Kathrin Dreckmann,
Maren Butte,
Elfi Vomberg (Hg.)

TECHNOLOGIEN DES PERFORMATIVEN

[transcript] Theater

Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)
Technologien des Performativen

Theater | Band 137

Für Anaïs Rödel

Kathrin Dreckmann (Dr. phil.) ist Studienrätin im Hochschuldienst am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Acoustic Studies, Gender und Media Studies.
Maren Butte (Dr. phil.) ist Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Sie forscht an der Schnittstelle von Performance und Medien.
Elfi Vomberg (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Acoustic und Memory Studies.

Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)

Technologien des Performativen

Das Theater und seine Techniken

[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.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Silvia Sunderer
Lektorat: Jana Weißenfeld, Don MacDonald
Satz: Silvia Sunderer
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5379-3
PDF-ISBN 978-3-8394-5379-7
https://doi.org/10.14361/9783839453797

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

Einleitung
Technologien des Performativen
Kathrin Dreckmann, Maren Butte und Elfi Vomberg | 11

Das Theater im Zeichen seiner technologischen Bedingung

Chimärische Körper
Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska
Gabriele Brandstetter | 25

What the Earth Repeats: Performing the Object, Technology, Art
Rick Dolphijn | 43

Techniken des Technikvergessens
Zur Genealogie der Blackbox
Ulf Otto | 49

„Control Performance“
Theater und Kybernetik anhand von Pasks *Proposals for a Cybernetic Theatre*
Georg Döcker | 61

Tanz und Technoromantik
Überlegungen zu ‚Robot Choreography‘
Marcel Behn | 71

Within the Margins
Szenen des Technischen
Leon Gabriel, Zohar Frank, Bernhard Siebert, Julia Schade und Swoosh Lieu | 81

The Dance Workshop as a Sensuous Group Technology
Or: What Can Dance Learn from Ludwig Feuerbach?
Stefan Hölscher | 101

Techniken des (Re-)Produzierens, Archivierens und Institutionalisierens

(Re)Produzierte Bewegung
Techniken der Archivierung von Tanz bei Kurt Petermann (1930–1984)
Melanie Gruß | 115

Wiederholungswiderstände
Christoph Winklers Spiel mit Ernest Berk und die paradoxale Technik des Rekonstruierens
Patrick Primavesi | 127

Techniken des Reproduzierens
Zur Sichtbarkeit des fotografischen Bildes in digitalen Archiven und Rechercheportalen
Isa Wortelkamp | 137

Nadel und Zwirn, Wind und Wetter, Auf und Ab
Drei Techniken der Unvorhersehbarkeit
Franziska Bork Petersen und Anja Mølle Lindelof | 149

Dasselbe noch einmal?
Zur kartographischen Technik der künstlerischen Erzeugung von ‚Duplikaten der Welt'
Johanna Zorn | 159

Dramaturgische Techniken: Kürzen, Pfropfen, Kommentieren und Verschneiden
Lisa Wolfson | 169

Monumente in Bewegung?
Theater – Architektur – Praktiken
Barbara Büscher, Verena Elisabet Eitel, Jan Lazardzig, Bri Newelesy und Marie-Charlott Schube | 177

Techniken des Körpers

Techné des Tanzes als ästhetische Strategie
‚Formierungen' von Körper/Kräften
Sabine Huschka | 195

Die Pose des Konquistadors
Nicole Haitzinger | 207

Technik von der Hand in den Mund?
Geste, Gestus und gestisches Sprechen
aus der Perspektive der Technikreflexion
Anja Klöck | 215

Sprechtechnik als Zeitobjekt
Elsie Fogertys *The Speaking of the English Verse* (1923)
Wolf-Dieter Ernst | 223

Sprechtechnik(en) für alle?
Zur Ambivalenz der Formung von Stimme
und Sprechen am Vorbild des Theaters
Dorothea Pachale | 235

**Medientechnik in feministischer Kunst
der 1970er Jahre**
Überlegungen am Beispiel von
Martha Rosler und Ulrike Rosenbach
Miriam Dreysse | 245

**Proben zwischen materiellen,
körpertechnischen und institutionellen Logiken**
Eine Probenpraxeologie im zeitgenössischen Tanz
Katarina Kleinschmidt | 255

Entwurf einer praxeologischen Aufführungsanalyse
Techniken der Starkonstruktion
Clara-Franziska Petry | 265

**Perspektiven auf das Verhältnis von Technik
und Praxis im zeitgenössischen Tanz**
Anne Schuh und Kirsten Maar | 273

Selbstermächtigung im Gefüge?
Szenographie als Prothese in aktuellen Performances
Philipp Schulte | 293

Techniken des Raumes. Prozesse der Verortung

Die Geburt der Oper aus dem Geist der Manuskriptkultur
Überlegungen zu technologischen Bedingungen der Barockoper
Elisabeth van Treeck | 305

„Eine Komödie liegt auf der Hand“
Friedrich Dürrenmatts Theatertheorie und Technikkritik
in Felicia Zellers *Wunsch und Wunder*
Birte Giesler | 317

Kollektiverlebnis und Bühnentechnik
Eine wenig bekannte Veröffentlichung zur
Theatertechnik von Franz Jung aus dem Jahr 1935
Klemens Gruber | 329

