Mitwirkenden.« (Laban 1920: 258) Im Gegensatz zur Logik der Uexküll'schen Seifenblase macht Laban die Differenzen verschiedener Umwelten in seinen Gruppentänzen fruchtbar.

4 Laban unternimmt diese Einordnung des *Sonnenfests* retrospektiv – und zwar in seinen Memoiren aus dem Jahr 1935. Gerade hier liegt eine historiografische Herausforderung, wenn es darum geht, Labans Gruppentänze der späten 1910er Jahre einzuordnen. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass vom *Sonnenfest* kaum Zeugnisse, u.a. keine Fotografien, existieren.

5 Auch in den (späteren) Bewegungschören gehe es Laban nicht primär um die Führung des Chorleiters, sondern um die Beziehungen zwischen den Körpern untereinander und zur kollektiven Bewegung (vgl. Hardt 2016: 201; vgl. Kennedy 2015: 43).

Im Versuch, das Tanzfest zu rekonstruieren, dienen Labans Memoiren (1935) als Quelle, um das Verhältnis zwischen Tänzer*innen und Umgebung in einem ökologischen Sinn zu interpretieren. Laban beschreibt den ersten Teil der Aufführung wie folgt:

»Auf einer Bergwiese [...] hatten wir aus Feldsteinen eine Feuerstelle errichtet. Die Zuschauer saßen auf drei Seiten an einer Baumgruppe. [...] Nach einem feierlichen Reigen rings um die Feuerstelle kam ein Sprecher, von seinem Zug begleitet, den Abhang herauf. Der Augenblick, in dem sein Kopf über dem Rand der Wiese aufstieg, war so gewählt, daß hinter ihm der untere Rand der untergehenden Sonnenscheibe gerade den Horizont berührte. Dort sprach er die ersten Sätze seines Spruches an die sinkende Sonne.« (Laban 1935: 195f.)

Laban zufolge wird das Erscheinen des Sprechers auf den Bewegungsverlauf der Sonne – bzw. die sich drehende Erde – abgestimmt. Die Choreografie entfaltet sich nicht vor einer zeitlosen Kulisse, sondern inmitten einer dynamischen Umwelt:

»Kurz vor Mitternacht begann der zweite Teil [...] Eine Tänzerschar mit Trommeln, Tamtam und Flöten sammelte die Zuschauer [...] Die aus aller Welt zu uns gekommenen Zuschauer waren dabei arg geplagte Leute. Nach diesem nächtlichen Spaziergang über Stock und Stein mussten sie um sechs Uhr früh schon wieder zur Stelle sein und sich am dritten Schauplatz, an einem Wiesenhang im Osten des Festhügels, einfinden. [...] Am Horizont erschien die aufsteigende Sonnenscheibe und durchglühte die Gewänder der Tänzerinnen.« (Laban 1935: 196f.)

Auch das Publikum gerät im Verlauf der Aufführung in Bewegung, es folgt den Tänzer*innen – teils unter Strapazen – zu den verschiedenen Aufführungs-orten. Einer ökologischen Lesart folgend, die nicht nur die Beziehungen der Tänzer*innen untereinander, sondern auch jene zu den umgebenden Räumen, Dingen und dem Publikum umfasst, bringen die Tänzer*innen flüchtige und geteilte Umwelten hervor. Aus dieser Sicht wird Tanz als relationale Praxis betrachtet, was ihn zu einem attraktiven Modell für ganzheitliche Ansätze in den Biowissenschaften des frühen 20. Jahrhunderts machte.

Tanz als Modell der Reziprozität im Gestaltkreis

Rund zwanzig Jahre nach dem *Sonnenfest* erschien die erste Auflage des Buches *Der Gestaltkreis* des Neurologen und frühen Psychosomatikers Viktor von Weizsäcker (1940). Der Arzt entwickelte die theoretischen Grundlagen des Gestaltkreises bereits ab den 1920er Jahren bis in die 1940er Jahre hinein auf der Basis seiner klinischen Beobachtungen zu Schwindelphänomenen, Wahrnehmungs- und Gleichgewichtsstörungen (vgl. Christian 1987: 73f.). Weizsäcker legte sein Augenmerk auf die Kompensationsleistungen des Organismus und betonte die Notwendigkeit, den Menschen stets in seiner Ganzheit – im Wechselspiel mit seiner physischen, geistigen und sozialen Umwelt – zu betrachten, wobei er auf Uexkülls Umweltbegriff aufbaute (vgl. Weizsäcker 1997b). Weizäckers Konzept kann als Teil des ganzheitlichen Denkens des frühen 20. Jahrhunderts verstanden werden, wie es die Wissenschaftshistorikerin Anne Harrington untersucht (vgl. Harrington 2002), wobei sie auch die politisch umstrittenen Aspekte ganzheitlicher Ansätze thematisiert.⁶

In seiner Konzeption des Gestaltkreises bezieht sich Weizsäcker auf den Tanz (vgl. Rieger 2003), wenn er die aufeinander abgestimmte Bewegungsweise eines Tanzpaares beschreibt (vgl. Weizsäcker 1997a: 249–252). In ihr erkennt der Neurologe das Bewegungsbild des Kreises, was ihn dazu veranlasst, den Tanz zum Paradebeispiel einer a-kausalen Verhaltensweise zu erklären, der die Trennung zwischen Organismus und Umwelt aufhebt: »Beide sind ja von Anfang an da. O wirkt auf U und gleichzeitig U auf O.« (1997a: 254) Weizsäcker wendet sich somit gegen Pawlows mechanistisches Modell des Reflexbogens und die Vorstellung, dass gleiche Ursachen stets gleiche Wirkungen zur Folge haben.⁷ Weizäckers Bezugnahmen auf den Tanz und seine Betonung subjektiver Erfahrung als Erforschungsgrundlage des Lebendigen zeigen, dass sich

6 Zum einen werden ganzheitliche Ansätze wie bei Uexküll und Weizsäcker in ihrer Rezeptionsgeschichte als Konzepte betrachtet, die Subjekt-Objekt-Dualismen unterlaufen und anti-anthropozentrische Perspektiven entwerfen, zum anderen erarbeitet v.a. die jüngere Forschung deren »Schattenseite«: So wird betont, dass Weizsäcker sich u.a. nicht ausdrücklich gegen die Vernichtungspolitik der Nazis ausgesprochen habe (vgl. Hagner 2006), und im Falle von Uexkülls Umweltlehre wurde unlängst auf ihre ideologische Nähe zum Nationalsozialismus hingewiesen (vgl. Schnödl/Sprenger 2021).

7 Exemplarisch hierfür ist die 1936 publizierte Kritik an Pawlows Theorie, die der Philosoph Helmuth Plessner gemeinsam mit dem Physiologen Frederik Jacobus Johannes Buytendijk verfasste, der Weizsäcker nahestand (vgl. Buytendijk/Plessner 1936).

aufseiten der Biowissenschaften des frühen 20. Jahrhunderts eine Neu-Orientierung an den ästhetischen Sphären des Subjektiven und Interpretativen vollzog.

Technik als körperliche Gestaltung der Umwelt

Auch am Monte Verità werden Modelle des ganzheitlich verstandenen Menschen entworfen: Der oder die Tänzer*in tritt nicht bloß als Künstler*in, sondern als eigener Menschentypus auf, der an eine tänzerische Wahrnehmungsweise gebunden ist, die auf der psychophysischen Wechselseitigkeit von Körper und Geist basiert: »Mechanisches« und »Seelisches« ist restlos verwoben.« (Laban 1920: 75) Mit seiner Festkultur spannt Laban einen Bogen zwischen Tanz, Alltag und Arbeit. Rückblickend beschreibt er seine Rolle auf dem Monte Verità als »rhythmical manager« (Laban, zit. in Franco 2019: 163) – beispielhaft erinnert sich Suzanne Perrottet an Labans »Rhythmusunterricht in der Küche« (Perrottet 2014: 86).

Wie in seiner industriellen Arbeit der späten 1930er und 1940er Jahre, in der Laban die zur Arbeit verwendeten Maschinen als Erweiterungen menschlicher Körperkräfte begreift (vgl. Leon 2022: 257), skizziert bereits der frühe Laban eine Vorstellung von Technik als *körperlicher* Tätigkeit. Über den Umgang mit Instrumenten und Geräten heißt es: »Der menschliche Körper wird ergänzt, seine Organe und Schutzvorrichtungen werden erweitert durch Geräte, Hüllen, Decken, Stützen.« (Laban 1920: 148) Auf dieselbe Bemerkung bezugnehmend verortet Inge Baxmann Labans Technikvorstellung in der Nähe von Ernst Kapps Technikphilosophie der Organprojektion⁸ als »neues Verhältnis von Körper und Technik«, das »in der Organisation des menschlichen Körpers begründet sei« (Baxmann 2000: 108), wodurch dem Organischen letztlich eine Vorrangstellung gegenüber dem Mechanischen zukommt.⁹ Laban schreibt: »Es ist Tänzerkraft ins Gerät gebannt. Man sieht, es ist Teil des Menschen, es ist nicht nur in sich, sondern auch im Verhältnis zu

8 Kapp begreift das Werkzeug als »von dem Organ aus unbewusst projizierte Nachbildung desselben« (Kapp 2015: 84) und betrachtet etwa den Hammer als Projektion der Faust.

9 Ähnlich argumentiert Kapp: »Die physiologischen Tatsachen lassen stets einen Überschuss, welcher unter Zuziehung rein mechanischer Gesetze niemals aufgeht.« (Kapp 2015: 69)

seiner Umwelt organisch.« (Laban 1920: 149f.) Exemplarisch zeigt sich Labans Konzept des Zusammenspiels von Instrument und Körper im begehbaren Gerüst des Ikosaeders, das zur Erkundung des Umraums dient. Laban fechtet die Grenze zwischen Organischem und Anorganischem an, wenn er schreibt, dass »Naturerscheinungen, gleichviel ob organisch oder anorganisch, den gleichen Gesetzen harmonischer Spannungen folgen« (1920: 31). Laban betrachtet Technik und ihre Erzeugnisse nicht als das »Andere« des Körpers, sondern als Teil körperlich-subjektiver Prozesse, die Alltag und Arbeit ihren Sinn verleihen: »Nutz- und zweckloses Gestalten wird vermieden.« (1920: 148). Labans organizistische Perspektive auf Technik entfaltet sich im Rahmen seiner Vorstellung einer ganzheitlichen Festkultur: »Tänzerisches Schaffen ist nicht nur Lust und Kunst, sondern ernste Kulturarbeit. Soziales Mitschaffen an dem Streben seiner Zeit.« (1920: 147)

Ausblick: Ökologie als tanzhistoriografische Perspektive?

Retrospektiv kann Labans Konzept einer neuen Festkultur insofern als techno-ökologisch aufgefasst werden, als dass sie an der Auftrennung von Natur und Technik arbeitet und die Beziehungen zu organischen und anorganischen Elementen durch den Fokus auf die Umwelten der Körper berücksichtigt. Sich historischen Tanzformen aus einer solch ökologischen Perspektive zu nähern, erschöpft sich nicht in einem historischen Vergleich zweier zeitgeschichtlich beieinanderliegenden Wissensfelder. Vielmehr entfaltet sich ein dynamisches Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst, das den Tanz nicht auf die bloße künstlerische Darstellung wissenschaftlicher Inhalte reduziert. Laban strebt danach, die »Welt des Tänzers« als eigenständigen Wissensraum zu etablieren, der zwar mit den Wissenschaften kompatibel sei, aber nicht restlos in ihnen aufgehe. Eine interdisziplinäre Perspektive kann aufzeigen, wie sich Biologie und Medizin im frühen 20. Jahrhundert zur Erklärung von Verhaltensweisen an subjektive Erfahrungen und Bewegungspraktiken annähern, wobei sie explizit das Tänzerische als epistemische Kategorie auffassen. Gleichzeitig ermöglicht ein Rückblick auf die Geschichte der Biowissenschaften, das Ephemere und Relationale des Tanzes in seinen konkreten Organismus-Umwelt-Beziehungen fassbar und nacherzählbar zu machen.

Literatur

- Bartenieff, Irmgard/Lewis, Dori (2002) [1980]: *Body movement: coping with the environment*, New York: Routledge.
- Baxmann, Inge (2000): *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Wilhelm Fink.
- Buytendijk, Frederik Jacobus Johannes/Plessner, Helmuth (1936): Die physiologische Erklärung des Verhaltens: Eine Kritik an der Theorie Pawlows, in: *Acta Biotheoretica*, Jg. 2 Nr. 1, S. 151–172. DOI: <https://doi.org/10.1007/BFO2147637>
- Christian, Margareta Ingrid (2021): *Objects in air: artworks and their outside around 1900*, Chicago: University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.1353/gsr.2022.0063>
- Christian, Paul (1987): Der »Gestaltkreis« von Viktor von Weizsäcker, in: Peter Hahn/Wolfgang Jacob (Hg.), *Viktor von Weizsäcker zum 100. Geburtstag. Schriften zur anthropologischen und interdisziplinären Forschung in der Medizin*, Berlin/Heidelberg: Springer, S. 72–79, [online] http://link.springer.com/10.1007/978-3-642-95500-6_9 [04.01.2024]
- Dörr, Evelyn (2004): *Rudolf Laban: das choreographische Theater: die erste vollständige Ausgabe des Labanschen Werkes*, Norderstedt: Books on Demand.
- Franco, Susanne (2019): Energy, Eukinetics, and Effort. Rudolf Laban's Vision of Work and Dance, in: Sabine Huschka/Barbara Gronau (Hg.), *Energy and Forces as Aesthetic Interventions*, Bielefeld: transcript, S. 155–174. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839447031-010>
- Guilbert, Laure (2000): *Danser avec le IIIe Reich: les danseurs modernes et le nazisme*, 1. Aufl., Brüssel: Complexe.
- Hagner, Michael (2006): Naturphilosophie, Sinnesphysiologie, Allgemeine Medizin. Wendungen der Psychosomatik bei Viktor von Weizsäcker, in: Michael Hagner/Manfred D. Laubichler (Hg.), *Der Hochsitz des Wissens: das Allgemeine als wissenschaftlicher Wert*, Zürich: Diaphanes, S. 315–336.
- Hardt, Yvonne (2016): Support and Following: Re-Visiting Movement Choirs and Public Performance, in: *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, Jg. 2016, Cambridge: Cambridge University Press, S. 198–207. DOI: <https://doi.org/10.1017/cor.2016.27>
- Harrington, Anne (2002): *Die Suche nach Ganzheit – Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren: vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung*, Reinbek: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.

- Hörl, Erich (2016): Die Ökologisierung des Denkens, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 8 Nr. 14, S. 33–45. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1713>
- Huber, Florian/Wessely, Christina (Hg.) (2017): *Milieu: Umgebungen des Lebendigen in der Moderne*, 1. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink.
- Kapp, Ernst (2015) [1877]: *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, in: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), Hamburg: Felix Meiner.
- Kennedy, Antja (2015): Bewegungsschor – Raumkonzepte von Rudolf Laban, in: Marianne Bäcker/Mechthild Schütte (Hg.), *Tanz Raum Urbanität* (=Jahrbuch Tanzforschung), Leipzig: Henschel, S. 43–54.
- Laban, Rudolf von (1920): *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Walter Seifert.
- Laban, Rudolf von (1935): *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*, Dresden: Carl Reißner.
- Laban, Rudolf von (1930) [1926]: Vom Sinn der Bewegungschöre, in: *Schrifttanz*, Jg. 3 Nr. 2, S. 25–26.
- Leeker, Martina (2017): UNDERSTANDING MEDIA heute: McLuhans techno-ökologische Renaissance, in: Till A. Heilmann/Jens Schröter (Hg.), *Medien verstehen. Marshall McLuhans Understanding Media*, Lüneburg: meson press, S. 115–148. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/786>
- Leon, Anna (2022): *Expanded Choreographies – Choreographic Histories*, Bielefeld: transcript, S. 247–276. DOI <https://doi.org/10.1515/978383839461051-018>
- Mildenberger, Florian/Herrmann, Bernd (2014): Nachwort, in: Florian Mildenberger/Bernd Herrmann (Hg.), *Uexküll. Umwelt und Innenwelt der Tiere* (=Klassische Texte der Wissenschaft), Berlin: Springer Spektrum, S. 261–330. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-642-41700-9_4
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia (1993): *Jeder Mensch ist ein Tänzer: Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen: Anabas-Verlag.
- Perrotet, Suzanne (2014): *Die Befreiung des Körpers: Erinnerungen*, hg. von Giorgio Wolfensberger, Wädenswil: Nimbus.
- Primavesi, Patrick (2018): Dada, Laban und die Bewegungschöre, in: Mona De Weerdt/Andreas Schwab (Hg.), *Monte Dada: Ausdruckstanz und Avantgarde*, Bern: Stämpfli Verlag, S. 85–95.
- Rieger, Stefan (2003): *Kybernetische Anthropologie: eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 387–396.
- Rieger, Stefan (2007): Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists ›Marionettentheater‹, in: Günter Blamberger/Gabriele Brandstet-

- ter/Ingo Breuer/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), *Kleist Jahrbuch-2007*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 160–182.
- Sarasin, Philipp (2011): Was ist Wissensgeschichte?, in: Norbert Bachleitner/Christian Begemann/Walter Erhart/Gangolf Hübinger (Hg.), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL), Jg. 36 Nr. 1, S. 159–172. DOI: <https://doi.org/10.1515/iasl.2011.010>
- Schnödl, Gottfried/Sprenger, Florian (2021): *Uexkülls Umgebungen: Umweltlehre und rechtes Denken*, Lüneburg: meson press. DOI: <https://doi.org/10.14619/1921>
- Sprenger, Florian (2019): *Epistemologien des Umgebens: zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environment*, Bielefeld: transcript. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839448397>
- Uexküll, Jakob von (1928) [1920]: *Theoretische Biologie*, 2. Aufl., Berlin: Julius Springer.
- Uexküll, Jakob von (2014) [1921]: Umwelt und Innenwelt der Tiere, in: Florian Mildenberger/Bernd Herrmann (Hg.), *Uexküll. Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin: Springer Spektrum, S. 13–243. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-642-41700-9_2
- Uexküll, Jakob von (1922): Wie sehen wir die Natur und wie sieht sie sich selber?, in: *Naturwissenschaften*, Jg. 10 Nr. 12–14, S. 296–301. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF01565504>
- Weizsäcker, Viktor von (1940): *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, Leipzig: Georg Thieme Verlag.
- Weizsäcker, Viktor von (1997a) [1940]: Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen, in: Peter Achilles/Dieter Janz/Martin Schrenk/Carl Friedrich von Weizsäcker (Hg.), *Gesammelte Schriften 4: Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 77–338.
- Weizsäcker, Viktor von (1997b) [1935]: Zum Begriffswandel der Biologie, in: Peter Achilles/Dieter Janz/Martin Schrenk/Carl Friedrich von Weizsäcker (Hg.), *Gesammelte Schriften 4: Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 63–70.