Techniken der Manipulation im immersiven Theater
Theresa Schütz | 343

Performing Technology. Theater und Digitalisierung

Dialogical Aesthetics
Reconfiguring Theatrical Spaces through Digital Technology
Susanne Thurow, Dennis Del Favero
und Caroline Wake | 357

„You can upload yourself in a cloud“
Wie ‚half past selber schuld‘ mit analogen Mitteln
die Vision einer hochtechnisierten Zukunft hinterfragen
Niklas Füllner | 367

Digitale Diagrammatologie des Tanzes?
Zur Aufzeichnung und Annotation von Tanz mit der Piecemaker-Software
David Rittershaus | 373

Stolpern und Anecken –
Zur Produktivität spielerischer Praxis
Robin Hädicke (machina ex) und Stefanie Husel | 385

Techniken der Entgrenzung. Zwischen den Künsten

DEAE EX MACHINA
Technofeministische Perspektiven auf analoge, elektronische
und digitale Pionierinnen musiktheatraler Performancekunst
Anna Schürmer | 401

Simon McBurney's Binaural Mimesis:
An Ethical Exploration of Otherness
Julien Alliot | 413

Schlachten ohne Krieg
Technik in den militärischen Schauspielen
des französischen Theaters im 19. Jahrhundert
Romain Jobez | 421

Repetition und Einmaligkeit
Theater als Denktechnik von Selbstermächtigung
in *7 Days in Entebbe* und *Westworld*
Matthias Naumann | 431

Wer inszeniert die Freiheit?
Biopolitische Regierungstechniken und inszenierte
Stadträume – am Beispiel von Mariano Pensottis
Diamante. Die Geschichte einer Free Private City
Mattias Engling und Yasemin Peken | 439

Pierre Huyghes *After ALife Ahead*
im Licht der Akteur-Netzwerk-Theorie
Eine Technoökologie der Performance
Nadine Civilotti | 449

Autor*innen | 459

Einleitung

Technologien des Performativen

Kathrin Dreckmann, Maren Butte und Elfi Vomberg

> Ich erwiderte, daß man mir das Geschäft desselben [des Marionettenspielers] als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwas was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt. Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.
>
> Über das Marionettentheater, 1810
> HEINRICH VON KLEIST

Nach der historischen Wortbedeutung umfasst die antike ‚techné' Prozesse des Hervorbringens, Handwerk, Kunstfertig- und Geschicklichkeit sowie die Fähigkeit und das Wissen, Rohstoffe und Kräfte zur Produktion einzusetzen.[1] Die Geschichte, Theorie und Ästhetik des Theaters scheinen eng mit der Frage der Technik und mit (medien-) technologischen Entwicklungen verwoben, jedoch zeigt sich diese Verbindung als „Unschärferelation"[2]: Die technische Grundstruktur von

1 | Vgl. Giorgio Agamben, „Poiesis e praxis", in: *L'uomo senza contenuto*, Macerata 1994, S. 103–141, hier S. 103; Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Köln 2009, VI,5; Ders., *Poetik*, Stuttgart 1994; Jean-Luc Nancy, *Die Musen*, Göttingen 1998, S. 17; Platon, „Georgias", in: Joachim Dalfen (Hg.), *Platon. Werke,* Übersetzung und Kommentar, Bd. VI/3, Göttingen 2004, S. 175.

2 | Die Metapher bezieht sich auf das Konzept der Unschärfe- oder Unbestimmtheitsrelation der Physiker Werner Heisenberg und Niels Bohr. Sie beschrieben hiermit 1927 einen Leitsatz der Quantenphysik: „Ort und Impuls eines Teilchens", so Heisenberg, „können prinzipiell nicht gleichzeitig beliebig genau bestimmt werden. Mit anderen Worten: Eine gleichzeitige Bestimmung von Ort und Impuls eines Teilchens ist nur möglich, wenn für beide Größen eine Unschärfe in Kauf genommen wird." Damit seien auch

Theater tritt häufig hinter künstlerischen Entscheidungen und der Ästhetik zurück und fasst die Technik als einen getrennten Bereich auf. Das Theater unter dem Vorzeichen seiner eigenen ‚technologischen Bedingung' zu betrachten,[3] ermöglicht die Frage danach, ob und auf welche Weise es auch durch nicht-menschliche Akteure wie Maschinen, Apparate, Dinge, Medien, Systeme und Infrastrukturen mitbestimmt wird und wie auch eine überpersonale oder intersubjektive Weitergabe von Praktiken und technisches Wissen in Produktionsprozesse einwirken.[4] Im Anschluss an Gilbert Simondons ontologische Befragung der Existenzweise „fremder" technischer Dinge aus dem Jahr 1958[5] beschreibt der Medienphilosoph Erich Hörl unsere Gegenwart im Zeichen ihrer „technologischen Bedingung".[6] Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts habe sich eine radikale Kybernetisierung und Computerisierung der Welt vollzogen. Die Wissens- und Existenzräume seien durch die Technik neu organisiert worden. Jene versteht Hörl nicht als ein ‚Außen' oder Umgebung. Er schlägt einen ‚ökologischen' Technikbegriff vor und spricht von technischen Umwelten, in die wir eingelassen seien und mit denen wir interagierten. Auf diese Weise entstehe eine neue Form von Wahrnehmung, Erfahrung und Bedeutung. Maschinen seien hier nicht als Werkzeuge zu verstehen, sondern besäßen eigene Handlungsmacht. Menschliche und nicht-menschliche Akteure erzeugten erst im Zusammenspiel Sinn. Dies benennt Hörl als die „technologische Sinnverschiebung".[7]

Bahnvorstellungen von Teilchen nicht mehr möglich. Vgl. Werner Heisenberg, „Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik," in: *Zeitschrift für Physik* 43, 1927, S. 172–198, hier S. 173. Vgl. hierzu aktuell Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007, S. 97f., S. 247f.