Live Performing Arts and Documentation

Immersive Technologies & the Case of Aerowaves' *Springback Ringside* Project

Ariadne Mikou with visual material provided by Enya Belak and Igor Crnković

Introduction

This paper aims to explore the practice of documentation in relation to performing arts – more specifically dance and choreography – and the immersive technology of virtual reality (VR), through a specific case study. Beginning with the premises of circular economy and cooperation, the paper focuses on *Springback Ringside*, a project that has opened the path to explore the potential of VR technology in the documentation of performing arts. More specifically, *Springback Ringside* emerged in 2019 and initially unfolded during the pandemic as a brainchild of Aerowaves, a European dance network that has been promoting contemporary dance across Europe through festival cooperations since 1996. Aerowaves has a rich and noteworthy audiovisual archive of dance creations by emerging Europe-based artists consisting of analogue media material, such as VHS tapes, as well as DVDs and online links. By 2022, *Springback Ringside* had experimented with the documentation of 13 choreographic works through VR technology¹ and received support as a pilot program from the EU-funded

1 The catalogue of *Springback Ringside* (2019–2022) contains the following VR works: *BEAT 'I just wish to feel you'* by Jenna Jalonon, *Babae* by Joy Alpuerto Ritter, *Ruins* by Rhys Dennis & Waddah Sinada/Fubunation, *Roselyne* by Cécile Da Costa, *The Lion's Den* by Sabina Bočková & Johana Pocková, *PLI* by Viktor Černický, *MASTERWORK* by Emese Cuhorka & Csaba Molnár, *Things move but they do not say anything* by Poliana Lima, *Gli Amanti* by Adriano Bolognino/Anghiari Dance Hub, *Al/She/Me* by Linda Hayford – Inside Out Company, *The Ephemeral Life of an Octopus* by Léa Tirabasso, *Idiot-Syncrasy* by Igor & Moreno, *Body Monologue* by Anastasia Valsamaki. (<https://www.enya-belak.com/vr180-catalogue-springback-ringside/> [online] [22.01.2023])

project Perform Europe. The focus of *Springback Ringside* is clear and precise: to promote sustainable cross-border touring of the works documented in VR, especially in rural areas, leading the way for an exploration of practices considered until now relatively disconnected in the field of documentation of performing arts in a European context. *Springback Ringside* proposes an interconnection between the creation and fruition of virtual heritage, audience development, promotion of contemporary dance artists and sustainable touring of their choreographic works through VR technology.

The core team of the *Springback Ringside* project was the late John Ashford, founder director of Aerowaves, the film director Enya Belak and the digital media professional Igor Crnković. The following observations are based on their testimonies that I collected as I was trying to acquaint myself with the project in view of my future engagement with the written documentation of its evolution. *Springback Ringside* was supposed to progress into *Ringside: Highlands & Islands*,² a project that unfortunately failed to receive further funding support and is currently less active after Ashford's death in December 2023. Conceived primarily as a documentation project combined with promotional elements, *Springback Ringside* was an attempt to shed light on an innovative and interdisciplinary way of documenting dance. The documentation of performing arts has the objective "to find ways to allow those who have not had a direct experience with the performance to get as close as possible to the essential aspects of the experience" (Dance Heritage Coalition 2006: 59), and this approach has been central to my understanding of *Springback Ringside's* focus.

Yet, bearing in mind the tension between documentation and the live event that I will analyze below, the following general frame outlines some of the common issues surrounding audiovisual documentation of performing arts in order to clarify in the next stage the contribution of VR projects such as *Springback Ringside*.

2 *Ringside: Highlands & Islands* aimed to increase the social value and impact of dance documented through VR technology by bringing contemporary dance by emerging choreographers to geographically remote and socially excluded areas in sustainable ways. In this frame, VR showings were envisioned in socially isolated places, community centres, school halls and libraries, and they were planned to be accompanied by short live duets; thus, the project was supposed to combine VR experience with live performance.

Audiovisual Documentation in Dance

Dance has survived and remained in time through embodied transmission – what has been theorized indicatively as “repertoire” (Taylor 2003), “reenactment” (Schneider 2001, 2011) and “body as archive” (Lepecki 2010). The practice of documentation has provoked fascination but also tension, with claims considering dance as an ephemeral artform that is confined by the tools of documentation, a position predominantly theorized by Peggy Phelan and Adrian Heathfield in their views on the ontological disappearance of performance (Phelan 1993; Heathfield 2001). Film and video, photos and various types of writing that range from reviews to diaries and scores are the basic tools for documenting performance. Although audiovisual documentation has been considered as a possibility that allows dance to persist in time without being altered, it has also been criticized as inferior to performance, a supplement or a subjugation, and as something that emerges *after*³ the performance (Wakefield 2015). The practice of audiovisual documentation has been approached as a reproduction and as a transferring of an art form, that disappears as it becomes materialized into a (potentially tangible) “object”⁴ that may last and be repeated unchangeably through time for as long as the technology used remains available. Criticism,⁵ in one way or another, argue that the strength and radicality of dance and performance lie in their transience, and that documentation offers a fragmented and partial view of the live event. Indeed, audiovisual documentation may alter the inherent essence of the ephemeral and live art form – that is rooted in transformation, like everything else that is alive – by fixing its memory in a specific moment in time. In *Unworking Choreography*, Frédéric Pouillaude observes that “video does not document the work as such but only one of its instances (its performance on a given evening, on a given date, on a particular tour, and so on)” (2017: 241). This fixation causes

3 Nik Wakefield points out the multiple temporalities of performance and their relation to documentation.

4 *Synchronous Objects* by William Forsythe, Maria Palazzi and Nora Zuniga Shaw make clear the transformation and translation of physical movement into data and choreographic objects.

5 Indicatively, documentation has been characterized or rather criticized by its opponents as a process of “inescapable transformation” (Phelan 1993: 148), as a “failure” (cf. Fischer-Lichte 2008: 75), and as a “translation” (cf. Benjamin 1968 (1923); Derrida 2001).

resistance⁶ to the practice of documentation, especially when it reproduces the Western logic of creating knowledge and history through the construction of tangible objects or simply when it commodifies the value of artistic creation.

In a similar vein, media libraries, festival and institutional archives frequently include audiovisual documents that focus on the dance performance as a product paying less attention to the socio-political and economic context of the work or even other aesthetic discourses, the research process and the preparation stages that led to or influenced its creation. This kind of audiovisual documentation usually confines the work into a single net of decisions disregarding that what arrives on stage – and by extension to the screen – as the final outcome is the result of a long and constant decision-making process and that a live work becomes what it is through performing. This issue is highlighted by artist-scholar Nik Wakefield, who reflects on the scope that performance documentation serves and on “the position from which the work is viewed” (Wakefield 2015: 176). He asks: “What role do documents cast the viewer into: audience or artist?” (2015: 176)

When the process of conventional documentation is restricted to institutional guidelines, such as two-dimensional audiovisual representations through a fixed wide-frame camera, the multi-layered and multi-sensory experience of (dance) performance often acquires qualities that may alienate it from the live event.⁷ In the field of independent dance-making, the practice of performance documentation with a camera often serves to fulfill the requirements of an artist-led academic degree or an arts grant, and it usually follows the conventions of the performing arts industry for circulating a work across

6 For instance, Tino Sehgal's prohibition of any photos, videos or material traces – Sven Lütticken names this denial as a dematerialization (cf. 2012) – during his performances and his insistence on embodied transmission for the survival of his work is one of the most notable and perhaps extreme examples of artists negating documentation who paradoxically become highly valued and commodified due to the absence of documentation.

7 Interestingly, an example that does not belong to the Aerowaves network but it is worth mentioning as it valorizes the performance through a fixed wide frame camera is *INSIDE* by Greek choreographer Dimitris Papaioannou. In *INSIDE*, the profoundly studied rules of perspective for the construction of the set design – the interior of an apartment opening through a balcony to the screened Athenian landscape – created a pictorial outcome where the screen depicting the documentation of the performance assimilates into a painting that comes to life through the movement of the everyday choreography of the performers.

festivals and institutional networks. Most festivals or networks that function with open calls, including Aerowaves, require a frontal and wide view of the performance documentation that aims to reproduce a distant and fixed gaze on the work through the lens of the camera.⁸

Considering this discourse that mostly points to the fixation of dance and performance in a specific moment in time through a specific perspective, what new challenges or possibilities may immersive technologies bring into the field of performing arts documentation when looking at the specific case study of the *Springback Ringside* project? What may VR technology offer to the *afterlife* of a live work and its memory and what is the contribution of *Springback Ringside* on this matter? To this end, the following section focuses on the analysis of the *Springback Ringside* and the alternatives it proposes in the field of documentation.

The *Springback Ringside* project

Taking into account the sequence of phases that took place during the *Springback Ringside* project, this section is divided into three short categories: the pre-production phase, that briefly outlines the criteria for selecting a work for VR documentation; the production phase, that describes what occurs during the VR shooting; and the dissemination phase that explains how the VR material is shared with interested spectators.

Pre-production phase

In conversation, Belak explained that the works were selected for documentation in VR through certain criteria:

- The visual potential of the work as a whole: the choreography and the scale of movement in relationship to lights and space.
- The interest of the choreographer in VR technology, as not all artists wish to have their work documented and mediated through VR.

8 However, the case of Aerowaves is quite particular as the selection process is combined with arguments and reflections by the members of the network who have seen the works live.

- The response of the audience to the live work (simply, did the audience like the live work?).
- The correspondence between the financial needs and the artistic requirements of the choreographic work for its documentation through VR.
- The length of the piece that a person wearing the headset can stand the equipment and its weight: 30 minutes⁹ is the suggested amount of time that a viewer wearing the headset can stand the equipment and its weight and this time limitation inevitably affects programming decisions.

Once these criteria are met and the work is considered appropriate for VR documentation, a series of conversations take place in a collaborative environment that consists of the choreographer, the performers and the technical team. Together they discuss the process for translating the live event into a VR experience, leaving the last word to the choreographer for making the final decisions on necessary changes for the adaptation of their work into VR. As Belak specifies, these conversations usually unfold around issues that concern the spacing of the work, lighting that usually needs to be brighter for a higher quality of the recording, the relationship of the performer with the camera to consider the audience's gaze, and the sound levels of the music in combination with the live sound of the performers.

9 Nevertheless, when the content is engaging enough, as in the cases of *PLI* by Viktor Czernicky and *Idiot-Syncrasy* by Igor x Moreno, which are approximately 45 minutes long, the audience is able to endure the equipment for slightly longer than 30 minutes.

Production phase



Fig. 1: Enya Belak and Igor Crnković at work. (© Ste Murray)

Technically speaking, the recording for *Springback Ringside* project places the 180° stereoscopic camera “in the middle of the front row (of the theatre) to film continuously everything in the performance that takes place in front of it” (Springback Ringside 2023). In this way, the performance is recorded as a long take without any cuts. By simulating the experience of an audience member sitting in the central position of a theatre, free from the distraction of other spectators sitting in the front rows who may obscure the vision, this technology further eliminates the flatness of the still camera and transforms the experience of looking. The technology of the 180° stereoscopic camera creates a three-dimensional and immersive experience of dance, maintaining the mediated tangible and fleshed physicality of the performers and the logic of the immediacy of the live event, which “dictates that the medium itself (in this case VR technology) should disappear and leave us (the potential viewer) in the presence of the thing represented” (Bolter/Richard 2000: 5–6), eventually as if watching a live performance. This kind of immediacy in combination with the three-dimensional effect of the 180° stereoscopic camera contributes to

the rise of kinesthetic empathy, as has been observed throughout the project (Aerowaves 2024).

During the initial stages of the project, the filming was confined inside a stage because the orientation was to reproduce in VR the theatrical experience of the performance. Informed through practice and understanding the potential of VR technology, this focus gradually changed, and location scouting became an important part of the re-contextualisation¹⁰ of the work and most importantly of the body. Artists and creative partners alike began to search for locations from which the transition of the live work into VR could benefit. An example is the work *Body Monologue* by Greek choreographer Anastasia Val-samaki, which was adapted from the dark and hermetically closed stage to a real environment: an ancient marble quarry in Greece.

Dissemination phase



Fig. 2: *Springback Ringside*, 2021 edition. (© Andrej Lamut)

¹⁰ This is a term introduced by Melanie Kloetzel, who defines re-contextualization in the field of screendance as “a turning away from the stage space and an embracing of alternative venues for dance” (Kloetzel 2016: 22).

The thirteen works documented into VR were meant to tour across Europe stored in a travelling van that contained all the equipment. Travelling with a van and a small team offered a sustainable way of touring, especially in contrast to the touring of medium or large dance companies which usually contributes to the increase in the carbon footprint. When the vehicle arrived at its destinations, preselected venues such as “theatre studios, cinema foyers, galleries, old peoples’ homes, schools and libraries” (Springback Ringside 2023), around 25 people wore VR headsets and watched the documented performances gathered in a circle (a ring) and this experience culminated with a discussion in the form of a Q&A facilitated by a journalist. What the spectators encountered through the VR headset was a choreographic work performed by dancers (instead of avatars) and placed into a real environment, which offered them the experience of watching the simulation of a live performance.

Each viewer who wore the VR headset had the agency to make decisions about where to look inside an unframed view with soft edges, in contrast to conventional video documentation where the camera often directs the gaze of the viewer and limits it inside a rectangular window that echoes the ways our world is literally built on canonical grids and boxes. *I have to look around to follow the dancer* was my spontaneous response when I first came across the project and the *I* is not chosen here by chance. The subject *I* and the noun *eye* are interlaced to create a first-person point of view based on the subjective (VR) camera, which, to put it simply, contributes to moving people, emotionally and to a certain degree physically when considering the simple movement of the head and the spine in looking around while wearing the VR headset.

The fact that the viewers shared the same physical space allowed them to discuss with each other at the end of the screening – as usually happens at the end of a live performance – and this, in turn, enhanced togetherness and the community aspect of a collective action based on individual experiences. Through this lens, the touring and sharing part of the *Springback Ringside* project offered immediate fruition and valorization of the VR archive, which is quite significant when considering that a key issue in archiving is the accumulation of records that remain unused as time goes by, as the values of what is considered important to keep change and as the technology develops.

Evaluation



Fig. 3: *Springback Ringside*, 2021 edition. (© Andrej Lamut)

As a project aiming to promote sustainable touring, *Springback Ringside* opens up into a paradox, as it is questionable whether the equipment itself (both the VR headset and the shooting devices) is sustainable or even recyclable. Although virtual environments have been explored only since the early 1990s (Cisneros et al. 2019), VR technology is haunted by the risk of quickly becoming obsolete, as media and performance scholar Maike Bleeker (2016) points out regarding new technologies, and for this reason it is important to examine how the documented works will remain accessible as the technology develops. Furthermore, VR technology as an advanced and sophisticated medium requires technical expertise as well as expensive equipment and as a result, it is hard to imagine it, at least for the time being, as a widely used tool for documentation, especially for independent choreographers. Yet the collaborative frame that *Springback Ringside* proposes between the choreographer and the team experts helps to overcome the last two issues, and also to address the double scope of documentation: to bridge the gap between the viewpoints of the artist and the spectator. Although the *Springback Ringside* project, when

seen in isolation, did not manage to resolve the product-oriented outcome and the issue of fixation that often characterizes audiovisual documentation, the combination of VR experience with the discursive format – as if a Q&A after a live performance – managed to provide a wider view of the creative process of the performance and its documentation in VR.

The fact that choreographic works documented through VR were not placed into a computer-designed virtual environment, nor were the performers portrayed as avatars, could initially seem like poor contributions that do not fully exploit the potential of the medium of VR technology, especially in relation to its understanding as an illusion enabled through computer graphics.¹¹ Yet, the proximity of the use of VR with reality and the impression of the tangible materiality of the body and space are fascinating offers, at least at a personal level, and this is a point that distinguishes documentation as information from documentation as experience.

Furthermore, VR is a medium that mostly attracts younger generations, without saying that people of varied ages do not find it appealing or interesting to explore. In Ashford's words "audiences in cities were least interested where they have ready access to live work, and most interested in remote locations where any performing art is a rarity, and attending a dance performance would require the investment of lengthy travel" (Ashford 2023: personal communication). When the VR screenings took place in remote areas with less access to dance performances, the *Springback Ringside* project had an impact on audience development and the rise of interest in technology and dance as an art form. In this way, the dissemination of the VR recordings got entangled with the promotion of contemporary artists, even though it was shadowed by the physical absence of both choreographers and dancers.

Besides the above-mentioned contributions of VR documentation – immediacy of experience, kinesthetic empathy, first person point of view – the dissemination phase of *Springback Ringside* as a project offered at a parallel level direct fruition of virtual heritage, achieving audience development, promotion of contemporary dance artists and sustainable touring of their choreographic works. But above all, the VR documentation aimed to act as a device that safeguards memory and intangible cultural heritage like an *aide-mémoire* that could

11 "Virtual Reality is all about illusion. It's about computer graphics in the theatre of the mind. It's about the use of technology to convince yourself you're in another reality" (Pimentel/Teixeira 1995: 7).

eventually complement other forms of documentation, and also help the corporeal memory and the mind's screen¹² to *re-member* and access our present and re-live it in the future as a temporal illusion. Echoing Rebecca Schneider on the persistence of performance (2011), *Springback Ringside* as part of the VR ecology could be one of the ways in which “performance remains”, and it does not aim by any means to replace the live performance and the immediacy of the live body. Quite the opposite: *Springback Ringside*, as a VR documentation project, intended until now to bring performance closer to people who otherwise would not have access to it, and this stands as a social achievement.

References

- Benjamin, Walter (1968): *Illuminations*, New York: Schocken Books.
- Bleeker, Maaïke (2016): *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*, London/New York: Routledge.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press.
- Cisneros, Rosemary E./Wood, Karen/Whatley, Sarah/Buccoli, Michele/Zanoni, Massimiliano/Sarti, Augusto (2019): Virtual Reality and Choreographic Practice: The Potential for New Creative Methods, in: *Body, Space & Technology*, Vol. 18 No 1, pp. 1–32. DOI: <https://doi.org/10.16995/bst.305>
- Dance Heritage Coalition (ed.) (2006): *Documenting Dance. A Practical Guide*, Washington: The Dance Heritage Coalition.
- Derrida, Jacques (2001): What Is a “Relevant” Translation?, in: *Critical Inquiry*, Vol. 27 No. 2, pp. 174–200. DOI: <https://doi.org/10.1086/449005>
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London: Routledge. DOI: <http://doi.org/10.4324/9780203894989>
- Freud, Sigmund [(1925) 1997]: A Note Upon the “Mystic Writing Pad”, in: *General Psychological Theory*, New York: Touchstone, pp. 207–212.

12 Here I refer to Freud's understanding of memory as a *Mystic Pad*, a writing pad used as a metaphor in order “to picture the functioning of the perceptual apparatus of our mind” [(1925) 1997: 212]. According to this mnemonic contrivance, the mind is seen as a three-layered system that can “provide both an ever-ready receptive surface and permanent traces of the notes that have been made upon it” [Freud (1925) 1997: 212], thus explaining the capacity of the mind to absorb, retain or delete memories.

- Heathfield, Adrian (2001): End Time Now, in: Adrian Heathfield (Ed.), *Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time*, London: Black Dog Publishing, pp. 104–111.
- Kloetzel, Melanie (2016): Location, Location, Location: Dance Film and Site-Specific Dance, in: Telory D. Arendell/Ruth Barnes (eds.), *Dance's Duet With the Camera: Motion Pictures*, London: Palgrave Macmillan, pp. 19–47.
- Lepecki, André (2010): The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances, in: *Dance Research Journal*, Vol. 42 No. 2, pp. 28–48. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>
- Lütticken, Sven (2012): Progressive Striptease, in: Amelia Jones/Adrian Heathfield (eds.), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Bristol: Intellect, pp. 187–198.
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge. DOI: <http://doi.org/10.4324/9780203359433>
- Pimentel, Ken/Teixeira, Kevin (1995): *Virtual Reality: Through the New Looking Glass*, New York: McGraw-Hill.
- Pouillaude, Frederic (2017): *Unworking Choreography. The Notion of the Work in Dance* (A. Pakes, Trans), New York: Oxford University Press.
- Schneider, Rebecca (2001): Archives. Performance Remains, in: *Performance Research*, Vol. 6 No. 2, pp. 100–108.
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York: Routledge.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press.
- Wakefield, Nik (2015): Time-Based History: Perspectives on Documenting Performance, in: *Performance Matters*, Vol. 1 No. 1–2, pp. 167–179.

Online resources

- <https://aerowaves.org/spring-backringside/> [16.01.2023]
- <https://performeurope.eu/> [online] [16.01.2023]
- <https://synchronousobjects.osu.edu/> [online] [16.01.2023]
- <https://www.enya-belak.com/vr180-catalogue-springback-ringside/> [22.01.2023]
- <https://www.ringsidedance.net/> [online] [16.01.2023]

Ökologien des Zusammenarbeitens

Embodying Gardens of Reciprocity

Sophie Schultze-Allen

This essay asks what reciprocity with other humans and the more-than-human¹ world could look and feel like from an embodied and ecological perspective. It draws on the experiences of the *Garden as Studio* workshops I attended between April 2021 and May 2023 led by Shelley Etkin² at Ponderosa Dance Center in Stolzenhagen, Brandenburg (Germany).³ Informed by these experiences, I begin shaping how these somatic gardening practices develop a kinesesthetic awareness of relationality and kinship between humans and the more-than-human world.

Shelley led the first workshop in 2018 after working as lead gardener at Ponderosa for six years. The first time I participated was at a 10-day workshop in Spring 2021 that brought together ten Berlin-based artists and activists. Starting in 2022, Shelley chose to offer shorter workshops to reduce the overall cost. In Spring 2022, there were 18 participants (mostly Berlin-based but also from England and Italy) who joined for a long weekend. Ponderosa is a project and place located about 1,5 hours north-east of Berlin close to the Polish border. It was initiated roughly 20 years ago by artists associated with k77 Studios in Berlin.⁴ They transformed a farm building, still called the “Speicher” (a building for storing grain) into dance studios and living spaces. Ponderosa is part

1 Cf. Rosi Braidotti and Simone Bignall (2019), as well as David Abram (2012).

2 Shelley Etkin is a white, queer, jewish artist based in Berlin with roots in US-Turtle Island and Israel-Palestine. She completed a MA in Performance & Ecology in Finland in 2018. From now on, I will refer to Shelley only by first name.

3 Dates I attended: April 23–May 2, 2021; April 29–May 1, 2022; July 9–10, 2022, October 7–9, 2022; April 28–30, 2023.

4 Including artists like Stephanie Maher who has connections to US-based contact improvisation communities.

of the Gut Stolzenhagen⁵ which collectively owns the land of the garden where the workshop takes place.

My experiences attending the *Garden as Studio* workshop are part of the ethnographic research of my current PhD project on the intersections of ecosomatic and anticolonial practices.⁶ Donna Haraway outlines how “disembodied scientific objectivity [...] supports the unfettered powers of militarism, capitalism, colonialism and white supremacy” and thus proposes “situated knowledge” as a kind of, “feminist objectivity” that places embodied personal experiences as part of generating meaning situated within social-ecological contexts (Haraway 1988: 581). As a participant-observer, my embodied engagement in the workshops is research material, documented through written reflections, along with interviews I conduct and record with Shelley and other participants. At the start of each workshop, I announced that I am conducting research and asked for consent to use what people said in the workshop in my writing cited with their first name. The option to not be named or included in my research was always provided. The citations used here are taken mostly from individual interviews where explicit consent was given.

Landing in the Garden

The *Garden as Studio* workshop is inspired by a practice that Shelley developed out of her own gardening experiences and has named *Landing Practices*. She describes them as practices of connecting to the land and what “to land” means as a verb. I’ll add that perceiving *Land* (with a capital L) as a verb is positioned in opposition to settler colonial orientations of *Land* as an objectified noun available for possession, domination, and exploitation as practiced in many parts of the world (cf. Tuck & Yang 2012: 5). This distinction between *Land* as verb versus *Land* as noun becomes a critical place to pause and reconsider how relationships are attended to. Shelley tells me how tending to the Ponderosa Garden taught her to land deeper and inspired her to guide others in this process

5 A “Gut” is the German word for a collective land ownership model leftover from GDR times. The Gut Stolzenhagen is made up of around 100 adults (and children) who decide together how the land is used.

6 This essay outlines some of the major topics of my PhD that will be expanded upon in its final form, to be published in 2026. The research project is situated within the Collaborative Research Centre 1512 “Intervening Arts” at the Free University Berlin.

(cf. Etkin 2022a). Thus, she established the *Garden as Studio* workshop as a way to share these learnings and bring more artists to see the garden as a place for their creative practices.

Somatic practices are “bringing awareness to the process of living inside the human body” (Eddy 2017: 5). My research asks how so-called ecosomatic practices, on a micropolitical level, are shaping the relationship humans have with the Earth. With the climate crisis intensifying, my role as a dance scholar is to contextualize the ways that somatic practices influence society because “it is not enough to say that the lineaments of embodied practice have a history, it is also important to ascertain the ways in which they make history” (Martin 2014: 34). Ann Cooper Albright shows in *How to Land: Finding Ground in an Unstable World*, how different movement practices are supporting the need to arrive more and more into connection with earth (cf. Albright 2019: 9). She outlines specific embodiment practices such as Contact Improvisation and Authentic Movement and I would like to expand upon this literature by adding *Landing Practices* into this emerging context.

Shelley describes, “landings as an ongoing process happening all the time. The more you land [...] the more you arrive” (Etkin 2022a). Her aim is to create a protected space where people can arrive at an understanding that “our bodies and our imagination are also the garden” (Etkin 2022a). Shelley has crafted a repertoire of activities and invitations that she repeats each time in slightly different arrangements. Each workshop is centered around a specific plant in the garden. For example, the first workshop I attended in 2021 focused on Dandelion, with further workshops centering other plants found in the garden such as Sorrel, Nettle, Willow, and Ground Ivy. Shelley offers different ways to land in the garden such as teatime rituals where we learn to notice on multiple sensory levels how the herb meets our bodies when we are awake and dreaming. She invites us to walk through the garden at night in the darkness using a flashlight to spotlight certain plants. We attune to the plants by drawing their shape and gathering words for collective reflection. We learn about their healing properties by making flower essences and tinctures. And we return the gifts we have received by performing gratitude rituals. Attuning to the plants also requires us to tend to the garden by connecting to the soil through touch, crafting compost piles, carefully transplanting certain species, harvesting leaves and fruits for our own digestion, or taking the digested soil out of the compost toilet to give fertilizer to the flowers. As a facilitator, Shelley hopes to question how we define the *Garden*, what the act of gardening entails, and to expand our notions of the dance studio.

Shelley begins with an introductory tea circle where she leads a guided meditation to help the group arrive and bring their individual experiences into the collective space. We are asked to remember past garden experiences by incrementally tracing back in time: “Follow your day back to all the places you were today [...] now journey even further back. We bring these places with us – all the gardens we ever played in, visited, got our hands dirty in, or labored in” (Etkin 2022b). In this guided meditation, Shelley invites the participants to consider the differing preexisting relationships the group has with plants and soils, and perhaps even that of their ancestral lineage. She draws attention to the privileges and disadvantages of societal inequities present in the different relationships people have with Land and gardens by acknowledging histories of labor exploitation, slavery diaspora, or in the case of her own family’s experience of migration due to antisemitism and its relation to displacement and occupation. Shelley carefully explains that the exercise might trigger ancestral traumas of people whose ancestors were enslaved or otherwise exploited.⁷ We are invited to share one detail from our meditative journey with the group. Participants talk about their grandmother’s garden, the apricot tree they climbed as a child, the lack of greenspaces where they lived, and my own story of covering each fingertip with raspberries and eating them one by one. At this time, none of the participants share explicitly about labor exploitation but there is a curiosity about what stories might have been erased over time.

From Enclosure to Kinship

Enclosure is a colonial tool of domination that justifies exploitation of Land, bodies and resources. During the so-called “age of enclosure” that began in early eighteenth-century England, within “two hundred years, as much as one seventh of all English common land was divided up, fenced, and converted into private property in the modern sense” (Hyde 2010: 29). This enclosure or privatization of common land in England had a global impact, as Resmaa Menakem theorizes that these Land enclosures are at the root of white settler colonialist

7 For further learning on this topic, Shelley and I both attended the workshop “Agri/Culture” by Mojisola Adebayo and Nicole Wolf in Berlin on 23.10.23 where methods of Theatre of the Oppressed were used to discuss how access and barriers to gardens are impacted by racial identities and explore practices for antiracist inclusion in community gardens.

practices (cf. Menakem 2015: 57–65). The garden imagined as a private, fenced off space came alongside this age of enclosure. Gardens, “enclosed by a fence or wall, had to be demarcated from and protected against hostile and invasive nature” (Wolschke-Bulmahn 2004: 74–75). How can gardens be imagined as part of rather than separate from the more-than-human world? Eric Lenoir’s “Jardin Punk” puts this in question where the goal is not to grow vegetables for humans but instead to sow seeds to establish as much biodiversity of flora/fauna/fungi as possible (cf. Lenoir 2021). Similarly, Shelley’s workshop is a space of reimagining the role of humans in establishing ecological balance.

Shelley addresses the aspect of enclosure in her workshops by noticing the ways that people enclose on a plant’s autonomy, for example by naming a plant before establishing a personal relationship with “it” and knowing the plant only for what resources the plant provides for human use. The landing practices create a framework to meet plants as autonomous beings with whom we can develop relationships with. Donna Haraway asks what such a “multispecies flourishing on earth” could look like (Haraway 2016: 2). For Haraway, “all earthlings are kin in the deepest sense” (ibid: 103). The state of being in relationship with *kin* (including human and beyond) is referred to in many indigenous lineages as *kinship* (cf. Van Horn et al. 2021). In my writing, I am adopting a practice suggested by indigenous botanist Robin Wall-Kimmerer to refer to plants and more-than-human beings with the pronoun *kin* (plural) or *ki* (singular) instead of “it” in order to “refer to birds and trees not as things, but as our earthly relatives” (Kimmerer 2015).

The kinesthetic and sensory-based practices that Shelley uses invite participants to resist enclosure of plant beings. We begin to develop a personal relationship with *kin* through an embodied partner exercise: One person has their eyes closed and is led through the garden to a specific plant by the other partner who has their eyes open. We are asked to guide them without naming things, but to simply describe what we see. One plant is described and introduced to the person with eyes closed; inviting *ki* into the studio space. Through limiting the visual sense, we become more aware of feelings, sensations in the body, smells, textures, and tastes – slowly widening the sensory awareness to the languages of plants. I lead my partner to a plant and invite them to touch, smell, and taste a small piece of the plant’s leaf. Together we share what we notice. We reflect on what kinds of knowing emerges through the other senses. In the words of my partner: “It was very beautiful, the experience of being guided through the garden. I felt a lot of trust in this space to let go of control and then experience the plant without this desire to know the plant’s name and prop-

erties or the characteristics” (Michela 2022).⁸ Through such *landing practices*, Shelley questions anthropocentrism by seeing the plants and the garden as our teachers. “If plants are our teachers, what are they teaching us and how can we be better students?” (Wall-Kimmerer 2018: 28). When we listen to plants as teachers, the Garden becomes *the Studio* – a place of reciprocal learning from all *kin*.

Moving Relationally as a Doorway to Reciprocity

Phenomenologist David Abram writes, that awakening the senses of “the body is (the) very means of entering into relation with all things” (Abram 1996: 38). Meeting the plants in the garden through the senses, including the kinesthetic sense, creates pathways to come into relation. Decolonial thinker Rolando Vazquez states that, “by being positioned, that is intersectionally and decolonially positioned, one does not come into a relative position, one becomes in relation” (Vazquez 2020: 86). When Shelley invites us to pay attention to the plants in an embodied way, we begin to decenter humans in the garden ecosystem. Where and how we place our human bodies in the garden becomes an exercise in “becoming in relation” as an ongoing practice. In *Poetics of Relation*, Édouard Glissant makes an important distinction that “Relation⁹ is movement” (Glissant 2010: 171). He grounds this in the polarity that “the difference between Relation and totality lies in the fact that Relation is active within itself, whereas totality, already in its very concept, is in danger of immobility” (2010: 171). Being in movement, acknowledging the movement even within a restful state, is a way to renounce totality and instead recognize the relationality (and flexibility) of power dynamics.

When bodies are moving, the garden becomes a place of moving relations. A garden might be defined as “any purposeful arrangement of natural objects” (Miller 1993: 15). This view objectifies *kin* of the garden as static. In Glissant’s non-hierarchical space of Relation, “every subject is an object and every object is a subject” (2010: xx). Rather than perpetuating the binary between objectivity and subjectivity, we can either honor the world-making of plants as subjects in relation with human subjects or denounce human subjectivity as

8 Verbal permission to use first name given in person during video-recorded interview.

9 Glissant capitalizes “Relation” throughout this work, which I have carried over here.

superior and call attention to the object-ness of humans within a world of objects (cf. Abram 1996: 32). Both can support the creation of a non-hierarchical perception where the space in between subject-objects becomes alive, fluid, in perpetual motion where possibilities for meaning-making and transformation are possible in each moment.

Our relationship with the plant as a subject-object being is deepened when Shelley invites us to sit, lie, draw or move next to the plant in focus. For example, in Spring 2022, she asked us all to spend a session with a Sorrel plant in the garden where we might move next to *ki*, draw *ki*, and take note of any words coming to us during this time. Shelley then asks us to come together and share any verbs from our time. In my notebook were verbs such as: feeling held, nourishing, sticking out, opening, protecting, standing, and shapeshifting. We wrote all the verbs onto little pieces of paper, laid them out on a big flat surface, and organized them into groups along a spectrum of polarities. From this exercise, we saw a bigger picture of what information Sorrel as a being wanted to share with us and what *ki*'s role in the garden is. After participating in this process several times with different plants, I began to have a much deeper understanding of the plurality of these garden beings and the role that each plant serves in the garden ecosystem as a whole. Shelley describes this in my interview with her: "In the garden, there is this many-ness [...] simultaneous difference all the time. And there is some kind of coherence that that creates in the interactions of those differences" (Etkin 2022a). In this way Shelley invites the participants to recognize the cohesion of the garden without erasing the diversity that exists there. By pluralizing sense-making practices, we begin to open a pathway to perceiving ourselves as part of this "many-ness" of the garden. It supports an attuning to the sentience of other beings in the garden by noticing their attributes without categorizing and objectifying "our *kin*". What Shelley calls, moving in a "garden-ly way" (Etkin 2022a) can help widen beyond normalized human-centered perspectives.

Living soil (made of billions of microorganisms) is a place where we can make contact with this many-ness. Shelley proposes a kind of embodied gardening practice of receiving and giving. Reciprocity can be defined as "a matter of keeping the gift in motion through self-perpetuating cycles of giving and receiving" (Wall-Kimmerer 2013: 165). The perception of gardening as labor or acts of "giving gifts" is more visible at first: the group notices how our bodies want to "make an impact". Instead, Shelley gives us the task to put our focus on receiving energy from the garden through our contact with the soil. I think about the idea of "touching and being touched" that I encountered repeatedly

during my time in the Masters in Dance Studies curriculum (cf. Brandstetter 2013). While layering soil and horse manure to build a new garden bed, I had a conversation with another participant, Carla. It began while touching and moving our hands through the ground. We were building a small terrace with stones to compensate for the sloping terrain, something which clearly makes an impact. While preparing the soil for more bricks, an image of massaging the soil entered our thoughts. Carla remarked, “it’s like a mode of bodywork! I’m curious how bodywork and dance can open a space to be differently in relation with nature, through dancing, touching, you can encounter the garden differently. But also, by encountering the garden through clay, soil, water, you can get in contact with nature (as material)¹⁰ and that way in contact with (the material of) your body again” (Carla 2022). This is a reciprocal flow that Albright sums up nicely: “Touching and being touched. This fleshy corporeal connection provides the ground from which we move through the world, and carries the potential to fundamentally revise how we think about ourselves and others” (Albright 2019: 201). The *Garden as Studio* workshop allows participants to experience this concept on an embodied level so that it starts to become viscerally understood. Participants get the chance to know what it means to be human in relational ecologies of kinship and some ways to practice this in their everyday lives.

References

- Abram, David (2012): *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Albright, Ann Cooper (2019): *How to Land: Finding Ground in an Unstable World*, New York: Oxford University Press.
- Brandstetter, Gabriele (2013): Listening: Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (eds.), *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, pp. 163–180.
- Braidotti, Rosi/Bignall, Simone (2019): *Posthuman Ecologies: Complexity and Process After Deleuze*, London: Rowman & Littlefield Publishers.
- Carla (participant of Garden as Studio Workshop) on May 1, 2022 in the Ponderosa Garden, Stolzenhagen (Brandenburg, Germany).

¹⁰ My additions in parentheses.

- Eddy, Martha (2017): *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, Bristol: Intellect Books.
- Etkin, Shelley (2022a): In-person Interview on Tuesday May 3, 2022 at Ponderosa, Stolzenhagen (Brandenburg, Germany).
- Etkin, Shelley (2022b): Garden as Studio Workshop “Opening Circle” on April 31, 2022 at Ponderosa, Stolzenhagen (Brandenburg, Germany).
- Glissant, Édouard (2010): *Poetics of Relation*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Haraway, Donna (Autumn 1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies*, Vol. 14 No. 3, pp. 575–599.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- Hyde, Lewis (2010): *Common as Air: Revolution, Art, and Ownership*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kimmerer, Robin Wall (2013): *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*, Minneapolis: Milkweed Editions.
- Kimmerer, Robin Wall (2015): Nature Needs a New Pronoun: To Stop the Age of Extinction, Let’s Start by Ditching ‘It’, [online] <https://www.yesmagazine.org/issue/together-earth/2015/03/30/alternative-grammar-a-new-language-of-kinship> [22.02.2024]
- Lenoir, Eric (2021): *Le Grand Traité du Jardin Punk*, Mens: Terre Vivante.
- Martin, Randy (2014): Between Intervention and Utopia: Dance Politics, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (eds.), *Emerging bodies: the performance of world-making in dance and choreography*, Bielefeld: transcript Verlag, pp. 29–45.
- Menakem, Resmaa (2015): *My Grandmother’s Hands: Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies*, Las Vegas: Central Recovery Press.
- Michela (2022): In-person Interview on May 1, 2022 at Ponderosa, Stolzenhagen (Brandenburg, Germany).
- Miller, Mara (1993): *The Garden as an Art*, Albany: SUNY Press.
- Tuck, Eve/Yang, K. Wayne (2012): Decolonization Is Not a Metaphor, in: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1 No.1, p. 1–40.
- Van Horn, Gavin/Wall Kimmerer, Robin/Hausdoerffer, John (2021): *Kinship: Belonging in a world of relations*, Libertyville, IL: Center for Humans and Nature Press.
- Vázquez, Rolando (2020): *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Prinsenseek: Jap Sam Books.

Weintraub, Linda (2012): *To Life!: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Los Angeles: University of California Press.

Wolschke-Bulmahn, Joachim (2004): All of Germany a Garden? Changing Ideas of Wilderness in German Garden Design and Landscape Architecture, in: Christof Mauch (ed.), *Nature in German History*, Oxford/New York: Berghahn Books, pp. 74–92.

Impossible Worldmaking in BADco.'s *Nature Needs to Be Constructed*¹

Mila Pavićević

Introduction: A different setting

Let us imagine a setting. It is 2013, mid-September, in Zagreb, the capital of Croatia; I was attending an unusual event – a large green meadow with scarcely distributed evergreen trees. A group of artists is camping; tents, camper vans, music emanating from an improvised DJ stand, and dismantled parts of scenery from past performances lying in the high grass. All the elements are organized in a horizontal landscape, and the audience and the performers can walk freely between the parts. A blackboard as part of the set, a wooden bench for the audience to sit and eat on, deck chairs to relax in, tents to sleep in, and ramps for dancers to climb on. Behind the dancing, behind the pieces of scenery, a quiet river is passing by. However, in this almost idyllic setting, something feels off; there is no chirping of birds or other small animals, only dogs brought by their owners can be heard, and, more importantly, a foul stench of trash is creeping in. Over the day, this smell takes over. Hence, the leisurely activity of camping is everything but comfortable. The event I am describing was called *Nature needs to be constructed/Prirodu treba graditi*, and it was organized by the performing arts collective BADco. or *Bezimenno autorsko društvo* (in English: Nameless society of authors).