3 | Vgl. Robert C. Scharff und Val Dusek (Hg.), *Philosophy of Technology. The Technological Condition. An Anthology*, Oxford [2]2014.

4 | Zu Fragen des Wissens bezogen auf das Theater vgl. aktuell Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß und Judith Schäfer (Hg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2017; zu Praktiken Marcus Boon und Gabriel Levine (Hg.), *Practice. Documents of Contemporary Art*, Massachusetts 2018; und Georg Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2014.

5 | Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, Berlin/Zürich 2012, S. 9.

6 | Vgl. Erich Hörl, *Die technologische Bedingung. Beitrag zu Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt a. M. 2011.

7 | Erich Hörl und Marita Tatari, „Die technologische Sinnverschiebung", in: Dies. (Hg.), *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, Zürich 2011, S. 43–63, hier S. 44.

Der vorliegende Band versammelt eine Auswahl der Beiträge, die vom 9. bis zum 11. November 2018 im Rahmen des *14. Kongresses der deutschen Gesellschaft für Theaterwissenschaft* präsentiert und diskutiert wurden. Der Kongress wurde durch das Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in verschiedenen Kulturinstituten der Stadt Düsseldorf veranstaltet. Die vorliegenden Beiträge befassen sich damit, wie sich die Konzepte von Theater, Technik, Wissen und Subjektivität im Zeichen einer technologischen Bedingung verändern und wie sich die Beschreibungen der jeweiligen ‚Theatralitätsgefüge' wandeln.[8] Es geht dabei darum, herauszustellen, was geschieht, wenn nicht von empirischen Technikgeschichten der Trennung und Alterität ausgegangen werden kann, sondern Technikgeschichten in ihrer Verwobenheit und situativen Bedingtheit betrachtet werden. In den Blick rücken also die Dinge des Theaters, seine Maschinen und Apparate in ihrer spezifischen Verbindung mit den theaterspezifischen Körper- und Kulturtechniken des Spielens, Übens, Trainierens, Entwerfens, Planens, Improvisierens, Komponierens, Anordnens, Aufzeichnens, Notierens, Dokumentierens usw., sowie dramaturgische und szenographische Praktiken. Es wird gefragt, auf welche Weise Künstler*innen Innovationen ihrer medientechnischen Umgebung aufnehmen und inwieweit diese zurück in die Praktiken anderer Bereiche wirken.

Das Verhältnis von Theater und Technik zu untersuchen, bedeutet verschiedene Diskurse aus unterschiedlichen Disziplinen von Anthropologie und Technophilosophie über Medien- bis hin zur Theaterwissenschaft zu hinterfragen. Insbesondere die Theaterwissenschaft verfügt über eine lange Tradition der Überlegungen zu Inter- und Transmedialitäten, zu Synthese, Synästhesie, Gesamtkunstwerk und zu weiteren Formen der Entgrenzung zwischen den Künsten und ihren jeweiligen medialen und technischen Verfahren. Sie war schon immer ein Feld der Erforschung von Gefügen, der *Beziehungen* zwischen Ereignissen, Körpern, Dingen, Licht und Sprache. Im Theater treten Körpertechniken und Apparate in Verbindung und figurieren sich gegenseitig, sie sind affektiv wirksam und in Bedeutungsprozesse eingebunden. Der vorliegende Band versteht Theater als eine *Kontaktzone* zwischen verschiedenen Akteuren, zwischen Mensch und Maschine,[9] zwischen digital und analog, zwischen „Ding und Zeichen",[10] in der es vielfältige Schnittstellen zwischen Körpertechniken und technologischen Erweiterungen zu erforschen gibt. Theater ist als ein experimenteller Raum der

8 | Rudolf Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998, S. 89.

9 | Vgl. hierzu den Beitrag von Gabriele Brandstetter im vorliegenden Band.

10 | Vgl. Gertrud Koch und Christiane Voss (Hg.), *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München 2006.

Verflechtungen zu verstehen; ein Raum für neue Möglichkeiten, Utopien und noch unbekannte Formen der Interaktion.

Dass bisher jedoch der Blick auf die Technik des Theaters und seine performativen Formen verstellt war, hat auch theatergeschichtliche Gründe. Trotz der Verfeinerung von Techniken im Verlauf der Institutionalisierung des Theaters – man denke an Formen der künstlerischen Virtuosität oder die fortschreitende Maschinisierung der Bühne seit dem 19. Jahrhundert[11] – ist das Theater zeitweise auch durch ein Misstrauen gegenüber dem Technischen markiert gewesen. Theater besteht nämlich auf die Qualität eines unverstellten Blicks auf das ‚Hier und Jetzt', auf eine unberechenbare, nicht-wiederholbare und medial nicht speicherbare Ereignishaftigkeit und „leibliche Ko-Präsenz" aller Beteiligten, der Gemeinschaft, Ritualität und Politizität eingeschrieben scheinen.[12] Zudem durchziehen Vorbehalte gegenüber der Technik als einer Komplizin der kapitalistischen Verwertung die Geschichte des Theaters, vor allem jene im 20. Jahrhundert. Es handelt sich dabei um eine mehr oder minder stille Kritik an der Kommodifizierung und Ökonomisierung des Theaters und an Formen einer entmenschlichenden Mechanisierung im Industriekapitalismus.[13] Doch es war der marxistische Theatermacher und Denker Bertolt Brecht, der den Begriff ‚Technik' wendete, hervorhob und als kritisches Instrument für die Theatertheorie und -praxis einführte: Er entwickelte zwischen 1926 und 1940 eine neue Technik der Schauspielkunst, des „epischen Theaters" und des Verfremdungseffekts, der bekanntermaßen das