BADco. was a collective of dramaturges-choreographers based in Zagreb and was active locally and internationally from 2000 to 2020. The core of the collective consisted of Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak,

¹ This article is part of a broader research in the frame of my PhD thesis: *Daydreams for a Future Past, Dramaturgies from Former Yugoslavia, and its Contributions to Contemporary Dance*. The research is taking place at the Department of Critical Dance Studies at the Free University Berlin.

Nikolina Pristaš, Goran Sergej Pristaš, and Zrinka Užbinec. Additionally, one must mention choreographer Pravdan Devlahović, dramaturge Ivana Sajko, and producer Lovro Rumiha, who left the collective within those 20 years but contributed largely to the collective's articulation. Similarly to the event, BADco.'s rehearsal place, located at the Cultural Centre Novi Zagreb, Remetinec, was situated on the city's outskirts, where they diligently and rigorously produced works with scarce governmental support, relying mainly on EU funding. These works were then exported all over the Western contemporary dance market, including London (Aerowaves), Amsterdam (Julidans), New York (PS122, La MaMa), Berlin (Tanz im August), Vienna (Tanzquartier Wien), Graz (Steirischer Herbst), Gothenburg (SKOGEN), Venice (54th Venice Biennale), etc. Despite the international recognition and visibility, BADco. members stopped their artistic activity in 2020. The dissolving of the collective was twofold: Firstly, it resulted from familiar exhaustion symptomatic for collective processes without a proper infrastructure or governmental support. Secondly, it was influenced by a more urgent desire to abandon the idea of "political representation in arts" (Pristaš 2021: 30) and engage instead in the "political transformation of society" (2021: 29) in their local context. After 2020, some collective members started (and still are) actively engaging in political and cultural-political work gathered around the citizen-led political platform *We Can!/Možemo!*, which won the city election in Zagreb in 2021.²

*Nature needs to be constructed*³ was a 24-hour event where artists, activists, scientists, and audiences gathered at Jakuševac. Jakuševac is a suburban area of Zagreb that, for many years, faced many ecological problems caused by its proximity to the city's landfill. The area was a hot topic for many years, as the proximity to the waste disposal area caused many problems for the primarily working-class neighborhoods. Through this choice of setting, the proximity and entangling of the choreographic work and the bordering community's

2 Curiously, the now-elected mayor of Zagreb, Tomislav Tomašević, took part in the event *Nature needs to be constructed* in 2013 as a member of the green activist organization *Zelena Akcija/Green action*, giving a talk on possible future recycling strategies. Also, it is essential to emphasize that Zagreb had not developed or implemented any recycling strategies or infrastructures for recycling at the time of *Nature needs to be constructed*.

3 *Nature needs to be constructed* uses the material from BADco.'s previous work *Is there life on stage? – Exercises in terraforming* from 2012. It was a common practice of BADco. to continue previous working processes in different frameworks, insisting on more working periods that extend the limits of projects. In my PhD research, I'm addressing both of these works comparatively.

specific social, political, and ecological problems are unavoidable. This inevitability forces the audience and artists to consider the nearness of a local socio-political issue and the artistic work.

In the frame of my research, I am interested in re-articulating the notion of dramaturgy as a social and political practice that was developed from and within the specific context of former Yugoslavia, in this case, from the locality of the independent performing arts scene in Zagreb, Croatia. In Western and Eastern Europe, dramaturgical practice is always situated in the in-between systems: theory and practice, institutions and artists/artwork, artists and public, processes and presentations. Because its position in the field is deeply intertwined with applied ethics, it necessarily suggests or implies a confident political attitude towards these fields. It includes and often reflects the question of “how we work” – “how we come together” and the aesthetic, social, and political implications of this coming together. In the case of BADco., this coming together has often been informed by the notion of the impossible. The idea of the impossible concerning BADco.'s work has already been addressed in the latest book by Una Bauer, *Practicing the impossible/Vježbanje nemogućega* (Bauer 2021) through the multiple perspectives of BADco., through a series of interviews with members of BADco., as well as through the impossibility of linear readability of their works, even for the professional audience (cf. Bauer 2021: 10–30). BADco. themselves had articulated their understanding of the necessity of the impossible, mainly through one of their last works entitled *Impossible Dances* from 2019, where they state: “[The] impossible is necessary because, as we are hurtling toward hothouse Earth, nothing is more urgent than the encounter of a myriad of impossibilities.”⁴ I am interested in the notion of the impossible in relation of worldmaking which is for me again connected with the dramaturgical “how” as in – “how things come into being”. In this case, dramaturgy has the potential to reimagine the impossible – turning it into possible, meaning work models and modes of togetherness.

Dramaturgy of impossible worldmaking

Through their work, BADco. proposed modes of togetherness, such as expanding their performance through conferences and publications, transdisciplinary collaboration at its core, and working with durational frameworks

4 Cf. <http://badco.hr/en/work/1/all#!impossible-dances> [20.05.2024]

and modular structures. Although these modes sound seemingly familiar to contemporary dance in Western Europe, it was, at the time, in the early 2000s, not something given by default or at all in the context of the independent or institutional dance scene in Zagreb, Croatia. All of which they did while battling impossible working conditions. At the time, contemporary dance, mainly, was produced on the margin of public interest and with scarce resources that would allow the rigorous practice that the collective was fostering, insisting on the year-long time frames for producing work. Partially, it was due to this scarcity that they embraced the generative potential of their situation “to make the impossible practical to resist the doom of the blinding clarity of how capitalism works and challenge the transparency of impossibility” (Pristaš 2021: 29).

In their book *Capitalist Sorcery, Breaking the Spell*, Philippe Pignarre and Isabel Stengers (2011) write about the protest against anti-globalization protest against the World Trade Organization that took place on the 30th of November 1999 in Seattle, USA. More than 50,000 union members, environmentalists, family farmers, indigenous rights activists, faith-based groups, and solidarity organizations gathered together, criticizing the public health system and environmental protection nationwide. In their analysis of the protest, Pignarre and Stengers point out that the slogan was not articulated yet as another negation of the existing *status quo* but rather as a request for a different world, crying out loud and clear: “Another world is possible!” (Pignarre/Stengers 2011: 4)⁵ Through the book, they underline that this positive articulation of this protest slogan “went up against those who pretended to represent the only world possible” (2011: 10). Therefore, their cry broke the spell or demasked what Mark Fisher (2008) calls “capitalist realism” in his eponymous book: a condition of our contemporaneity that suspends even the sheer possibility of imagining that another system is possible, therefore ensuring that the alternative to capitalism remains ungraspable for those who are not in power. The Seattle Protest, instead of agreeing to the only world possible, meaning neoliberal capitalism, as Pignarre and Stengers argue, proposed a way of Marxist pragmatism that,

5 Curiously, in her book *Fools Crusade, Yugoslavia, NATO, and Western Illusion*, Diane Johnstone makes the correlation between the globalization process and NATO launching “its first aggressive war by bombing Yugoslavia” (Johnstone 2002: 1) that took place at the same time. She poses the question around the fact that the protests from Seattle were so strong, while the NATO bombing was met with very little public response from the left.

according to them, entails that instead of contemplating the *what if scenarios* – one should rather actively engage in practice in all the *within reach* possibilities of this new world (cf. Pignarre/Stengers 2011: 16–22). In the case of this protest, the abundance of these possibilities has been performed and embodied on the streets of Seattle, where the protesters appeared:

“Dressed as butterflies [...] with workers in union jackets. Meanwhile, an anarchist marching band provided musical accompaniment, feminist dance troops performed in blocked intersections, and giant puppets—still novel at the time—stalked the streets.” (Engler 2019: Abs. 2)⁶

The Seattle Protest and *Nature needs to be constructed* both share a commonality. Not only do these events speak up against the opaqueness of neoliberalism, but they perform and embody tangible alternatives. In Goran Sergej Pristaš's book *Exploded Gaze* (2018), which articulates the poetics of BADco., from his point of view, Bojana Kunst points toward this commonality which manifests in the way they “affirm other knowledge and practices to create alternatives [...] like wondering, rupturing, refracting” (Kunst 2018: 284). The desire to affirm the alternative modes of knowledge production and practices is deeply embedded in their refusal as a collective to participate in the “problematic ecology of art institutions” (2018: 287), which, according to Pristaš, “no longer function as disciplinary instances whose task is to take care of artists and produce artworks” (Pristaš 2018: 19). Instead, they become places for “mastering logistical and managerial operations that function through the multiplicity of social and participatory relationships” (Kunst 2018: 287). The multiplicity of social and participatory relationships manifests through a transdisciplinary approach at the core of the works, through which new temporary communities are formed and informed. I will come back to what that means in the concrete case of *Nature needs to be constructed* later, but first and foremost, I would like to point out that this approach has a long history in former Yugoslavian countries. Bojana Cvejić and Ana Vujanović in *Toward Transindividual Self* (2022) describe this history, linking it with the Marxist group Praxis, prominent in Yugoslavia in the 1960s and the 1970s, with their eponymous journal. Praxis philosophy “was fundamentally socially oriented. It was defined as life activity or the ‘thought for the revolution’ (Bošnjak 1964: 7–20) by which Praxis philosophers examined

6 Cf. <https://www.thenation.com/article/archive/seattle-wto-protests/> [online] [14.01.2024]

humanist Marxist critique of Yugoslav socialism” (Cvejić/Vujanović 2022: 170). The term praxis and the philosophy of the Praxis movement became critical and directly or indirectly influenced by different art fields of former Yugoslavia in the late 1960s and the 1970s, as Cvejić and Vujanović argue further. Moreover, they draw attention to the fact that in Serbo-Croatian and related languages:

“The expression ‘artistic practice’ (*umetnička praksa*), as opposed to ‘artistic creation’ (*umetničko stvaralaštvo*), spreads across often-solitary art-making, including all the artist’s other engagements in the art scene and public: networking, institutional critique, engagement in artistic associations and unions, taking part in the public sphere as public intellectuals, bringing them closer to the concept of ‘artist-citizen.’” (2022: 170)

This artist-citizen, or, in this case, dramaturge-citizen, functions at the same time as a unionist, a civil society member, an activist, and a teacher, enabling them to “explore instances of political solidarity that aspires beyond the social solidarity based on kinship and identarian resemblance as political solidarity seizes to unite dissimilar subjects” (2022: 18).

In the concrete case of *Nature needs to be constructed*, this approach manifested itself through alignments with various other fields and actors (green activism, citizens, politicians from municipalities, utility company managers, etc.) around a joint and urgent local problem. This urgency, for me, becomes the crucial starting point for looking into the dramaturgy of worldmaking. In my research, I interviewed Nikolina Pristaš, a choreographer from BADco., to inquire about engaging with this urgency. It became evident that it requires expanding, mediating, translating, and improvising activities. Although familiar with the contemporary dance field, these activities occur under different circumstances: when the language (between the municipality and dramaturge) is not shared or understood, leaving plenty of space for misunderstanding and failure. Three months before the performance, the collective members engaged in political work, talking to the local municipality and community, explaining, mediating, and translating the urgency for the work to appear at this specific setting while discussing the concrete socio-political problem that made this work urgent. A staging or rehearsing of the work prior to the event itself was not possible. Arriving at the setting, the dancers were confronted with the found reality. Their hands were protected by working gloves, and their knees with knee pads on uneven ground, filled with holes and wet, slippery grass, while the dramaturgy of worldmaking unfolds. I

define the dramaturgy of worldmaking as a multilayered and multiperspective act of performance that simultaneously becomes a performance, a rehearsal, a gathering, a lecture, or a work action. It is an act of live assembling and disassembling of different performative episodes whose performing circumstances do not let them flow without interruptions, stutters, or renegotiations. The stuttering and the renegotiations occur because that choreography is treated “as one environment among other environments”, as stated by Nikolina Pristaš in one of the interviews in the frame of my PhD research (Pavićević 2024, to be published)⁷. Dramaturgy does not try to reconcile these other environments in one, but it lets them operate simultaneously, in juxtaposition, enabling and obstructing the choreography.

Towards new ecologies of work

Already in the title of the work, *Nature needs to be constructed*, BADco. suggests a different relationship towards the idea of nature, as something that can be constructed and deconstructed, as Nikolina Pristaš points out in the interview, “as one of” (Pavićević 2024, to be published) the possible environments. Although this is not stated explicitly in the work, I tie this understanding to the idea of worlding or worldmaking, which is embedded in the feminist posthumanism thought (cf. Haraway 2016) that lifts the binary understanding of nature, culture, and pleas for complex simultaneity. BADco., on the other hand, envisioned the necessary deconstruction of their world through the idea of an apparatus influenced by the thinking of Deleuze and Guattari (cf. 2013: 493–551) and inspired by this term. They often called themselves an organized machine (cf. Pristaš 2018; Bauer 2021). For them, the apparatus includes different sets of relations (social, political, aesthetic, and ethical). These sets are artificial, ideological constructions. Therefore, they can be constructed and deconstructed when necessary. The de/construction, in the case of BADco., occurs through “experimenting with different organizations of bodies, figuralities, and choreographic objects [...] connecting the performative sets with other machines – narrative, political, affective, biological, etc.” (Pristaš 2018: 275).

Furthermore, within these sets of relations, choreography and dance-making become only one set among other possible reconfigurations, such as the ac-

7 In April 2024 my PhD research process is coming to an end. The interviews mentioned above are at this point still unpublished.

tivist occupation of public space, lecture, and knowledge transmission forms. Only one part of the machine is in proximity, in accordance, or dissonance with another machine. This approach requires rethinking dramaturgy as a practice that operates in this ecology, as a practice that produces both accordance and dissonance and as a practice that does not try to hold on to a singular, linear view – but as the title of *Exploded Gaze* suggests (Pristaš 2018), explodes the idea of performance into different sets of relations.

In the case of *Nature needs to be constructed*, dramaturgy granted a new ecology: It became a temporary act of worlding through which a new temporary community arose. A layered community with multilateral agency: activists were there to discuss waste-disposal issues and solutions, dance experts witnessed the performance of a renowned dance collective, and passersby saw themselves randomly walking by with their dogs. Neighbors found themselves wandering over, looking for answers to the burning issue of their local community. Within this ecology, dramaturgy operates as trans-disciplinary, navigating between these different layers, serving as a social and political imagination tool, not shying away from disjunction with the newly established togetherness.

Instead of a conclusion, let us imagine different configurations of sets:

Jakuševac, late summer of 2013. Two dancing bodies lie on each other, traveling as one entity with multiple limbs. They are staying close to the ground at all times. A ground that is rough, full of holes, and covered with wet grass.

Jakuševac, late summer of 2013. A text by the French surrealist writer Francis Ponge is played as a voice-over.

“I am so connected to the ground, even though I move so tentatively and slowly, even though I am so advanced and can detach myself from the ground and retreat into the house, leaving everything behind, one kick is enough to send me rolling who knows where. Of course, sometimes it is hard to carry your own house everywhere.” (BADco. 2013)⁸

Jakuševac, late summer of 2013. A composting workshop for a diverse public. Worlding occurs as the process of layering, fictionalizing, and de-fictionalizing.

8 This text is taken from the performative text of *Nature and needs to be constructed* from the digital and physical archive of BADco., located at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka, Croatia. The archive was opened in 2023, becoming one of the few archives of an independent dance collective in the Balkans.

ing. Labor is taking place, and the know-how for returning waste to earth is shared.

Simultaneously, the ever-present foul smell from the landfill constantly reminds us of imminent dangers around.

References

- BADco. (2019): Impossible Dances, [online] <http://badco.hr/en/work/1/all#!impossible-dances> [20.05.2024]
- Bauer, Una (2021): *Vježbanje nemogućega*, Zagreb: Centar za Dramasku umjetnost.
- Bošnjak, Branko (1964): Ime i pojam praxis, in: *Praxis Vol. 1*, pp. 7–20.
- Cvejić, Bojana/Vujanović, Ana (2022): *Towards a Transindividual Self*, Brussels/Oslo/Zagreb: Sarma/Oslo National Academy of the Arts/Multimedijalni institute.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2013): *A Thousand Plateaus*, London/New York: Bloomsbury Academic.
- Fisher, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester: Zero Books.
- Engler, Mark (2019): The Seattle Protests Showed Another World Is Possible, in: *The Nation*, [online] <https://www.thenation.com/article/archive/seattle-wto-protests/> [14.01.2024]
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London: Duke University Press.
- Johnstone, Diane (2002): *Fool's Crusade. Yugoslavia, NATO and Western Delusions*, London: Pluto Press.
- Kunst, Bojana (2018): Afterword, in: Sergej Pristaš (ed.), *Exploded Gaze*, Zagreb: Multimedijalni institute, pp. 283–292.
- Pavićević, Mila (2024): *Daydreams for a Future Past: Dramaturgies from former Yugoslavia and its contributions to contemporary dance* [Unpublished manuscript].
- Pristaš, Goran S. (2018): *Exploded Gaze*, Zagreb: Multimedijalni institut.
- Pristaš, Goran S. (2021): Dear Mila, in: Mila Pavićević (ed.), *Dance By Other Means*, Berlin: PSR, Life Long Burning, Uferstudios, pp. 26–38.
- Stengers, Isabelle/Pignarre, Philippe (2011): *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell* New, York: Palgrave Macmillan.

Die Philosophie des Materials – Costume in Ecology

Jutta Krauß

Kontext und das Vorausgegangene

»Was sollen wir tun?«

(Widdau 2021: 9)

»Auch beim Entwerfen von Kostümen sollte Ökologische Nachhaltigkeit von Anfang an mitgedacht werden.« (AG Ökologische Nachhaltigkeit – Bund der Szenografen 2022: 17) So lautet der Aufruf der Arbeitsgemeinschaft Ökologische Nachhaltigkeit des Bundes der Szenografen im Jahre 2022. Der Leitfaden für Nachhaltigkeit, aus dem dieses Zitat stammt, weist auf einen Paradigmenwechsel hin, demgemäß ein Kostüm »nicht mehr nur ästhetisch und inhaltlich zu bewerten« (ebd.: 2) sei, sondern auch nach »Kriterien der Nachhaltigkeit« (ebd.). In den vergangenen Jahren sind zahlreiche wissenschaftliche Publikationen wie auch populärwissenschaftliche Literatur zum Phänomen Nachhaltigkeit¹ und Mode erschienen.² Im Zentrum dieser Auseinandersetzungen ste-

1 Nachhaltigkeits wird meist mit dem sogenannten Drei-Säulen-Modell dargestellt und bezieht sich auf ökologische, ökonomische und soziale Dimensionen (Rippl 2022: 33). Gabriele Rippl erweitert dieses mit ihrem Konzept der kulturellen Nachhaltigkeit (2022: 38). Bezogen auf das Phänomen Mode zählt Andrew Reilly Praktiken der Nachhaltigkeit auf, die von der Reduzierung chemischer Pestizide bis zu recycelten Kleidungsstücken und fairen Bedingungen bei der Herstellung reichen (2021: 103). Ich möchte darauf hinweisen, dass das Verständnis über Nachhaltigkeit stets soziokulturell und historisch unterschiedlich geprägt ist.

2 Vgl. u.a. die Publikationen *Fast Fashion* (Schulze/Banz 2015), *Sustainable Fashion* (Gordon/Hill 2015) und *Fashion Made Fair* (Köhrer/Schaffrin 2016).

hen der schnelle Verschleiß von Kleidung und die Forderung nach einem verantwortungsvollen Umgang mit den Umwelten.³

In der Performance *LESS – Eine Tanzperformance, die mit weniger auskommt* (2022) widmen sich der Choreograf Felix Landerer/Landerer & Company dem Wenigen, dem Einfachen, der Reduktion. Die zugrundeliegende Idee basiert auf der Annahme: »Dance sequences of pause, of reduction, of embodied minimalism narrate and generate longing for the depth that lies – or is hoped for – in simplicity, for closeness, touch and compassion.« (Studio Pro Arte 2022) Diese Sehnsucht nach Einfachheit und danach, das Wenige zu erproben, ist das Prinzip des gesamten Produktions- und Aufführungsprozesses. Landerer stellt Fragen, die sein ökologisch bewusstes Handeln begründen: »Was braucht es im Angesicht von Klima-Katastrophe, Hyperkonsum und kriegsrischer Konflikte – und was nicht? Ist weniger mehr und mehr nicht mehr, sondern weniger?« (Landerer) Das Befragen von soziokulturell geprägten Missständen und Mängeln webt sich in die Textur der Kostüme und Bewegungen von *LESS* ein. Die so gesetzte Prämisse – als Suchbewegung nach einem angemessenen Umgang mit künstlerischen, körperlichen wie auch materiellen Ressourcen – kann als Reaktion und Übersetzung einer kulturhistorischen Situation betrachtet werden.

Lisa Adler und Beatrix Landsbek entwarfen die Kostüme für die Performance: Sie nutzten für ihre Arbeit getragene und aussortierte Kleidung und somit Reste der Modeindustrie.⁴ Indem getragene Kleidung zum Kostüm wird, wirkt sich eine Denkfigur der Ökologie in den Produktionsprozess und die Performance ein.

Um diesen Gedankengang zu entfalten, wird in diesem Beitrag das Kostüm nicht nur als Material, sondern als Materialisierungsprozess betrachtet, in dem bekleidete und bewegte Körper Konzepte von Nachhaltigkeit *auf dem* Körper tragen und *mit dem* Körper fortbewegen. In der Performance *LESS* zeigt sich – so die Ausgangsthese – Nachhaltigkeit in ästhetisch aufgeladenen Altkleidern, die auf der Bühne getragen werden. Sie paust sich in der Performance durch eine reduzierte, minimalistische Bewegungssprache durch. Um

3 Im gesamten Beitrag benutze ich den Begriff Umwelten im Plural, um auf eine Vielzahl an Umwelten, die gemeint sein können und um auf die vielfältigen Möglichkeiten dessen, was Umwelten bedeuten können, hinzuweisen.

4 Bereits getragene, überflüssige und aussortierte Kleidung wird häufig im Kontext von Mode nicht als Ressource profiliert, sondern als Rest. Im Kontext eines Nachhaltigkeitsdiskurses wird diese meist als Ressource konnotiert.

dies aufzuzeigen, werden zwei Blickrichtungen entfaltet: Zunächst wird der Herstellungsprozess der Kostüme nachgezeichnet, auch um das Verhältnis zwischen Kostüm und Bewegung auszuloten. Daran schließt sich ein Nachdenken über das Wenige sowie über Verflechtungen mit Umwelten und über das Aussortieren des Zuviel an.

Die Verflochtenheit von Kostüm und Performance mit der Denkfigur Ökologie wirft dabei folgende Fragen auf: Wie entsteht ein nachhaltig produziertes Kostüm? Was bedeutet es? Welche Begrifflichkeiten ermöglichen, eine von Nachhaltigkeit geprägte Ausdrucksweise zu bestimmen?

1. Rekonstruieren und aussortieren – Gesprächsfetzen und textile Reste

»Eine hochwertige Sortierung entscheidet über den ökonomischen und ökologischen Wert der Alttextilien.«
(Bösch 2018: 279)

Im Folgenden greife ich auf Gespräche, die ich mit Beatrix Landsbek geführt habe, zurück. Die Gespräche betrachte ich im Anschluss an Daniela Hahn als »Strategien des Präsent- und Anschaulich-Machens« (Hahn 2016: 10) und spreche meinen spezifisch situiert angeordneten Gesprächsnotizen das »Potenzial einer Berührung der Wirklichkeit« (ebd.) zu. Die Notizen veranschaulichen somit die Rekonstruktion der Kostümproduktion.⁵

Der Nachhaltigkeitsdiskurs, der im Herstellungsprozess und im Tragen der Kostüme in *LESS* diskursiv und performativ hervorgebracht wird, ist gekennzeichnet von der Infragestellung von ökologischen und sozialen Ungleichgewichten und spiegelt meines Erachtens eine Begriffsrahmung von Nachhaltigkeit wider, in der Konventionen hinterfragt werden und ein ökologisches, soziales und kulturelles Gleichgewicht erreicht werden soll (vgl. Strähle/Müller 2017: 9). Im Arbeitsprozess von *LESS* zeigt sich Nachhaltigkeit darin, wie unkonventionelle Wege zum Kostüm begangen werden. Diese

5 Mit Beatrix Landsbek habe ich am 27.04.2023 sowie am 09.06.2023 per Zoom Gespräche geführt. Des Weiteren habe ich sie an ihrem Arbeitsplatz im *TEXTILHAFEN* in Berlin besucht und dort eine Führung von ihr erhalten.

Sichtweise auf das Kostüm manifestiert sich in Veränderungen der textilkulturellen Praktiken auf dem Weg von Kleidung zum Kostüm auf der Bühne, indem nicht ausgehend von einem Kostümkonzept, einer Entwurfsarbeit, dem Modell, dem Drapieren von Stoffen, der Arbeit von Gewandmeister*innen und Schneider*innen⁶, sondern ausgehend von den beiden Momenten des Aussortierens – nämlich dem Wegwerfen von Kleidungsstücken in Containern – und dem Sortieren von Kleidungsstücken im *TEXTILHAFEN*, Kostüme kreiert werden. Das Sortieren von textilem Material für *LESS* wurde im *TEXTILHAFEN*, einem Inklusionsunternehmen der Berliner Stadtmission, vorgenommen. Sozioökologische Verbindungen – zwischen einem sozial und inklusiv geprägten Raum und einem ökologisch beeinflussten, künstlerisch geprägten Herstellungsprozess – bestimmen somit die Handlungsmöglichkeiten, um aus der Ressource Altkleider Kostüme für den Tanz herzustellen.⁷

Wöchentlich treffen ca. elf Tonnen textile Spenden im *TEXTILHAFEN* ein. Die Säcke voller Textilien werden auf einem Tisch ausgeleert und von Hand begutachtet und sortiert. Die Sortierung wird meist von als Frauen gelesenen Personen vorgenommen.⁸ Sortiert wird nach den Bedarfslisten der Kleiderkammer – oft werden dort wärmende Kleidungsstücke in deckenden Farben gesucht. Des Weiteren gibt es Boxen, in denen die sogenannte Vintage-Mode für die Kiezläden gesammelt wird. Für die Performance *LESS* wurde der sogenannte Materialpool des *TEXTILHAFENS* genutzt: Es handelt sich dabei um Textilien mit Beschädigungen oder Tragespuren, die weder für die Kleiderkammern noch für die Kiezläden geeignet sind, jedoch aufgrund ihrer Qualität für die Wiederverwertung verkauft werden (vgl. Berliner Stadtmission 2024). Diese textilen Materialien sind dann nicht mehr Hilfsgüter oder textiler Müll, sondern entfalten durch eine Umwertung zur textilen Ressource eine neue materielle Handlungsmacht. Dabei entscheiden die Arbeiter*innen im *TEXTILHAFEN* darüber (damit wird auch ihnen eine Handlungsmacht zugesprochen), was als Textilmüll oder wiederverwertbares Textil gedeutet wird. Die dem Textilmüll entzogenen Kleidungsstücke gehen somit aus einer Praxis des Was-

6 Vgl. u.a. *Wege zum Kostüm* (Gerkan 2016).

7 Eine Diskussion zum Dilemma des vermeintlich »Sozialen« bezüglich der Weiternutzung und der Zurückführung zu neuer Nutzung von Textilien kann im Rahmen des Beitrages leider nicht geführt werden. Ich verweise auf die kritischen Anmerkungen zum humanitären Hilfsgut Altkleider von Nadine Wagener-Böck (2015).

8 Eine kritische Diskussion zu als Frauen* gelesenen Körpern im Textilbereich sprengt leider den Rahmen dieses Beitrages.

tings/No-Wastings hervor, die von einer spezifischen Situiertheit bestimmt ist, nämlich davon, was in einer Gesellschaft als Textilmüll betrachtet wird.

Mit der von mir gewählten begrifflichen Binarität Wasting/No-Wasting möchte ich ein Denken der Verunsicherung hinsichtlich der Deutungsmacht und der Konstruktion davon, was Müll ist, nicht ist und sein kann, eröffnen. Das Konstrukt Müll ist folglich immer von ästhetischen, sozioökonomischen, ökologischen, soziokulturellen, geografischen und historischen Kontexten abhängig.⁹ Aus dem Materialpool wurden für *LESS* Textilien aus Naturfasern »absortiert« (Landsbek 27.07.2023). Landsbek gab einen spezifischen Sortierauftrag, um Kleidung zu erhalten, welche der Idee des Minimalismus entspricht und mit einer bestimmten Vorstellung bezüglich der Farbgebung gekoppelt ist. Rückblickend weist Landsbek darauf hin, dass ein solcher Sortierauftrag sich nur schlecht begrifflich fassen lässt – der Austausch darüber lässt sich als eine »Praxis des Verstehens im Gespräch« (Riescher/Hähnlein 2022: 118), als ein Verständnis darüber, was in einem Gespräch geteilt werden kann, begreifen: Die Gesprächspartner*innen wissen ungefähr, welche Ästhetik mittels der Kleidung zum Ausdruck kommen soll. Sie haben eine Vorstellung von der Formensprache, die sich auch über Marken vermitteln lässt, doch entscheidend ist, ein gemeinsames Gespür mit der Person zu entwickeln, welche sortiert (vgl. Landsbek 27.07.2023). Die aus(ab)sortierte Kleidung soll in *LESS* dem Gefühl der Zurückhaltung entsprechen und eine derzeitige textile, europäische Zeitgenossenschaft abbilden (vgl. Landsbek 27.07.2023).

2. Das Vorhandene: Das *Tanzbarmachen* von Altkleidern

»Wer repariert heute noch?«
(*Derwanz* 2018: 199)

Landsbek ist mit Säcken voller Alttextilien zu den Tänzer*innen nach Hannover gereist. Sie legte die Kleidung auf dem Boden aus und die Tänzer*innen zogen die Kleidungsstücke an, die sie ansprechend fanden und in denen sie sich wohl fühlten. Getragen ist dieses Vorgehen von einem Verständnis, das Kostüm als Material zu betrachten, zu dem die Tänzer*innen eine Beziehung aufbauen. Kostüme werden dabei als materielle Möglichkeit des Vertrautwerdens

9 Vgl. hierzu Kramm/Schlitz (2022).

des Körpers mit dem Textil verstanden. Die Tänzer*innen partizipierten so am schöpferischen Prozess zur Herstellung von Tanzkleidung. Späterhin erfolgten Setzungen seitens Landsbek.¹⁰ Sie erstellte drei Kostümvorschläge, die sie fotografisch festgehalten und mit Notizen zu Themen, Formen und Farbfamilien versehen hat. Sie selbst beschreibt die Kostüme deshalb als »kuratierte Kostüme« (Landsbek 29.06.2023), die zum einen vom Austausch zwischen ihr, den Tänzer*innen und dem Choreografen geprägt sind und zum anderen in eine von ihr bestimmte »Verdichtung« (Landsbek 29.06.2023) münden.

Die ökologisch und ästhetisch getroffenen Entscheidungen, über die ich in den Gesprächen erfahren habe, lese ich im Folgenden auf der Folie einer Zurückweisung von stetig neu erzeugten Textilien. Das Kostüm, gelesen als ökologische und ästhetische Aussage, könnte dann folgendes bedeuten: Das Kostüm als ökologische Aussage gelesen befragt kritisch das System der Modeindustrie. Mit den bereits getragenen Kleidungsstücken verbinden sich keine repräsentativen Gesten des Neuen, des Modischen und der Mode. Vielmehr wird der Zyklus von stetig neu hergestellten Kleidungsstücken unterbrochen, indem bereits getragene Kleidung genutzt wird.¹¹ Das Kostüm als ästhetische Aussage erwächst aus den textilkulturellen Praktiken des Reparierens, des Flickens, des Stopfens und des Erhaltens. Diese können als eine Kunstform und als eine ökologisch-politische Praxis betrachtet (vgl. Derwanz 2018: 200), in einer sichtbar inszenierten Ästhetik und in einem handelnden Widerspruch zur Modebranche deutlich werden. Das Flicken widerspricht der Zeitgenossenschaft von *Fast Fashion*; es entspricht einer ästhetischen Ausdrucksweise, die von einer Wertschätzung gegenüber den Kleidungsstücken geprägt ist (vgl. Derwanz 2018: 214).¹² Um Kleidung nicht nur zu erhalten, sondern auch, um sie »tanzbar zu machen« (Landsbek 29.06.2023), wurden Bundfalten gelegt und Zwickel, »zum Erweitern bzw. Einhalten eines Schnittheils« (Loschek 2011: 516), in Hosen und Achselhöhlen eingenäht. Neben den Änderungsarbeiten

10 Nach welchen Parametern diese Setzungen erfolgten, entzieht sich mir. Angenommen werden kann, dass subjektiv geprägte ästhetische Überlegungen seitens Landsbek für die Entscheidung maßgeblich waren.

11 Was wäre, wenn die Tänzer*innen ihre eigenen Kleidungsstücke tragen würden? Diese anregende Frage verdanke ich Christina Thurner.

12 Somit werden auch hier textilkulturelle Praktiken, wie sie im Fundus eines Theaters praktiziert werden, ausgeführt. Der Fundus wäre hier mit den Unmengen an Kleidungsstücken, wie sie im *TEXTILHAFEN* lagern, gleichzusetzen. Aus dessen Überangebot erfolgt eine ästhetisch informierte Auswahl von durch Tragespuren gekennzeichneten Textilien, welche für das erneute Tragen repariert werden müssen.

wurde eine neue Hose aus Waffelpiqué genäht, ein T-Shirt, Unterwäsche sowie Socken von einem Label mit fairen Arbeitsbedingungen und einem Umweltzertifikat gekauft. Auf Probekostüme wurde verzichtet. Landsbek und Adler nutzten textilkulturelle Praktiken, um Ressourcen zu erhalten, ästhetische Ausdrucksweisen zu erproben und auch, um Bezüge von unterschiedlichen Träger*innen und soziokulturellen Momenten herzustellen. Dies kommt – so scheint es mir – in dem Kleidungsstück, das ehemals von Landsbeks Großvater getragen wurde, zum Ausdruck.¹³ Das Poloshirt ruft singulär, persönlich geprägte Erinnerungen an einen nicht mehr anwesenden Menschen wach und weist darüber hinaus auf das Materialgedächtnis einer Gesellschaft und eines geografischen Ortes hin. Bei allen ehemals getragenen Kleidungsstücken schwingt, wenn sie auf der Bühne getragen werden, folgende Frage mit: Was bleibt von den Träger*innen zurück? *In* und *auf* den Kostümen von *LESS* sind Spuren von schon auf Körpern getragenen Kleidungsstücken sichtbar und deutbar.

3. Textile Reste in Bewegung

»Costume has agency, [...]«
(Trimingham 2017: 137)

Das choreografische Vermögen der Kostüme ist groß: Es gewährt vielfältige Bewegungen, da es viel dehnbares und ausgeleiertes Material gibt. Das ermöglicht, dass in *LESS* »Tanzsequenzen des Innehaltens, der Reduktion, des verkörperten Minimalismus [erzählt werden]« und dass »[f]ünf Tänzer*innen [...] in unterschiedlichen Formationen die Rhythmen und Pulsschläge des Zuviel, des Schneller und Besser, [...] in Bewegung und Raum [übertragen]« (Landerer 2024). Die Bewegungen in *LESS* erscheinen oft unauffällig, einfach, leicht und zart. Sie sind *less*, ohne knapp, begrenzt oder arm zu sein.¹⁴ Die bewusste Herstellung von Wenigem zeichnet sich als eine kunstvolle Zurückhaltung aus, so als wäre aus überbordenden Bewegungsmöglichkeiten bewusst ausgewählt worden. *LESS* erweckt den Eindruck der Mühelosigkeit: Mühelos werden die

13 Im Pressematerial wird darauf hingewiesen, dass die Kostüme aus bereits getragenen Kleidungsstücken kreiert wurden. Informationen zum Poloshirt habe ich im Gespräch mit Landsbek erhalten. Diese entziehen sich den Zuschauenden.

14 Die Performance *LESS* habe ich am 08.09.2022 im *Studio Pro Arte* in Freiburg gesehen. Außerdem wurde mir für wissenschaftliche Zwecke ein Video zur Verfügung gestellt.

Körper und Kostüme in den Momenten in *LESS* in Bewegung versetzt, wenn zu Beginn der Performance Hand- und Fußgesten, die wenig Raum in Anspruch nehmen, überwiegen, wenn die Tänzer*innen immer wieder scheinbar alltäglich gehen und gleichzeitig mit viel Aufmerksamkeit für Verflechtungen und mit einer Dynamik des Sortierens den Bühnenraum ordnen. Vertraute, scheinbar alltägliche Bewegungen verschmelzen mit den Alltagskleidern in den Augenblicken, wenn zwei Tänzer*innen immer wieder versuchen, sich zu umarmen. Unmengen an Umarmungen verkettet sich so, dass Arme unterschiedlich weit ausgebreitet werden, der andere Körper gehalten und der Stoff festgehalten wird oder frei schwebt. Neben den aneinandergereihten Schritten verbergen sich zeitliche Reihungen, etwa jene, wenn die Wege der zwei Tänzer*innen auseinander gehen, eine*r sich langsam entkleidet, während eine*r das Poloshirt von Landsbeks Großvater trägt. Körper und Kostüm werden dabei zum greifbaren Material einer immateriellen Seite: als in das Textil eingewobene, vergangene und nun abgelegte Geschichten, als an das Textil gebundene Erinnerungen und als die im tänzerischen Ereignis *LESS* neu hervorgebrachten Ereignisse und Geschichten, die sich an den KostümKörper – im Sinne einer durch die Bewegung erzeugte Einheit von Kostüm und Körper sowie von Körper und Kostüm – gebunden vergegenwärtigen. Somit zeigt sich in der Textur der Textilien eine »immaterial presence« (Barbieri 2017: XXIII).