---

11 | Vgl. u.a. Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels (Hg.), *Szenen des Virtuosen*, Bielefeld 2017; Silke Koneffke, *Theater-Raum: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin 1999; Christopher Balme, „Stages of Vision: Bilder, Körper und Medium im Theater", in: Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz (Hg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 349–364; sowie den Beitrag von Ulf Otto im vorliegenden Band.

12 | Vgl. u.a. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004; Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York 2004; Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York/London 2008; Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York/London 1993.

13 | Vgl. u.a. Franziska Schößler und Christine Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik – Produktion – Institution*, Bielefeld 2009; Kai van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München 2013. Das Motiv der entmenschlichenden Technik findet sich als Topos seit der Romantik in unterschiedlichen Diskursen manifestiert: so bspw. in Mary Shelleys *Frankenstein* (1823), in Texten von E.T.A. Hoffmann oder in Charlie Chaplins Film *Modern Times* (1936), der sich auf Karl Marx' Konzept der entfremdenden Produktionstechnik beziehen lässt.

psychologisierende Schauspiel und Einfühlung des Publikums durchkreuzen und kritisches Denken anregen sollte. Seine Schauspieltechnik wirkte bis in die postdramatischen Schauspieldiskurse und -praktiken ein und ging davon aus, dass diese Entpersonalisierung durch Technik produktiv für gesellschaftliche Veränderung sei.[14] Solche vielgestaltigen und teils widersprüchlichen ‚Szenen des Technischen' werden im Band erforscht und kontextualisiert.

Bezogen auf das Verhältnis von Theater und Technik stellt sich die Frage, wie sich Theater in einer computerisierten und digitalisierten Welt verortet und welche Verantwortung und welches Ethos daraus erwächst. Wie konstruieren Techniken und Gesellschaften die Welt, in der wir in Beziehung zueinander leben? Es wäre noch einmal mit Arnold Gehlen und Herbert Marcuse zu fragen,[15] welche Chancen und Risiken neue Technologien bergen, zum Beispiel Kernenergie, Mikroelektronik, Gentechnik, Computerisierung des Arbeitsplatzes. Reflexive Formen des Theaters scheinen auch auf diese Veränderungen Bezug zu nehmen und andere Entwürfe des Technischen vorzustellen.

Und so ließe sich fragen, in welchem Verhältnis distanzierend-verfremdende und immersive Effekte im Gegenwartstheater stehen, ist doch das Merkmal technologischer Bedingungen der Gegenwart eine Nähe und das ‚Umgeben-Sein' von Technik. Aktuelle Inszenierungen lassen ein Spiel mit Nähe und Teilhabe, aber auch Distanz entstehen – man denke bspw. an das Game-Theater[16] von machina eX, die VR-Experimente von Fabian Prioville, das Technik-Spektakel Susanne Kennedys, die transgressiven Alltagstechniken bei Rimini Protokoll, Formen der Künstlichen Intelligenz und Raumanordnung bei Choy Ka Fai, die Drohnenchoreographie von Éric Minh Cuong-Castaing/Shonen oder Elevenplay, die virtuellen Environments bei Mária Júdová oder die transgressiven Performances von SIGNA. Hier werden neue Begriffe von Technologie, Immersion, Gesellschaft und Verfremdung erprobt, die auch Kategorien des Kritischen neu arrangieren.[17]

---

14 | Vgl. Bertolt Brecht, „Vierter Nachtrag zur Theorie des ‚Messingkaufs'", in: Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 282–285. Vgl. hierzu auch Wolf-Dieter Ernst, *Der affektive Schauspieler*, Berlin 2012 (= Recherchen Bd. 68).

15 | Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in den industriellen Gesellschaft*, Reinbek 1957; Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, München 1994.

16 | Vgl. Friedemann Kreuder und Stefanie Husel (Hg.), *Spiele spielen: Praktiken, Metaphern, Modelle*, Paderborn 2018.

17 | Zur Veränderung von Begriffen der Kritik bezogen auf das Theater vgl. aktuell Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert,