4. Konklusion: Ästhetik des Wenigen

»Reuse, Recycling and Resource«
(Fletcher 2014: 113)

Die Verschränkung von ethisch beeinflussten Prämissen mit ästhetisch geprägten Vorgehensweisen eröffnet eine Sichtweise auf das Kostüm in *LESS*, in der das Zusammenspiel von soziokulturell geprägten Räumen, ökologiesensiblen Handlungen und ästhetischen Ausdrucksweisen überwiegt. Diese Verflechtung mit vielfältigen Umwelten kann als die Erprobung von Kunst als sozialem System, das mit anderen sozialen Systemen kommuniziert, verstanden werden. Eine Engführung mit systemischem Denken ermöglicht, Landerers Suchbewegung als einen »Weg zu einer Kultur der Komplexität«

(Kagan 2011: 483) zu betrachten.¹⁵ Dem Verständnis von Kagan folgend, gestaltet Landerer eine Alternative weg von einer künstlerischen Kontemplation hin zu einer Empfänglichkeit für kulturelle Komplexe, die bei ihm in eine bewusst gestaltete Einfachheit mündet. Komplexität und Einfachheit stehen dabei in einem dialektischen Verhältnis von Überschuss des zu Vielen und Selektion hin zum Wenigen und eröffnen, als relationales Gefüge gedacht, unterschiedliche Möglichkeiten von Beziehung. Landerer greift aus einer unendlichen Vielfalt kombinatorischer Möglichkeiten solche heraus, um ein Zusammenspiel von Kunst, Kulturen und Ökologie zu entfalten. Auf der Folie von Kagans Gedankengang kann *LESS* als eine kritische Ökointervention gelesen werden, bei der die Performance »eine konstruktive Rolle in der Konstruktion von Kultur(en) der Nachhaltigkeit« (Kagan 2011: 487) spielt. Die an *LESS* beteiligten Künstler*innen greifen in die Textil- und Tanzkultur ein und verbinden diese mit ökologischen Realitäten. Indem textilkulturell so gehandelt wird, dass eigenwillige Produktionswege beschritten werden, Grenzen zwischen Textilmüll und Textil als Ressource verflüssigt werden und mit dem *TEXTILHAFEN* kooperiert wird, werden soziokulturelle und ökologische Dimensionen miteinander verbunden. Indem tanzkünstlerisch ein Minimalismus, der sich in den Bewegungen widerspiegelt, erprobt wird, können die in Bewegung versetzten KostümKörper als eine Reflexionsfläche für Praktiken im tänzerischen und textilen Feld gelesen werden.¹⁶ Das in *LESS* genutzte Material der Altkleider wird zum Reflexionsbegriff, indem das Material nicht nur als stofflich Konkretes, sondern auch als philosophischer Begriff bestimmt wird, der Verhältnisbestimmungen ermöglicht (vgl. Mettin 2022: 94–97). Das bedeutet, dass über die Betrachtung des Werkstoffs Altkleider hinaus nun die tanzbar gemachten Kleidungsstücke und die in Bewegung versetzten KostümKörper in ihrem besonderen Sein, nämlich als bewusst verändertes und umgedeutetes Material betrachtet werden. In der stofflichen Qualität der Altkleider schwingen demnach Möglichkeiten der Bearbeitung mit, sodass das »Werden der Gegenstände« und die »Verwirklichung von Möglichkeiten, [...], die dem Stofflichen innewohnen« (Mettin 2022: 96), das

15 Das systemische Denken sowie der Bezug zu Kulturen ist laut Kagan ein zentraler Baustein des Nachhaltigkeitsdiskurses (2011: 13).

16 In welchem Sinne Bewegungen, die mit der Eigenschaft minimalistisch gekennzeichnet werden, nachhaltig sind, ist noch nicht abschließend geklärt. Spannend wäre danach zu fragen, was für ein Verständnis von Körper und dessen Energie als Ressource dabei aufgerufen wird.

Sein, den Ausdruck, die Bedeutungen dessen erweitern. So manifestiert sich im Material Altkleider eine wahrnehmbar gestaltete ökologische Idee.

Untrennbar in das Material sind Landerers Prämissen eingewoben. *LESS* lässt sich als Matrix eines soziokulturellen, ökologischen Handelns verstehen. *LESS* gründet auf Praktiken des Umgangs mit den umgebenden materiellen und immateriellen Umwelten. *LESS* als Konzept und Praxis lotet Verhältnisse mit dem Wenigen als Gegenentwurf des Zuviel aus, jedoch nicht als Gegenteil dessen, sondern als vielfältige Möglichkeiten des Aussortierens. *LESS* fokussiert mit dem Wenigen eine bewusst getroffene Entscheidung, wie mit dem Überfluss umgegangen werden kann. *LESS* wird diskursiv, textilkulturell und choreografisch hergestellt. Das Wenige wird zur Handlungsanweisung, der zufolge aus dem Vorhandenen aussortiert wird, um das Übriggebliebene neu zu formen und zu deuten. Das Ausloten des Wenigen zeigt sich im Materiellen als auch im Immateriellen: Die Präsenzen der KostümKörper – gelesen als eine Ausdrucksweise von Einfachheit – zeigen sich in den Verdichtungen des Aussortierens, die sinnlich sichtbar in scheinbar ungesuchten, unverstellten, ungezwungenen Bewegungen zwischen Körper und Kostüm zum Ausdruck kommen.

Literatur

- AG Ökologische Nachhaltigkeit – Bund der Szenografen (2022): *Grüne Bühne. Ein Leitfaden für nachhaltiges Entwerfen und Produzieren in Bühne und Kostüm*, [online] <https://www.szenografen-bund.de/service> [04.10.2023]
- Barbieri, Donatella (2017): *Costume in Performance. Materiality, Culture, and the Body*, London/New York: Bloomsbury.
- Berliner Stadtmission (2024), [online] <https://www.berliner-stadtmission.de/textilhafen/materialpool> [03.03.2024]
- Bösch, Martin (2018): CSR und Textilrecycling, in: Peter Heinrich (Hg.), *CSR und Fashion. Nachhaltiges Management in der Bekleidungs- und Textilbranche*, Berlin: Springer Gabler, S. 275–289. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-662-57697-7_21
- Derwanz, Heike (2018): Zwischen Kunst, Low-Budget und Nachhaltigkeit. Kleidungsreparatur in Zeiten von Fast Fashion, in: Stefan Krebs/Gabriele Schabacher/Heike Weber (Hg.), *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken*, Bielefeld: transcript, S. 197–224. DOI: <https://doi.org/10.15197/83839438602-008>

- Fletcher, Kate (2014): *Sustainable Fashion and Textiles*, 2.ed., London/New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315857930>
- Gerkan, Florence von (2016): Wege zum Kostüm, in: Florence von Gerkan/Nicole Gronemeyer (Hg.), *Lektionen 6 Kostümbild*, Berlin: Theater der Zeit, S. 56–81.
- Gordon, Jennifer Farley/Hill, Colleen (2015): *Sustainable Fashion. Past, Present, and Future*, London/New York: Bloomsbury.
- Hahn, Daniela (2016): Einleitung/Introduction, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 9–21. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846757475_002
- Kagan, Sacha (2011): *Art and Sustainability*, Bielefeld: transcript. DOI: <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839418031>
- Köhrer, Ellen/Schaffrin, Magdalena (2016): *Fashion Made Fair. Modern – innovativ – nachhaltig*, München/London/New York: Prestel Verlag.
- Kramm, Johanna/Schlit, Nicolas (2022): Müll – Macht – Materialität: Politische Ökologien des Abfalls, in: Daniela Gottschlich/Sarah Hackfort/Tobias Schmitt/Uta von Winterfeld (Hg.), *Handbuch Politische Ökologie. Theorien, Konflikte, Begriffe, Methoden*, Bielefeld: transcript, S. 235–244. DOI: <https://doi.org/10.1515/978383839456279-020>
- Landerer, Felix (2024), [online] <https://www.felixlanderer.de/booking.html>, [03.03.2024]
- Loschek, Ingrid (2011): *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, 6. erw. und akt. Aufl., Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.
- Mettin, Martin (2022): Material, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld: transcript, S. 95–107.
- Reilly, Andrew (2021): *Introducing Fashion Theory. From Androgyny to Zeitgeist*, London/New York: Bloomsbury.
- Riescher, Gisela/Hähnlein, Astrid (2022): *Hannah Arendt. Im Gespräch die Welt verstehen*, Stuttgart: Kohlhammer. DOI: <https://doi.org/10.17433/978-3-17-031877-9>
- Rippl, Gabriele (2022): Konzepte kultureller Nachhaltigkeit, in: Carmen Sippl/Erwin Rauscher (Hg.), *Kulturelle Nachhaltigkeit lernen und lehren*, Innsbruck/Wien: Studienverlag, S. 33–51.
- Schulze, Sabine/Banz, Claudia (Hg.) (2015): *Fast Fashion*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Buchholz in der Nordheide: Beisner Druck.
- Strähle, Jochen/Müller, Viola (2017): Key Aspects of Sustainability in Fashion Retail, in: Jochen Strähle (Hg.), *Green Fashion Retail*, Singapore: Springer, S. 7–25. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-981-10-2440-5>

Studio Pro Arte (2022): *LESS*, Programmheft, Freiburg.

Trimingham, Melissa (2017): Agency and Empathy: Artists touch the Body, in: Donatella Barbieri: *Costume in Performance. Materiality, Culture, and the Body*, London/New York: Bloomsbury, S. 137–165. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781474285353.ch-005>

Wagener-Böck, Nadine (2015): »Nachhaltiges« Weitertragen? Überlegungen zum humanitären Hilfsgut Altkleidung zwischen Überfluss und Begrenzung, in: Markus Tuschek/Maria Grewe (Hg.), *Knappheit, Mangel, Überfluss. Kulturwissenschaftliche Positionen zum Umgang mit begrenzten Ressourcen*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 205–226.

Widdau, Christoph Sebastian (2021): *Einführung in die Umweltethik*, Stuttgart: Reclam.

Ökologien der Fürsorge

Taktile Choreografie als relationale Praxis menschlicher und mehr-als-menschlicher Akteur*innen

Dominika Cohn

Wir leben in Zeiten überwältigender ökologischer Krisen. Das Anthropozän hat Ausbeutung, Artensterben und Zerstörung mit sich gebracht: Ökozide gigantischen Ausmaßes. Der desaströse Zustand des Planeten macht die Notwendigkeit eines *anderen* Denkens und damit verbunden *anderen* Formen des Handelns deutlich. In scharfer Abgrenzung zum anthropozentrischen Subjektverständnis erstarken derzeit Theorien des Posthumanismus und des *New Materialism*, welche unter anderem Pflanzen, Tieren, Materialitäten und künstlichen Intelligenzen ein eigenes *Agens* zusprechen (vgl. Barad 2005; Latour 2017; Bennett 2020). Damit geht einher, dass tradierte Dualismen – etwa Subjekt versus Objekt oder Mensch versus die sogenannte Natur – im Verfall begriffen sind. Wie lassen sich vor dieser Folie Beziehungen zwischen Menschen und mehr-als-menschlichen Akteur*innen alternativ denken? In diesem Zusammenhang bietet der Begriff der Fürsorge (englisch: *care*) eine Anknüpfungsstelle, die im vorliegenden Beitrag produktiv gemacht werden soll. Dabei gehe ich der Frage nach, inwiefern sich bestimmte Formen zeitgenössischer choreografischer Praxis als *Ökologien der Fürsorge* verstehen lassen. Im Fokus steht hierbei *taktile Choreografie* als relationale Praxis der Berührung – eine Praxis, welche Möglichkeiten für mehr-als-menschliche Erweiterungen mit sich bringt.

Taktile Choreografie: korporal-sensuelle Involvierung des Publikums

Zunächst zum Begriffspaar *taktile Choreografie*: Damit bezeichne ich Choreografien, die ihr Publikum im Moment der Aufführung körperlich einbeziehen, insbesondere über Berührung und Bewegung.¹ In den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten sind vielfältige zeitgenössische Choreografien entstanden, die sehr konkret mit physischer Involvierung des Publikums arbeiten – namhafte Beispiele sind etwa *White Bouncy Castle* von William Forsythe und Dana Caspersen (1997), *This Variation* von Tino Sehgal (2012) oder *In Many Hands* von Kate McIntosh (2016). Der Begriff der Choreografie ist dabei weit zu verstehen, etwa mit Susan Foster als »referent for a structuring of movement, not necessarily the movement of human beings« (Foster 2011: 2). Die unter diesem Dispositiv zu fassenden künstlerischen Arbeiten sind häufig inter- oder transdisziplinär. Den Zusatz *taktil* verwende ich dahingehend, dass hier die korporal-sensuelle Partizipation – in Form von Berührungen, Bewegungen und Aus-handlungen der Teilnehmenden – zu einem wesentlichen Bestandteil der eigentlichen Choreografie werden (vgl. Cohn 2023: 30). Dabei, so meine These, entfalten sich Modi der Wahrnehmung *jenseits des Sehens*, mit denen wiederum eine spezifische choreografische Wissensproduktion verbunden ist. Um konkret nachzuvollziehen zu können, was das bedeutet, erfolgt an dieser Stelle die Beschreibung eines kurzen Experiments, das ich im Rahmen der gtf-Tagung für die im Raum anwesenden Personen angeleitet habe.²

Wenn Sie möchten, schließen Sie nun Ihre Augen. Setzen Sie sich bequem und etwas breitbeinig hin. Legen Sie beide Hände auf Ihre Oberschenkel. Nehmen Sie einen tiefen Atemzug und konzentrieren Sie Ihre Aufmerksamkeit auf Ihren Schädel. Lassen Sie nun Ihren Kopf langsam in Richtung Brust sinken und weiter nach unten, Millimeter für Millimeter, bis Ihre Stirn die Tischplatte erreicht. Verweilen Sie hier zunächst: Versuchen Sie, das ganze Gewicht Ihres Schädels an die Tischplatte abzugeben; spüren Sie, wie

-
- 1 Die Erkenntnisse im vorliegenden Beitrag basieren auf meiner Dissertation mit dem Titel »Choreografien des Taktiles: Zur Rezeption korporal-sensueller Partizipation als ästhetische Praxis« (Cohn i.E. 2024), die im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 2477 »Ästhetische Praxis« an der Universität Hildesheim entstanden ist. Bei der Bezeichnung »taktile Choreografie« handelt es sich um einen von mir geprägten Eigenbegriff.
 - 2 Das praktische Experiment war Teil meines Vortrags im Rahmen des gtf-Symposiums 2023 »Digitalitäten und Ökologien im Feld des Tanzes« in Köln.

Ihr Kopf getragen wird. Erkunden Sie dann mit den Oberflächen Ihres Gesichts die Oberfläche des Tisches: Welche Textur, welche Temperatur hat er? Wenn Sie möchten, massieren Sie verschiedene Partien Ihres Gesichts ein wenig gegen die Tischplatte. Kommen Sie dann mit der Stirn zurück auf den Tisch. Nehmen Sie einen tiefen Atemzug und rollen Sie Kopf und Wirbelsäule langsam wieder zurück in eine aufrechte Sitzposition. Öffnen Sie in Ihrem Tempo die Augen.

Wenngleich in gänzlich vereinfachter Form, so birgt dieses Experiment dennoch die Möglichkeit andeutungsweise zu erfahren, was die Teilnahme an taktiler Choreografie konkret bedeutet: Die Ausführenden bewegen sich, ihre Haut wird über Berührungen involviert, sie erleben dabei möglicherweise eine andere, eine außeralltägliche Wahrnehmungsdimension. Gleichzeitig eröffnet das Experiment einen gewissen Handlungsspielraum: Die genaue Art der Ausführung, der Radius der eigenen Bewegung usw. obliegen dem individuellen Ermessen. Damit stellt die Bewegungsanordnung zwangsläufig auch gewisse Relationen zwischen der ausführenden Person und ihrer Umgebung her. Somit verweist das Experiment auf drei Dimensionen, die für die teilnehmende Rezeption taktiler Choreografie charakteristisch sind: Ich bezeichne diese als *taktil*, *kinästhetisch* und *relational*.

Donna Haraways Verständnis von *situiertem Wissen* folgend, welches sich durch »Verortung« und »Verkörperung« charakterisiert, verstehe ich taktile Choreografie als *leiblich-situierte Praxis* (vgl. Haraway 1995: 83). Sie vollzieht sich aus dem *verkörperten* Tun aller Anwesenden heraus und im konkret *verorteten* Kontakt mit Materie. Damit lässt sich die Praxis taktiler Choreografie zugleich als Gegenentwurf zur abendländischen Tradition des Okularzentrismus begreifen. Der Terminus bezeichnet eine auf Aristoteles zurückgehende Hierarchisierung der Sinne, die den Sehsinn als wichtigsten Sinn hervorhebt, das Tasten hingegen ganz zuunterst einordnet (vgl. Jütte 2000: 73). Bis heute gilt das Sehen als »erhellend« und ist somit grundlegend mit dem abendländischen Primat rationalen Verstehens verknüpft (vgl. Naumann-Beyer 2003: 204). Dies betrifft in besonderem Maße das vorherrschende Konzept von Wissenschaft: Überblick, Klarheit und das Einnehmen räumlicher (und körperlicher) Distanz zum »Forschungsobjekt« gelten als Grundpfeiler seriösen wissenschaftlichen Arbeitens. Haraway hat herausgearbeitet, dass ein solches »körperloses« Sehen als Grundlage für Wissen letztlich eine Fiktion, ein »göttlicher Trick« ist (Haraway 1995: 81). Bis heute resultieren aus diesem Verständnis vielfältige hegemoniale, rassistische und sexistische Hierarchien

sowie ökologische Ausbeutung. Die ökologischen, sozialen und politischen Krisen des Anthropozäns sind daher mit der okularzentrischen Tradition eines solchen vermeintlich »körperlosen Wissens« zutiefst verbunden. Und an dieser Stelle wird nun eine Einführung taktile Choreografie als leiblich-situierte Praxis mit dem spezifischen Konzept von *care* bei María Puig de la Bellacasa produktiv.

»Thinking with Care«

In ihrer Monografie *Matters of Care* entwickelt Puig de la Bellacasa ein differenziertes Verständnis von *care*, welches sie als involvierte, affektive und konkrete Bezugnahme in mehr-als-menschlichen Ökologien benennt (vgl. Puig de la Bellacasa 2017). Ihre Theorie ist maßgeblich beeinflusst durch Haraway und andere posthumane und neomaterialistische Denker*innen.³ Das Attribut *mehr-als-menschlich* verweist hier auf die posthumane Konzeption von Wirkungszusammenhängen, die tierische, pflanzliche, materielle und technologische *agencies* als gleichberechtigt neben der menschlichen verstehen.

Die Bedeutung von *care* figuriert bei Puig de la Bellacasa in ganz unterschiedlichen Dimensionen: als Praktiken des Erhalts und der Pflege, als affektive Relationen sowie als ethische und politische Verpflichtung (vgl. 2017: 5). *Care* erscheint dabei zugleich über- und unterdeterminiert. Überdeterminiert als vermeintliche moralische Obligation insbesondere Frauen zugeschriebener fürsorgender Tätigkeiten, unterdeterminiert in den allgegenwärtigen alltäglichen Implikationen von Fürsorge⁴: Ohne alltägliche pflegende und erhaltende Praktiken wäre Leben schlichtweg unmöglich (vgl. 2017: 1–3). *Care* wird bei Puig de la Bellacasa als situierte *hands-on* Praxis verstanden, die sich immer auf eine konkrete Situation bezieht, physische Nähe erfordert und mit bestimmten Affekten verbunden ist: »The affective, ethical, and practical engage-

3 Genannt seien hier beispielsweise Karen Barad, Isabelle Stengers und Bruno Latour. Letzterer liefert insbesondere mit seiner Theorie der »matters of concern« einen relevanten Referenzpunkt für Puig de la Bellacasas »matters of care« (Puig de la Bellacasa 2017: 30–39).

4 Wenngleich ich hier synonym den deutschen Begriff der Fürsorge verwende, so sei betont, dass das englische »care« eine ganze Bandbreite von Bedeutungen mit sich bringt, die weit über *Fürsorge* hinausreichen: *Care* bezeichnet unter anderem »Sorgfalt«, »Pflege«, »Betreuung« oder »Umsicht« (vgl. Duden-Oxford-Standardwörterbuch Englisch 1991: 99).

ments of caring invoke involved embodied, embedded relations in closeness with concrete conditions.« (2017: 95) Hieraus ergibt sich eine ontologische Nähe zwischen Berührung und Fürsorge. Auf vielfältige Weise erfordert, impliziert und induziert Fürsorge *Berührung* – und zwar sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne.

Das von Puig de la Bellacasa skizzierte *thinking with care* charakterisiert sich durch Verkörperung, Relationalität und Verbindlichkeit (vgl. 2017: 96). So verstanden, widersetzt es sich zwangsläufig der okularzentrischen Vision eines distanzierten »Überblicks«. Und eben dieses *fürsorgliche Denken* macht die Autorin zur Grundlage für ihr Konzept einer mehr-als-menschlichen Ethik. Ausgerechnet die *Fürsorge* ist als Begriff nun in erster Linie menschlich bzw. zwischen-menschlich konnotiert. Fürsorge, das weckt zunächst extrem klischierte und problematische Konnotationen – etwa von »Mütterlichkeit« oder »Altenpflege«. Doch entgegen seiner humanzentrierten Konnotationen soll der Begriff hier mit Puig de la Bellacasa in spekulativen, mehr-als-menschlichen Dimensionen gedacht werden (vgl. 2017: 2). Eine mehr-als-menschliche Praxis der Fürsorge lässt sich als ein verbindliches, verkörpertes und konkretes Sorge-Tragen in mehr-als-menschlichen Gefügen verstehen. Es geht dabei um nicht weniger als um »care of earth« (2017: 125). Ökoaktivistische Ansätze, in *Matters of Care* am Beispiel der Permakultur ausgeführt, liefern hierfür mögliche Wegweiser (vgl. 2017: 125–130).⁵ In mehr-als-menschlichen *Naturkulturen* (vgl. Haraway 2018: 161) kann es dabei gerade nicht um ein menschliches »Retten der Natur« gehen, sondern vielmehr um eine Anerkennung sowie einen achtsamen und verantwortlichen Umgang mit diversen ökologischen Beziehungnahmen, Abhängigkeiten und Wechselwirkungen: »[worms] *take care of our waste* [...]« (2017: 147). Wir leben in vielfältigen, multidirektionalen Ökologien von Fürsorge.

Taktile Choreografie in mehr-als-menschlichen Dimensionen

Hier schlage ich nun den Bogen zurück zu taktilen Choreografien und meiner Frage, inwiefern sie sich als relationale und mehr-als-menschliche Ökolo-

5 Permakultur bezeichnet eine an Ökosystemen orientierte Weise der Landwirtschaft, die sich zugleich als Form von Aktivismus versteht: als »ecological practice as a form of tangible activism based on a commitment to care for the earth.« (Puig de la Bellacasa 2017: 125)

gien der Fürsorge verstehen lassen. Dazu sei zunächst der Begriff der Ökologie selbst kurz erläutert. In seiner ursprünglich biologischen Dimension bezeichnet er wechselseitige Beziehungen zwischen Organismen und ihrer materiellen Umgebung (vgl. Streit 1999). Inzwischen wird der Ökologiebegriff vermehrt abstrahiert genutzt, um auf komplexe Interdependenzen und Wechselwirkungen zu verweisen. Ich verwende den Terminus hier insbesondere in Anlehnung an Isabelle Stengers *Ecology of Practices*, um die Praxis taktiler Choreografie als situative Verflechtung der (physischen, mentalen und affektiven) Bewegungen der Beteiligten mit den materiellen Gefügen der jeweiligen Umgebung beschreiben zu können (vgl. Stengers 2005: 195). Das Verständnis als Ökologie erlaubt es dabei, das Konzept taktiler Choreografie einerseits auf Dinge, bzw. Material, andererseits auf tierische sowie pflanzliche Akteur*innen auszudehnen. In der zeitgenössischen choreografischen Landschaft lassen sich viele Beispiele dafür finden, dass das Einbeziehen mehr-als-menschlicher Akteur*innen aktuell von großer Relevanz ist – und genau in dieser Verquickung entfalten sich potenziell, so meine These, Facetten von Fürsorge. Dies werde ich im Folgenden anhand eines choreografischen Projekts herleiten, an dem ich selbst als Dramaturgin beteiligt war, um dann ausblickend ein weiteres prägnantes Beispiel zu streifen.

Die von der YET Company im Jahr 2022 unter der künstlerischen Leitung von Fabian Cohn realisierte Produktion *Fadenspiele* funktioniert als eine Art partizipative choreografische »Skulptur« und lässt sich als taktile Choreografie, wie oben hergeleitet, verstehen. Das Geschehen findet innerhalb eines kreisrunden, von schwarzem Stoff ummantelten Metallgestänges statt, an dessen Stangen glänzend blaue, elastische Stoffbänder geknotet sind. Drei Performer*innen kneten und entknoten diese Bänder auf immer neue Weisen, sodass raumfüllende »Fadenspiele« entstehen, in die die Besucher*innen aktiv eingebunden sind.⁶ Der konzeptionelle Ausgangspunkt war es, Verbundensein als mehr-als-menschliches, dynamisches Gefüge erfahrbar zu machen, wobei die von Haraway gebrauchte Metapher des *Fadenspiels* eine primäre Bezugsquelle darstellte (vgl. Haraway 2018: 19–28).

6 Das Publikum erhält vor jeder Aufführung eine kurze Einführung, verbunden mit der Bitte, die Schuhe auszuziehen, sodass mit Betreten des Performancerums von einer grundsätzlichen Zustimmung zur Teilnahme ausgegangen werden kann. Innerhalb des Rundgestänges besteht für Besucher*innen die Möglichkeit, sich an den Rand zurückzuziehen, falls sie sich in bestimmte Situationen lieber nicht involvieren möchten.



Abb. 1: Finale Szene aus *Fadenspiele*, Braunschweig 2022. © Fabian Cohn,
Foto: Marc Stantien

Bereits im Probenprozess wurde rasch klar, dass es nicht nur darum ging, Bewegungen und Konstellationen *mit* den Bändern zu erschaffen, sondern dass das Material eben dieser Bänder ein gewisses Eigenleben hat: Sie verfügen über eine eigenwillige choreografische *agency*. In bestimmten Konstellationen der Choreografie induziert die Materialität des elastischen Stoffes bestimmte Dynamiken – etwa Federn, Schwingen oder Beben –, die sich physisch auf die Teilnehmenden übertragen. Gleichzeitig schaffen die Bänder ganz konkrete Verbindungen zwischen den Anwesenden: In einer Szene beispielsweise schlingen die Performer*innen die Bänder um die Bäuche der Teilnehmer*innen, sodass alle buchstäblich aneinanderhängen. Das »verkettete« Fortbewegen erfordert große Rücksichtnahme, während sich gleichzeitig weder die Geschwindigkeit noch die Raumwege selbst von den Einzelnen kontrollieren lassen. In einer anderen Szene am Ende der Aufführung stehen die Anwesenden in einem riesigen, etwa hüfthoch gespannten Netz aus verknöteten Bändern. Diese choreografische Situation lädt zu individuellem Bewegen ein; hier ist es beispielsweise möglich, sich mehr oder weniger wild gegen das stabil gespannte Netz zu werfen und gewissermaßen von ihm zurückgeworfen zu werden, was insbesondere von teilnehmenden

Kindern und Jugendlichen stark genutzt wurde. Dabei versetzt jede individuelle Bewegung das Gesamtnetz in Vibration, was sich wiederum auf die anderen Bewegenden auswirkt.

Meine Beobachtungen und die in Nachgesprächen geäußerten Kommentare aus dem Publikum lassen darauf schließen, dass sich im Laufe jeder Aufführung von *Fadenspiele* eine spezifische, *verkörperte* Achtsamkeit entwickelt, die ich als Haltung der Fürsorge bezeichnen will. Die von mir miterlebten Aufführungen entfalteten je nach Altersstruktur und Anzahl der Teilnehmenden sehr unterschiedliche Dynamiken; in allen Aufführungen stellte sich jedoch mit der Zeit ein sehr spezifischer Modus des Sorge-Tragens ein. Das ökologische Gefüge der Choreografie passte sich an verschiedene *abilities* und Verletzlichkeiten der Teilnehmenden an, darunter z. B. Rollstuhlfahrer*innen und eine Hochschwangere, und es passierten, trotz teilweise riskanter Bewegungsmöglichkeiten mit und in den Bändern, keine Unfälle. Auch im Umgang der Teilnehmenden mit den Bändern stellten sich im Rahmen der Choreografie Vorsicht und Umsicht ein. Die verschiedenen sich entfaltenden Wechselwirkungen zwischen den Bewegungen der Bänder und jenen von Teilnehmenden und Performer*innen fasse ich als Beispiel einer choreografischen *Ökologie der Fürsorge*, in der die mit Puig de la Bellacasa ausgeführten Dimensionen von Verkörperung, Relationalität und Verbindlichkeit konkret erlebbar werden.

Dass sich mehr-als-menschliche Bezüge in taktiler Choreografie durchaus auch radikaler als im vorangegangenen Beispiel umsetzen lassen, zeigt das Projekt *Animals of Manchester* mit dem Untertitel »Reassembling Humanz and Other Animals« aus dem Jahr 2019. Hier veranstaltet die Performancekünstlerin Sibylle Peters mit dem von ihr gegründeten *FUNDUS* Theater gemeinsam mit der Live Art Development Agency (LADA) in Manchester eine Art mehr-als-menschliche künstlerische Konferenz mit vielfältigen Möglichkeiten der Annäherung. Die Performance-Konferenz findet in einem Gebäude mit umliegendem Park statt und zählt reale Tiere zu den Teilnehmenden, darunter solche, die ohnehin im Park »wohnen« (Eichhörnchen, Vögel etc.), Hunde mit ihren »human companions« sowie Kühe (vgl. Website LADA).



Abb. 2: Menschliche und tierische Teilnehmende bei Animals of Manchester, Manchester 2019. © Chris Payne Images

Ziel ist es, einen Ort zu schaffen, an dem alternative Formen von Interspezies-Zusammenleben mit künstlerischen Mitteln imaginiert werden können: »an autonomous zone that aspires to interspecies equality« (Programmheft). Tierisch-menschliche Zusammenkünfte werden dabei jedoch nicht abstrakt thematisiert, sondern in unterschiedlichen künstlerischen Rahmungen konkret und physisch erprobt. In diesem Sinne lassen sich auch in diesem transdisziplinären Format wesentliche Merkmale taktiler Choreografie erkennen, nämlich dass die menschlichen und nicht-menschlichen Teilnehmenden u. a. über Berührung und Bewegung involviert werden und in Relation zueinander treten. Und auch hier birgt der praktizierte taktile Modus die Potenzialität, dass sich aus ihm heraus eine Haltung der Fürsorge entfaltet. Diese herzustellen, scheint sogar explizites künstlerisches Programm: »Animal welfare is [...] of paramount importance to us.« (Programmheft)

Fazit

Ich habe ausgeführt, dass zeitgenössische choreografische Formate, welche ich als *taktile Choreografie* bezeichne, Teilnehmende über relationales Berühren und Bewegen involvieren. Wie am Beispiel *Fadenspiele* geschildert, stellt sich dabei potenziell eine Haltung der Fürsorge im Sinne von *care* bei Puig de la Bellacasa unter den Praktizierenden ein, hier im Zusammenspiel mit dem Material der Stoffbänder. Konkrete mehr-als-menschliche Dimensionen zeigen sich besonders deutlich im zweiten vorgestellten Beispiel, *Animals of Manchester*. Auch hier findet eine Verquickung von Prinzipien taktiler Choreografie mit dem Herstellen einer Haltung der Fürsorge statt, die explizit das Verhältnis *animals – human animals* adressiert. Künstlerische Formate wie *Fadenspiele* und *Animals of Manchester* generieren Formen von *verkörpertem, situiertem* und *fürsorgendem* Wissen. Zugleich machen sie komplexe Wechselwirkungen zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen *agencies* erlebbar und lassen sie sich als choreografische Ökologien der Fürsorge verstehen. Praktiziert wird hier ein fürsorgender und verkörperter *taktiler Modus*, der das eigene Verstricktsein in mehr-als-menschliche ökologische Gefüge fühlbar macht. Verstanden als Ökologien der Fürsorge stellt das Dispositiv *taktile Choreografie* eine Möglichkeit dar, eine taktile Haltung als Praxis des affektiven *Mit-Fühlens* einzuüben. Vor dem Hintergrund des um sich greifenden Ökozids habe ich einleitend die Notwendigkeit betont, nach alternativen, posthumanen Formen des Zusammenlebens auf der Erde zu suchen. Möglicherweise bieten choreografische Ökologien der Fürsorge hierfür einen Wegweiser: als ein verkörpertes, anteilnehmendes und verantwortliches Vortasten in eine unsichere Zukunft.

»Vielleicht, und nur vielleicht, und nur durch großes Engagement und intensive kollaborative Arbeit (und kollaboratives Spiel) mit anderen Erdlingen, ist das Gedeihen von reichhaltigen, artenübergreifenden Gefügen, die auch uns Leute umfassen, weiterhin möglich.« (Haraway 2018: 139)

Literatur

- Barad, Karen (2005): Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter comes to Matter, in: Corinna Bath/Yvonne Bauer/Bettina Bock von Wülfigen (Hg.), *Materialität denken. Studien zur technologischen Verkörperung – Hybride Artefakte, posthumane Körper*, Bielefeld: transcript, S. 187–216.
- Bennett, Jane (2020): *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes und Seitz.
- Cohn, Dominika (2023): Choreografien des Taktiles. Berühren und Berührtwerden als (absente) ästhetische Praxis, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Nr. 2, S. 23–47. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19708>
- Cohn, Dominika (2024): *Choreografien des Taktiles: Zur Rezeption korporal-sensuell partizipativer Choreografie als ästhetische Praxis*, Bielefeld: transcript (im Erscheinen).
- Dudenredaktion und Oxford-University Press (Hg.) (1991): *Standardwörterbuch Englisch, englisch-deutsch/deutsch-englisch*, Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Forsythe, William/Caspersen, Dana (1997): Produktion *White Bouncy Castle*, [online] https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=30 [29.02.24]
- Foster, Susan Leigh (2011): *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London/New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203840702>
- Haraway, Donna J. (1995): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Donna J. Haraway (Hg.), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, S. 73–97.
- Haraway, Donna J. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- Jütte, Robert (2000): *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München: Beck.
- Latour, Bruno (2017): *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das Neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp.
- Live Art Development Agency (LADA) und Sibylle Peters/FUNDUS Theater (2019): Produktion *Animals of Manchester*, [online] <https://www.thisisliveart.co.uk/events/mif-2019-animals-of-manchester-including-humanz/> [09.01.2024]

- Live Art Development Agency (LADA) und Sibylle Peters/FUNDUS Theater (2019): Produktion *Animals of Manchester*, Programmheft, [online] https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/uploads/documents/AOM_LEAFLET_ARTWORK_04.pdf [09.01.2024]
- McIntosh, Kate (2016): Produktion *In Many Hands*, [online] <https://www.spinspin.be/kate-mcintosh/in-many-hands/> [29.02.24]
- Naumann-Beyer, Waltraud (2003): *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur*, Köln: Böhlau.
- Puig de la Bellacasa, María (2017): *Matters of Care. Speculative Ethics in a More Than Human World*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Sehgal, Tino (2012): Produktion *This Variation* (Dokumenta 13), [online] https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13 [29.02.24]
- Stengers, Isabelle (2005): Introductory Notes on an Ecology of Practices, in: *Cultural Studies Review*, Vol. 11 Nr. 1, S. 183–196.
- Streit, Bruno (1999): Ökologie. Essay, in: *Lexikon der Biologie*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, [online] <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/oekologie/47449> [27.02.24]
- YET Company (2022): Produktion *Fadenspiele*, [online] <https://yetcompany.com/fadenspiele/> [29.02.24]

Autor*innen

Biografien/Biographies

Miriam Althammer works as a research associate (Postdoc) at the Department of Art, Music, and Dance Studies at the University of Salzburg. From 2018 to 2023 she was a research associate at the Center for Contemporary Dance at the University for Music and Dance Cologne, where she received her PhD with a thesis on contemporary dance in Southeastern Europe and connections between archives, oral history, artistic research, and artistic-institutional practices. She taught, a.o. at the Bytom Dance Theatre Institute of the Theatre Academy Krakow and at the Academy of Dance and Performance of the National Center for Dance in Bucharest. Her research interests include the re-reading of European dance and performance histories from the 19th centuries on, with a focus on Eastern Europe.

Enya Belak is a multidisciplinary artist whose work spans film directing, choreography, and more. Since her MA in Directing Fiction Films at Goldsmiths University London, she has also been involved in co-developing an innovative method for recording dance in VR. As a choreographer, Enya recently presented the live dance duet *BLUFF* and the multi-genre project *Blue Ink* which includes dance, VR 360° film, and hybrid performance. Her directing work includes the documentary *Aerowaves at 25*. (www.enya-belak.com).

Harmony Bench (PhD) researches practices, performances, circulations, and implications of dance in digital, screen, and computational contexts. She is Associate Professor in the Department of Dance as well as Theatre, Film and Media Arts (by courtesy) at The Ohio State University, and is author of *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common* (University of Minnesota Press, 2020). For nearly a decade, she has collaborated with Kate Elswit to bring the digital humanities and dance history into greater dialogue through

computational analysis and data visualization with projects such as *Dunham's Data: Katherine Dunham and Digital Methods for Dance Historical Inquiry* (Ref: AH/RO12989/1; <https://dunhamsdata.org/>), and *Visceral Histories/Visual Arguments: Dance-Based Approaches to Data* (<https://visceralhistories.wordpress.com/>).

Marisa Berg ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt »Modi und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften: Qualitativ-empirische und wissenstheoretische Untersuchungen zu analogen und digitalen Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz« am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz in Köln. Im Anschluss an ihre Tanzausbildung, die sie 2015 mit Diplom abschloss, studierte sie Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis in Hildesheim sowie Tanzwissenschaft in Köln und promoviert derzeit zu digitalen Lernkulturen (in) der Tanzvermittlung. Neben freiberuflichen Tätigkeiten als Autorin/Lektorin begleitet sie Projekte dramaturgisch und arbeitete in verschiedenen Kontexten als Tanzpädagogin.

Antje Budde is a queer-feminist scholar-artist and the artistic research director of the Digital Dramaturgy Lab^{squared} (DDL²) (www.ddlsquared.rock.s). Multi-media workshops/performances/courses are focused on building agency, literacy and transferable skills based on A/I (artistic intelligence), queering the Brechtian apparatus and multi-modal embodied learning, collective creation, social labor, materiality and making, critical creativity, and dialectical perfections of failure. Works are based on principles of togetherness (respect, relationality, interdisciplinary, cross-cultural), laughter (self-reflection, de-centering, dialectics, curiosity, play, silliness), and radical slowness (labor, accepting that human learning takes/gives time). Recent projects focused on media anarcheology, collective creation, imagination/imaging, ecology, student mental health, and Indigenous anti-colonial collaborations.

Anna Chwialkowska ist Tanzwissenschaftlerin und Dramaturgin mit Sitz in Berlin. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt »Modi und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften: Qualitativ-empirische und wissenstheoretische Untersuchungen zu analogen und digitalen Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz« am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz (ZZT) der Hochschule für Musik und Tanz in Köln. Sie absolvierte ihren BA in Sozial- und Kulturanthropologie und Spanisch an der Freien Universität Berlin und Universidad Nacional de Colombia Bogotá, sowie ihren

MA in Kulturwissenschaften an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Zurzeit promoviert sie am ZZT zum Thema Wissensproduktion im zeitgenössischen Tanz an der Schnittstelle von Sprache und Körperlichkeit. Darüber hinaus ist sie Ko-Leiterin des Projekts *Touching/Moving Margins* zusammen mit Sasha Portyannikova und Nitsan Margaliot (www.touchingmargins.com). 2017 bis 2021 war sie als Projektkoordinatorin am *Anthropocene Curriculum*-Projekt am Haus der Kulturen der Welt, Berlin, tätig.

Dominika Cohn (Dr. des.) ist Tanzwissenschaftlerin und Choreografin. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. Von 2019–2022 war sie Mitglied im DFG-Graduiertenkolleg 2477 »Ästhetische Praxis«, wo ihre Doktorarbeit mit dem Titel *Choreografien des Taktilen: Zur Rezeption korporal-sensuell partizipativer Choreografie als ästhetische Praxis* entstand. Dominika Cohn schloss zunächst ein praktisches Bühnentanzstudium am LABAN Centre in London ab, bevor sie, parallel zu freiberuflichem Tanzschaffen, ihren Master in Tanzwissenschaft an der FU Berlin absolvierte. Daneben ist sie Co-Gründerin der YET Company, mit der sie choreografische Projekte realisiert (www.yetcompany.com).