Das Nachdenken über Technik fordert im abendländischen Diskurs seit der Antike bis zur computerisierten Gegenwart zu stets neuen Verortungen des Menschen in seinen Bezügen zur Umwelt, Gesellschaft und zum Verhältnis von Natur und Kultur heraus. Aus anthropologischer Perspektive bezeichnete Johann Gottfried Herder den Menschen zum Beispiel im Gegensatz zum Tier als „Mängelwesen", das durch „Vernunft" kompensiere, was ihm fehle.[18] Sigmund Freud spricht vom Menschen als „Prothesengott".[19] Helmuth Plessner formuliert, „der Mensch ist von Natur aus künstlich".[20] Seine ‚Natur' ermögliche und befähige ihn zu Kultur und Technik, also zur technischen Geste und dem Denken in materiellen Symbolen und Abstraktionen.[21] Diesen Fortschrittsdiskurs wendet Martin Heidegger im Jahr 1953 und beschreibt die ‚techné' im Rückgriff auf Aristoteles nicht „als Mittel zum Zwecke" oder als „Tun des Menschen", das im „Verfertigen, Benützen von Zeug, Gerät und Maschinen" seine Ziele verfolgt.[22] Vielmehr führt er den Begriff des „Ge-stells" ein, der die binäre Unterscheidung von Natur und Technik, beziehungsweise Welt und Technik unterläuft und den Menschen als Teil eines Gefüges versteht. In Folge und in Abgrenzung von Heideggers vieldeutigem Begriff des Ge-stells finden sich bei Gilbert Simondon, Gilles Deleuze und Félix Guattari, Jean-Luc Nancy und Erich Hörl Positionen,[23] die ebenfalls eine Verschiebung der Technik als „Utensil" oder Werkzeug zur Technologie als „Ensemble" nahelegen.[24]

Der Technologie-Begriff ist dem der Technik dabei nicht als ‚logos' und Lehre gegenübergestellt, vielmehr steht er für das ‚Gefüge' selbst, für die Ansammlungen von Geräten und Maschinen, Praktiken und Handlungen, Epistemen und Unbewusstem, das in den Subjekten wirkt und sie erst konfiguriert.[25] Dieses Verständnis von Technologie rückt die unterschiedlichen menschlichen und nichtmenschlichen ‚Akteure' ihre Materialitäten, Dinge, Gebräuche, Kulturtechniken

---

Gerald Siegmund (Hg.), *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld 2018.

18 | Johann Gottfried Herder, „Abhandlung über den Ursprung der Sprache", in: Ders., *Werke*, Bd.1, Frankfurt a. M. 1985, S. 695–810, hier S. 715f.

19 | Siegmund Freud, „Das Unbehagen in der Kultur", in: Ders., *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a. M. 1974, S. 191–270, hier S. 222.

20 | Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin/New York 1975 [1928], S. 309, S. 316.

21 | Siehe hierzu André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris 1964.

22 | Martin Heidegger, „Die Frage nach der Technik [1953]", in: Ders., *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt a. M. 2000, S. 5–36, hier S. 6.

23 | Siehe hierzu Scharff und Dusek (Hg.), *Philosophy of Technology*, ²2014.

24 | Simondon, *Die Existenzweise technischer Dinge*, 2012, S. 12, S. 14.

25 | Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Capitalisme et shizophrénie 2. Milles Plateaux*, Paris 1980, S. 49.

und Institutionen in den Blick.[26] Diese Verschiebung stellt schließlich auch den Menschen als ‚homo faber', Werkzeugträger*in und als souveränes Künstlersubjekt oder Genie in Frage, wie auch die damit einhergehenden technophilen oder technophoben Narrative. Eine Revision des Verhältnisses von Theater und Technik eröffnet somit spezifischere Fragen nach der Verfasstheit und anthropologischen Positionierung des Subjekts. In dieser Perspektivierung können schließlich auch subjekt-, körper-, geschlechts- und gendertheoretische Fragen neu konturiert[27] sowie koloniale Verwicklungen kritisch befragt werden, da die (Medien-)Technik an dieser Stelle die Disziplinierung des Subjektes als physiologisches Apriori neu denken lässt.

Jene Revision unterläuft die seit der Romantik verfestigte Vorstellung einer ‚Kluft' zwischen Kunst und Technik, ästhetischer und technischer Kunst, ‚poïesis' und ‚praxis', Dichtung und Handwerk.[28] Vor diesem Hintergrund der Kontinuität technischer Hervorbringungen können die Formen des Theaters als technologische Ensembles, oder: *Technologien des Performativen*, in den Blick genommen werden: Aufführungen, Performances, Inszenierungen in politischen, sozialen, (nicht-)künstlerischen Kontexten, Popkonzerte, Kino, Film, Video, Installationen, Audiowalks, Demonstrationen und Alltagsrituale. Theater als Technologie aufzufassen bedeutet, die Produktions-, Hervorbringungs- und Erfahrungsweisen zu verflechten und somit ‚praxis', ‚poïesis' und ‚methexis' zusammenzuführen. Inszenierung und Aufführung wären hier nicht instrumentell-technisch, also in einer Kausalbeziehung oder kybernetischen Steuerung zu beschreiben, wie es beispielsweise die Zweckkonstellationen des „Industrie- und Technikkapitalismus" vorführen.[29] Vielmehr materialisieren sich die Phänomene als „Unbestimmtheitsspielräume",[30] in die zugleich Distanzierungs- und Intensivierungsmomente eingelassen sein können: Das Außen der Technologie im Theater wäre demnach, so der Vorschlag des Bandes, nicht als Objekt, Mangel oder Extension zu begreifen,

26 | Siehe hierzu Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2007.

27 | Vgl. Anne Balsamo, *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*, Durham 1996; Rosi Braidotti, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Berlin 2015; Donna Haraway, „Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's", in: Socialist Review 80, 1985, S. 65–108; Katherine Hayles, *How we became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago/London 1999.

28 | Vgl. Nancy, *Die Musen*, 1998, S. 16–18.

29 | Hörl, *Die technologische Bedingung*, 2011, S. 47.

30 | Simondon, *Die Existenzweise technischer Dinge*, 2012, S. 12.

sondern im Akt einer geteilten, von Spannungen durchzogenen Partizipation oder „partage“[31] an den „aufkommenden Erscheinungen“.[32]

Über den Band

Die Beiträge erarbeiten in thematischen Einzelstudien die technischen Bedingungen des Theaters im Wandel der Zeit: von der Barockbühne bis zum digitalen Game-Theater, der Virtual Reality, Künstlichen Intelligenz, Robotern und anderen digitalen Experimenten der Gegenwartskunst bis zu Pop-Praktiken und Alltagstechniken. Es werden so einerseits die basalen und historisch gewachsenen „Körpertechniken“ des Theaters – Schauspiel, Gesang und Tanz – in den Blick gerückt; andererseits aber auch die (medien-)technischen Voraussetzungen des Theaters selbst. Wenn *performances* als Vollzüge und wiederholende Akte Wirklichkeit erzeugen und Identitäten konstruieren, wie beispielsweise Judith Butler, Erika Fischer-Lichte oder Jon McKenzie argumentieren, stellt sich die Frage, welche Techniken als ein ‚Wissen-Wie‘ an diesen Prozessen und Praktiken beteiligt sind und wie diese ‚Technologien des Performativen‘ Wirklichkeiten (mit-)konstruieren.[33] Dabei scheinen diesen Materialisierungen auch Machtstrukturen und potentieller Widerstand eingeschrieben.[34] Techniken können affirmativ wirken oder als subversive Taktiken fungieren; die Funktion durch einen alternativen *Gebrauch* durchkreuzen.[35]

---

31 | Nancy, *Die Musen*, 1998, S. 20f.

32 | Hörl, *Die technologische Bedingung*, 2011, S. 47.

33 | Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London/New York 1990; Jon McKenzie, *Perform or else. From Discipline to Performance*, London 2001; Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 2004.

34 | Vgl. Michel Foucault, „Subjekt und Macht“, in: Ders., *Schriften in Vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4 (1980–1988), hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M. 2005, S. 269–294; Ders., *Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978–1979*, Frankfurt a. M. 2006.

35 | Die Unterscheidung von Funktion und Gebrauch findet sich bspw. im aktuellen Körper-Diskurs der Disability Studies bezogen auf Prothesen. Für diesen Hinweis zur Unterscheidung der Kategorien danken wir Anaïs Rödel. Vgl. Sharon Betcher, „Putting My Foot (Prosthesis, Crutches, Phantom) Down: Considering Technology as Transcendence in the Writings of Donna Haraway“, in: *Women‘s Studies Quarterly* 29/3–4, 2001, „Women Confronting the New Technologies“, S. 35–53; Karin Harrasser, Prothesen. *Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016; sowie Julia Watts Belser, „Vital Wheels: Disability, Relationality, and the Queer Animacy of Vibrant Things“, in: *Hypatia* 31/1, 2016, S. 5–21.

Damit steht ein Thema im Fokus, das in der Breite und Tiefe im akademischen Diskurs bislang nicht ausreichend diskutiert wurde. Zwar gibt es im englischsprachigen Diskurs zahlreiche Forschungen zum Verhältnis von ‚Performance' und ‚Technology', bspw. von Mark B. Hansen, Johannes Birringer, Chris Salters und Peter Sellars, Steve Dixon, Josephine Machon, Ulf Otto und Cat Hope und John Charles Ryan, deren Perspektivierungen von historischen seit der Moderne bis zu phänomenologischen und Studien der Digital Arts reichen.[36] Und auch im deutschsprachigen Raum haben sich besonders seit den 1990er Jahren Forscher*innen dem Thema gewidmet, beispielsweise Martina Leeker, Sönke Dinkla, Imanuel Schipper, Timon Beyes, Kerstin Evert, Julia Glesner oder Barbara Büscher.[37] Helmar Schramm, Christopher Balme oder Henri Schoenmakers und Stefan Bläske reflektieren die Techniken des Theaters darüber hinaus unter dem Vorzeichen der Bild- und Medienwissenschaft oder der Wissenschaftsgeschichte.[38] Zudem gibt es zahlreiche Einzelforschungen, bspw. zu Brechts Verfremdungstechnik, Erwin Piscators „Totaltheater", zu Dada, Bauhaus-Ästhetik oder Adolphe Appias Bühnenreform, zu Performance-Installationen der 1960er Jahre, zu den Cyborg-Performances von Stelarc und den ikonischen Techno-Ästhetiken von Troika Ranch oder Dumb Type. Auf diese Forschungen greifen die Beiträge und das Konzept

36 | Mark B. N. Hansen, *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*, London/New York 2006; Chris Salters und Peter Sellars (Hg.), *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge 2010; Josephine Machon, *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Palgrave 2013; Johannes Birringer, *Performance, Technology and Science*, Cambridge 2008; Cat Hope und John Charles Ryan, *Digital Arts. An Introduction to New Media*, London 2016; Ulf Otto (Hg.), *Algorithmen des Theaters*, Berlin 2020; Susanne Foellmer, Katharina Schmidt und Cornelia Schmitz (Hg.), *Performing Arts in Transition. Moving Between Media*, Abingdon 2019 (= Routledge Advances in Theatre & Performance Studies).