Igor Crnković is a digital media professional, cinematographer, digital media producer and educator involved in theatre, film and television work, video projection design and interactive multimedia experiences. He is also author of an official textbook for secondary media schools in Croatia on the subject of video production. For the past years, Igor has been part of the *Aerowaves Springback Ringside* platform, filming dance performances in VR and developing technical aspects of filming and presenting VR content in performing arts, and currently working on documentary VR video projects. Igor is CEO of media production company Pilot Media (www.pilot-media.com).

Mariama Diagne (Dr.) is as a dance scholar currently a research associate in the Collaborative Research Center 1512 *Intervening Arts* (DFG) at the Freie Universität Berlin. She is dedicated to Afro-diasporic and anti-colonial perspectives and undertakes re-readings of cultural and dance historiography in the context of the canon and the present. In dance and performance, she accompanies artists from a dramaturgical perspective and curates discussion rounds on socio-political topics at state institutions. She was also head of the German

Research Association (gtf) and works in several commission to foster media research and archiving in the (dance) arts.

Philip Esch is a dancer and researcher based in Cologne. He currently studies the MA Dance Studies at the Centre of Contemporary Dance Cologne and works in the field of sociology and gender studies at the German Sport University Cologne. During his studies in Arts du Spectacle Vivant/Performing Arts in Montpellier, France, he performed in various creations ranging between dance, theatre and performance. His works focus on performing in public spaces such as museal contexts, public streets, and places and on tracing these performances. For this he works on visualizations and studies their role in social structures.

Claudia Fleischle-Braun (Dr.) war wissenschaftliche Mitarbeiterin und Dozentin für Gymnastik und Tanz am Institut für Bewegungs- und Sportwissenschaft der Universität Stuttgart (1978–2006). Im Leitungsteam der Gesellschaft für Tanzforschung e.V. war sie von 2005 bis 2015 aktiv. Ihr Forschungsinteresse gilt der Entwicklung des Modernen und des Zeitgenössischen Tanzes, insbesondere im Zusammenhang mit tanzpädagogischen Fragestellungen. Sie engagiert sich u.a. für die Weitergabe des tanzkulturellen Erbes der Moderne und unterstützt partizipative Vermittlungsprojekte der kulturell-ästhetischen Bildung.

Ana María Guzmán Olmos is a research associate and lecturer at RWTH Aachen, and PhD Candidate at the University of Bonn, with a dissertation project on Hegel's Logic and Philosophy of Nature. In 2017 she completed her studies in Philosophy at the UNAM, Mexico (BA) and the Freie Universität Berlin (MA). In 2013 she also completed a specialization on Interdisciplinary Artistic Research at the CNA, Mexico. Since 2013 she has been collaborating with the Project *Seminario de Tecnologías Filosóficas*. She was Research Assistant for the project *Technosphere* at Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Her research interests are (German) Idealism (Schelling/Hegel), Theories of Political Action (Rancière, Butler, Arendt), (Techno)Feminism, technologies of desire, and Gilbert Simondon.

Yvonne Hardt (Prof. Dr.) 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, von besonderem Interesse sind dabei historiographische Methoden an der Schnittstelle von Theorie und Praxis sowie praxeologische Untersuchungen von Tanztechniken und Dimensionen kultureller Bildung im Feld des zeitgenössischen Tanzes. Zurzeit leitet sie das DFG-Forschungsprojekt: »Modi- und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften: Qualitativ-empirische und wissenstheoretische Untersuchungen zu analogen und digitalen Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz«. Zuletzt ist ihr Buch *Tanz und kulturelle Bildung erforschen. Eine Einführung* (transcript 2023) erschienen.

Stephani Howahl ist Mitarbeiterin am Institut für Tanz und Bewegungskultur der Deutschen Sporthochschule Köln. Hier lehrt sie Tanz, Bewegungstheater, Choreografie, Regie und Inszenierung, Tanzvermittlung und empirische Tanzforschung in den sportwissenschaftlichen Studiengängen, in der Lehrer*innenbildung und im M.A. Tanz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind empirische Bildungsforschung zu Tanz und Tanzvermittlung, aktuell mit besonderem Fokus auf postdigitalen, ästhetischen Praktiken.

Alexander Kamber studierte Kulturwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg. Seit September 2022 ist er Doktorand im Fach Kulturanalyse an der Universität Zürich und Teil des transdisziplinären Forschungslaboratoriums »Epistemologien ästhetischer Praktiken« der Uni Zürich, ZHdK und ETH Zürich. Sein kulturwissenschaftliches Promotionsprojekt befasst sich mit dem ökologischen Wissen des Tanzes um 1900. Es erforscht die Schnittstelle von Bühnenkunst, Technik und Biowissenschaften des frühen 20. Jahrhunderts mit dem Fokus auf den spezifischen Verhältnissen der bewegten Körper und ihren Umgebungen.

Jutta Krauß (Dr. phil.) ist Tanzwissenschaftlerin, Dramaturgin und Dozentin. Sie lehrt u.a. an der Pädagogischen Hochschule Freiburg und am Tanzwerk 101 HF für Zeitgenössischen und Urbanen Bühnentanz. An der Universität Bern studierte sie TanzKultur; sie absolvierte ein Lehramtsstudium an der PH Freiburg. Ihr derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Verhältnis von Körper und Kostüm, den Re-Lektüren von Gender Performances im Tanz und

Vermittlungskonzepten im zeitgenössischen Tanz. Sie ist Mitglied bei der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) und war Mitglied von deren Vorstand.

Eva Lajko erhielt ihre Ausbildung am Konservatorium der Stadt Wien. Sie arbeitet als Tänzerin, Choreografin und Pädagogin in Deutschland und Österreich. Als Gründerin des MUSikTANzTheaters MUTANTH hat sie national und international zahlreiche Musiktanztheaterproduktionen mit Künstler*innen aus unterschiedlichen Sparten verwirklicht sowie Tanztheaterproduktionen mit Kindern entwickelt. Sie ist Dozentin und pädagogische Leiterin der Berufsbegleitenden Aus- und Weiterbildung für Bewegung, Tanz und Tanzpädagogik in Wien und vertritt seit 2014 die Arbeitsgemeinschaft Rosalia Chladek in Deutschland e.V. in der AG Moderner Tanz.

Michael Li is a teacher and researcher in Transformative Educational Practices – which promote a pedagogy that combines creative arts, education, and technology. He is also a public speaker on artificial general intelligence, innovation, and leadership. After a professional dance career with several companies, such as Guangdong Modern Dance Company and Hong Kong Dance Company, he has taught at different institutions, including Tokyo Arts Centre, York University, and the University of Wisconsin – Madison. Michael obtained his Bachelor of Education, Masters of Arts from York University, and PhD from the University of Toronto, Canada. Currently, he works at the Hong Kong Academy for Performing Arts while serving as an advisor at the University of Macau for its Dance Troupe.

Yanru Liu is a doctoral student in dance studies at the Center for Contemporary Dance at the Cologne University of Music and Dance. Her research project focuses on *guangchang wu*, a Chinese popular dance practice intertwined with personal memory, ideological discourse, and historical narrative. Her research project is currently funded by the German National Academic Foundation.

Kirsten Maar (Jun.-Prof. Dr.) ist Tanz- und Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin und lehrt als Junior-Professorin an der FU Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen u.a. choreografische Verfahren im 20. Jahrhundert, Entgrenzungen zwischen bildender Kunst, Architektur und Choreografie, Ethiken des Kuratierens. Gemeinsam mit Gabriele Brandstetter leitet sie das Teilprojekt »Choreografien der Intervention. Formate und Praktiken der Dekolonisierung und der Ökologie« im DFG-Sonderforschungsbereich *In-*

tervenierende Künste und ist Principle Investigator im DFG-Graduiertenkolleg »Normativität – Kritik – Wandel«.

Nitsan Margaliot is a choreographer, dancer and curator entangled with familial and queer archives, fabulation, and vulnerable encounters. He has danced with the Batsheva Ensemble and Vertigo Dance Company. Nitsan holds an MFA from The University of the Arts in Philadelphia. In 2020 he initiated *TouchingMargins.com*, an alter-archive, with Sasha Portyannikova. In 2022–23 he co-curated the exhibition and performance series *Movement Research ACROSS* at Galerie Wedding, Berlin.

Sebastian Matthias is a choreographer and dance scholar. Since 2024, he has been a researcher at the Helmholtz Research Institute for Sustainability in Potsdam. Between 2022 and 2024 he was a post-doc at the Institute for Performative Practice, Art, and Education at HBK Braunschweig and from 2019–21 at the Metropolitan Culture Department at HCU Hamburg. Additionally, he works internationally at independent production houses and theaters. He studied dance at the Juilliard School in New York, dance studies at the Free University of Berlin, and completed his PhD at HCU Hamburg.

Ariadne Mikou (PhD) is a Greek-born dance artist-researcher based in Italy and has a background as a performer and an architect. In parallel to her creative practice, she collaborates with artists and festivals to help articulate their concepts and with academic institutions for research projects and their documentation processes (e.g. *Dancing Museums-The Democracy of Beings; Memory in Motion: Re-Membering Dance History* both at Ca' Foscari University of Venice). She publishes interviews and dance reviews as a member of *Springback Magazine*, contributes to academic journals and book anthologies that explore dance, digital performance and expanded choreographic practices and she also experiments with the curation of screendance as an independent curator (www.amikou.com).

Susanne Montag-Wärnå ist Vorstandsmitglied bei EUROLAB e.V. und CLMA. An der Lola Rogge-Schule Hamburg bildete sie sich zur staatl. geprüften Lehrerin für Tanz und tänzerische Gymnastik aus. Desweiteren absolvierte sie ein Lehramtsstudium an der Universität Hildesheim. Seit 2003 lebt sie auf der Insel Parainen im Schärengelände Südwest-Finnlands. An der Fachhochschule Turku unterrichtet sie Student*innen der Tanzpädagogik in Laban/Bartenieff

Bewegungsstudien. Als freie Performance- und Tanzkünstlerin erarbeitete sie in der Inselregion zahlreiche Choreografien und Tanzstücke.

Ulrike Nestler ist Ethnologin und Tanzwissenschaftlerin und derzeit u.a. freiberufliche Mitarbeiterin des Projektes UNIQUE@dance – Netzwerk für mixed-abled Tanzausbildung. Sie verfügt über Erfahrungen in kuratorischen, vermittlungspraktischen und dramaturgischen Kontexten, u.a. Projektleitung TanzKulturen der Welt im Rautenstrauch-Joest-Museum Köln von 2011 bis 2014, Mentoring Residenzprogramm Inkubator der Tanzfaktor Köln seit 2016. Von 2016 bis 2024 lehrte und forschte sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln, wo sie zu zeitgenössischem Tanzschaffen in Johannesburg/Südafrika promoviert. Ihr Forschungsinteresse gilt post- und dekolonialen Perspektiven, translokalen Beziehungsgeflechten, Gender und Disability Studies, fähigkeitsgemischtem Arbeiten im Tanz, ethnographischen Methoden und kollaborativen Arbeitsprozessen.

Norbert Pape is a dancer, choreographer, mathematician and pedagogue based in Berlin, currently invested in the interplay of Art, Science and Technology. Since 2021, he has been involved in choreography and VR/XR (extended reality). He collaborated and toured internationally with artists such as Mette Ingvartsen, Antje Pfundtner, Noé Soulier, William Forsythe, Nancy Stark Smith, Jan Ritsema, Bojana Cvejić, Kristina Veit, Nina Vallon, Nicole Peisl, Prue Lang, Vanessa Le Mat, Dieter Heitkamp. As a co-founder of *ID Frankfurt* (www.idfrankfurt.com) and active member of the *Performing Arts Forum* (www.pa-f.net), he has been committed to matters of self-organization and creation of infrastructure that makes space for experimental and critical modes of production, exchange and research.

Mila Pavićević is a dance and theater scholar, dramaturge, and writer. As a dramaturge, she works mainly in the frame of the independent dance scene in Berlin, collaborating with artists such as Sheena McGrandles, Sergiu Matis, Sebastian Matthias, Martin Hansen, Jasna L. Vinovrški and Claire Vivienne Sobottke. Together with Kirsten Maar, she conducted a research project on dramaturgy in contemporary dance since 1989, funded by the Thyssen Foundation. Her PhD, pursued at the Free University Berlin, evolves around the dramaturgical practice of former Yugoslavia and its contribution to Western contemporary dance. For her fiction book *Ice Girl and Other Fairytales*, she received the

2009 *European Union Prize for Literature*. She currently lives in Berlin with her partner Calvin and her cat Gin.

Sasha Portyannikova is a dance artist, graduated from the Vaganova Ballet Academy (MA, 2013), co-founded the dance cooperative Isadorino Gore with Dasha Plokhova in 2012, became Fulbright Visiting Scholar in 2018, and curates *Touching/Moving Margins* with Nitsan Margaliot and Anna Chwialkowska since 2020. Sasha creates dances, curates projects and teaches dance in academia and primary schools. Together with Daria Plokhova, she authored the *Manual for the Practical Use of a Dance Archive*.

Christiana Rosenberg-Ahlhaus (Dr.) studierte an der Deutschen Sporthochschule Köln. Nach Abschluss des Studiums unterrichtete sie drei Jahre an der Sporthochschule als Lehrkraft im Bereich Rhythmik und Tanz. Im Anschluss daran war sie bis 2023 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Konstanz tätig und dort u.a. für die Ausbildung im Fach Tanz und Tanzforschung verantwortlich. Sie veröffentlichte mehrere Fachbücher zu Tanz und Tanzunterricht. Ihre Dissertation von 1996 befasste sich mit der Bedeutung der Phänomenologie für die Tanzpädagogik. Bis 2022 leitete sie die Tanzgruppe der Universität und erhielt 2019 von der Universität Konstanz den Tina-Ulmer-Lehrpreis. Aktuell ist sie Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Tanzforschung, zudem ist sie im Netzwerk Moderner Tanz aktiv.

Alexander Schellow, er/sein, ist Professor für Animation/more than human practices an der ERG – école de recherche graphique. Er forscht auf der Grundlage von Methoden der Gedächtnis(re)konstruktion durch eine tägliche Zeichnungs- und Animationspraxis. 2023/24 wurden Projekte u.a. im MAC Lyon, der 18. Internationalen Architektubiennale Venedig, Moving Image Arts Toronto, Courisane Gent oder der Hamburger Kunsthalle gezeigt. Jüngste Kollaborationen konzentrierten sich z.B. auf den Aufbau von Archiven (Colonial Family Films Belgium) oder auf Schnittstellen menschlicher und digitaler Mustererkennung im Bereich aktueller Deep-Learning-Entwicklungen. Gastlehre u.a. an Universitäten u.a. in London, Paris, Tirana, Singapur, Mexiko-Stadt und Brüssel. Schellow ist Mitbegründer von Animlab und Pitchdrop.

Constanze Schellow (Dr.) ist Juniorprofessorin am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ihre Forschungs-

schwerpunkte liegen auf Körper- und bewegungsbezogenen Diskursen in ihrer Produktivität für interdisziplinäre Wissen(schaft)stopologien, auf Tanz/Performance in ihrem Verhältnis zu anderen Praxisfeldern und auf Wissens- und Vermittlungskulturen im Tanz. Dramaturgisch hat Constanze u.a. mit Eva Meyer-Keller, Sara Manente, Simone Aughterlony und Doris Uhlich zusammengearbeitet. Sie ist Mitbegründerin des Instituts für Ausufernde Dramaturgien (IfaD).

Sophie Schultze-Allen is a dance researcher and PhD candidate at the Free University Berlin on the topic *Connective Practices as Micropolitical Intervention* as part of the Collaborative Research Centre *Intervening Arts* (SFB 1512 *Intervenierende Künste*). In 2015, Sophie received a BA in Arts and Environmental Justice from Hampshire College (USA). In 2021, they completed a MA in Dance Studies at FU Berlin on embodied climate justice. Sophie leads eco-somatic workshops, is a certified *InterPlay* leader, currently serves on the *InterPlay* non-profit board, and is a budding herbalist.

Julika Schlegel (sie*they) studierte Kulturwissenschaften und Digital Medien (Leuphana Universität Lüneburg, DE) sowie Histoire de l'Art und Arts Plastiques (Université Rennes 2, FR). Aktuell arbeitet als sie freie Tänzer*in, Tanzvermittler*in und künstlerische Kollaborator*in, u.a. mit Patricia Carolin Mai, José Vidal, Kirsten Brehmer, Yasna Schindler, Regina Rossi und Franca-Rosa von Sobbe zusammen. Als Communityaktivist*in befasst sich Julika mit Tanz als Begegnungsprinzip individuell und in Gemeinschaft. Alle Tanzformate suchen Zugang für jeden Menschen zu schaffen, ferner der Tanz- und Kunsterfahrungen, Bildungs- und kulturellen Hintergründe und finanziellen Möglichkeiten. Julika ist seit 2017 künstlerisch aktiv in der freien Szene darstellender Künste Hamburg und Köln. julika-schlegel.com

Claudia Steinberg (Prof. Dr.) ist Professorin für Tanz und Bewegungskultur und Leiterin des gleichnamigen Instituts an der Deutschen Sporthochschule (DSHS) Köln. Sie lehrt Tanz, Tanzvermittlung und Bewegungskultur in sportwissenschaftlichen Studiengängen und im M.A. Tanz an der DSHS Köln. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die empirische Forschung zur Tanzvermittlung in der ästhetisch-kulturellen Bildung sowie die schulbezogene sportpädagogische Unterrichtsforschung. Aktuell stehen Themen zu Digitalität und Tanz in der kulturellen Bildung sowie digitalen Hochschulbildung im Fokus der Forschung. Dazu kooperiert sie mit Forschungsgruppen aus den

Bereichen Bildungsforschung, Tanzwissenschaft, Kommunikationsdesign, Computer Science, Körpersoziologie und Kinesiology Studies.

Thomas Thoraus has been deputy director of the German Dance Archive Cologne since 1995. After studying theatre studies, general and comparative literature and American studies at the Free University of Berlin, he worked as an assistant director and dramaturge in Essen, Cologne and Regensburg and for various independent theatre productions as well as a research project assistant for the German Academy of Dance, the German Dance Archive Cologne and the Historical Archive of the City of Cologne. He has created numerous exhibitions and has presented the work of the German Dance Archive Cologne as well as the history of dance archiving in several texts and lectures. Currently, he's the spokesperson for the Association of German Dance Archives (VDT).

Caspar Weimann (they/er/sie) ist Honorarprofessor*in und Mentor*in für Schauspiel an der ADK Baden-Württemberg; initiiierende Kraft des Internettheaters *onlinetheater.live*, der App *Loulu* und von zahlreichen intermediären Projekten; übernimmt die Seminar- und Workshopleitung zu postdigitalen und hybriden Theaterstrategien, zu partizipativem Theater im Netz und zur Theatralität von Social Media; hat eine Gleichstellungsbeauftragung an der ADK Baden-Württemberg mit bes. Fokus auf Queer Empowerment; arbeitet projektbezogen zusammen mit HAU Hebbel am Ufer, FFT Düsseldorf, Berliner Theatertreffen, tanzhaus nrw uvm.; war mehrfach tätig in Gremien für Fonds Daku.

Isa Wortelkamp (Dr. phil.) freie Tanz- und Theaterwissenschaftlerin in Berlin, zuletzt im Rahmen des Heisenberg-Programms der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Forschungsschwerpunkte: Tanzfotografie der Moderne, Mediale Übertragung von Bewegung in Bild, Schrift und Text und choreografische Prozesse als Formen des systemischen Wandels. Buchveröffentlichungen (Auswahl): *Bilder von Bewegung. Tanzfotografie der Moderne*, Weimar 2022; *Expanded Writing. Inscriptions of Movement Between Art and Science* (zus. mit Daniela Hahn, Christina Ciupke et al.), Berlin 2019; *Sehen mit dem Stift in der Hand – die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg i.Br. 2006.