37 | Bspw. Barbara Büscher, „(Interaktive) Interfaces und Performance. Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen Bild/ Räumen", in: Martina Leeker (Hg.), *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 87–111; Julia Glesner, *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2005; Kerstin Evert, *DanceLab: Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg 2003; Martina Leeker, Imanuel Schipper und Timon Beyes (Hg.), *Performing the Digital: Performativity and Performance Studies in Digital Cultures*, Bielefeld 2016.

38 | Balme, „Stages of Vision", 2002: Helmar Schramm; Ludger Schwarte, Jan Lazardig (Hg.), *Instrumente in Wissenschaft und Kunst – zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York 2006; Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.), *Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008.

des Bandes zurück und spannen einen weiten historischen und thematischen Bogen. Eine theoretisch-konzeptuelle Neurahmung bildet dabei der Vorschlag, die von den Beiträgen auf je eigene Weise aufgenommen, diskutiert und bearbeitet werden, das ‚Theater als Gefüge' verschiedenster Akteure, Dinge, Techniken und Praktiken zu sehen. Ästhetiken, selbst Dramen, sind nie nur künstlerische Entscheidung, sondern aus einem Milieu dieser Faktoren erwachsen und spiegeln die medienhistorische Bedingung der jeweiligen Zeit wider.

Der Band ist in sechs Teile gegliedert. Auf die theoretischen Überlegungen und technikphilosophischen Zugänge zum Theater in Teil 1 *Das Theater im Zeichen seiner technologischen Bedingung* folgen sechs unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, zunächst zu den *Techniken des (Re-)Produzierens, Archivierens und Institutionalisierens* (Kapitel 2). Diese Sektion widmet sich künstlerisch-technischen Praktiken, Verfahren und Strategien zur Hervorbringung von Aufführungen: etwa dem Planen, Anordnen, Improvisieren, Übertragen, Teilen, Markieren und Proben in Relation zu ihren jeweiligen medientechnologischen Umgebungen. Wann und zu welchem Zweck nehmen Künstler*innen technische Innovationen und Möglichkeiten auf (Film, Video, digitale Formate)? Wann gibt es eine bewusste Distanzsetzung zugunsten einer ‚medial-unverfälschten' Präsenz des agierenden Körpers? In welchem Verhältnis stehen Ritual, das Live-Ereignis und die „technische Reproduzierbarkeit" zu Praktiken des Reenactments, Reperformings und Rekonstruierens von Aufführungen?[39] Die Frage der (Re-) Produktion ermöglicht auch, die jeweiligen ökonomischen Bedingungen des Hervorbringens zu thematisieren.

Einen eigenen Teil zu den *Techniken des Körpers* bildet Kapitel 3 zu Aspekten des Schauspiels, Tanzes und Gesangs als Körpertechniken[40] und fragt, welche Kultur- und Disziplinierungstechniken des Theaters,[41] welche Trainings, Entwurfspraktiken und Objekte die jeweilige ‚Form' des Sprechens, Spielens, Darstellens, Tanzens, Singens, Schreibens, Lesens und Vermittelns ausbildet. Wie bestimmt das technologische und diskursive Apriori des Akts seine jeweilige Aktualisierung, Materialisierung und Wahrnehmung mit? Was bedeutet es, über performative und soziale Konstruktion von Körpern, Identitäten und Subjekten in

39 | Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Zweite Fassung), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VII.1, Frankfurt a. M. 1974, S. 350–384; Adrian Heathfield und Amelia Jones (Hg.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, New York/London 2012.

40 | Marcel Mauss, „Körpertechniken", in: Ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1989, S. 199–220.

41 | Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1993.

sich wiederholenden Akten inklusive ihrer technologischen Vermittlungen und Umwelt nachzudenken?[42] Einige Beiträge des Bandes führen diesen Gedanken in Richtung technofeministischer Perspektiven fort und betrachten die Dimensionen von Körper, Gender und Geschlecht im Zeichen ihrer technologischen Bedingung. In Kapitel 4 *Techniken des Raums. Prozesse der Verortung* werden theatrale Raumprozesse im Zeichen ihrer technologischen Bedingung diskutiert. In welchem Verhältnis stehen jeweils Subjekte, Umwelten und Formen? Die Sektion bietet Raum für Recherchen zu historischen und aktuellen Perspektiven auf konkrete Raumfigurationen im Verhältnis zu ihren Umgebungen, ihren kulturellen, politischen und sozialen Kontexten: szenographische und Maschineneffekte, modulare und Montageelemente sowie kybernetische, postdramatische, intermediale und -aktive Settings. Wie verändern sich jene ‚visual cultures' der Zuschauer*innen und die Techniken der Betrachter*innen?[43] Hier werden Fragen danach gestellt, welche anderen Sinne und Wahrnehmungen auf welche Weise organisiert werden und in welchem Verhältnis die jeweiligen Techniken, Perspektiven und Dispositive stehen. Einen wichtigen Teil bildet auch das Kapitel 5 zu *Performing Technology. Theater und Digitalisierung.* Hier rücken die digitalen Praktiken des zeitgenössischen Theaters in den Blick und somit Themen wie Game-Theater, Virtual Reality, Künstliche Intelligenz, Roboter auf der Bühne, Produktionssoftwares, Immersionseffekte, Algorithmen und Filter sowie interaktive Settings und Sensoren der Verbindung von Körper und Systemen. Der finale Teil Kapitel 6 *Techniken der Entgrenzung. Zwischen den Künsten* denkt noch einmal trans- und interdisziplinär über das Verhältnis zwischen den Künsten nach und stellt auf unterschiedliche Weise Fragen zu Steuerungsmetaphern und Unbestimmtheitsspielräumen der technischen Gefüge. Es geht hier auch um die – aus einer Perspektive der Techniken und Hervorbringungsweisen gedachten – Verwicklungen von Alltag und Kunst, die die Grenzen von U- und E-Kunst sowie zwischen Kunst und Handwerk (etwa im Design) unterlaufen. Die audiovisuellen Figurationen des Pop beispielsweise betonen die technischen, maschinellen, digitalisierten und reproduktiven Verfahrensweisen (Sampling, Zitation, Montage, Mixing usw.) und stellen in ihren spielerischen Bezugnahmen neue Verbindungen zwischen Subjekten, Techniken und Umwelten her.

42 | Siehe hierzu Judith Butler, *Gender Trouble*, 1990.

43 | Siehe hierzu John Berger, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.

Dank

Unser Dank bezieht sich auf zwei Dinge: erstens das Gelingen des Kongresses 2018 sowie zweitens die Publikation des Kongressbandes. Wir möchten noch einmal der Gesellschaft für Theaterwissenschaft und unseren zahlreichen Kooperationspartner*innen und mitveranstaltenden Institutionen der Stadt Düsseldorf danken sowie unseren Förderern: dem NRW KULTURsekretariat, dem Kulturamt Düsseldorf, dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW, der Lütjen-Drecoll-Stiftung und der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post sowie dem Fachinformationsdienst Darstellende Künste und Sigma Medientechnik Düsseldorf.

Ein großes Dankeschön geht an Svenja Hoffeller für ihre wertvolle Mitarbeit am Kongressband. Jana Weißenfeld danken wir ganz herzlich für das unermüdliche Lektorat aller Beiträge. Don McDonald danken wir für alle Übersetzungen und Englisch-Lektorate. Silvia Sunderer gilt unserer Dank für das abschließende Design und den Satz für das vorliegende Buch.

DAS THEATER IM ZEICHEN SEINER TECHNOLOGISCHEN BEDINGUNG

Chimärische Körper

Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska

Gabriele Brandstetter

Tanz und Technik? Es ist ein Thema mit vielerlei Dimensionen. Eine Möglichkeit, die Verknüpfung von Tanz und Technik zu betrachten, wäre z.B. die Geschichte des Tanzes und der Bühnen-Maschinen: so etwa die Relation von Spitzentanz und Flugmaschinen als zweierlei Techniken des Schwebens im romantischen Ballett.[1]

Die Verbindung von Tanz und Technik ist freilich auch verkörpert in sogenannten „Tanz-Techniken". Hier liegt der Ausgangspunkt meiner Überlegungen und der Fokus der folgenden Beispielanalysen aus dem zeitgenössischen Tanz.

Bedenkt man den Begriff „Technik" im griechischen Wortsinn von *techné* (d.h. alles, was von Menschen gemacht, herstellbar ist) und eng verbunden mit dem Begriff von *poïesis* (der sich u.a. auf das spezifische Wissen der Künste, des Singens, Tanzens, Lyra-Spiels bezieht[2]), so lassen sich Körper-Techniken im Tanz unter beiden Begriffen subsumieren: techné *und* poïesis. Körpertechniken sind, mit Marcel Mauss gesprochen, immer schon im Plural zu denken.[3] Es sind jene Bewegungspraktiken, die das menschliche Tun, Verhalten und die Kommunikation ausprägen: Stehen, Gehen, Schlafen, Geräte handhaben. Sie unterliegen jeweils kulturellem und historischem Wandel; sie formen das, was Pierre Bourdieu „habitus" nennt; ein spezifisches körperliches, sozial kodiertes implizites Wissen. Tanztechniken sind in einem Bereich des körperpraktischen „Knowing how"

---

1 | Vgl. dazu Mariama Diagne, *Schweres Schweben. Qualitäten der „gravitas"* in Pina Bauschs *„Orpheus und Eurydike"*, Bielefeld 2019; Hannah M. Winter, *The Pre-romantic* Ballet, London 1974; sowie Christina Thurner, *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld 2009.

2 | Vgl. Friedrich Kittler, „Techniken, künstlerische" in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 6: Tanz-Zeitalter/Epoche, Stuttgart/Weimar 2005, S. 17.

3 | Vgl. Marcel Mauss, „Techniques of the body", in: *Economy and Society*, 2/1, 1973, S. 70–88.

angesiedelt und assoziiert mit körperpolitischen Konzepten, Ästhetiken und Praktiken, die je nach Diskurs durch Termini wie Üben, Exercise, Training, Tools, oder Skills bezeichnet werden. Dabei ist bis zu einem gewissen Grad schon die sich wandelnde, heute eher hybrid und nicht hierarchisch verfahrende *Benennung* dessen, was eine Tanz-Technik zu einer solchen macht und sie von anderen abgrenzt, ein Bestandteil von Tanz-Technik.

In diesem Sinn gilt auch für den zeitgenössischen Tanz was Jean-Luc Nancy in seinem Text über „die Musen" schreibt: „The Arts are first of all technical." Und das bedeutet: „knowing how", oder präziser: „knowing how to make decisions."[4] Die Techniken des Bewegens im zeitgenössischen Tanz generieren sich freilich nicht mehr aus *einer* einzigen Praktik des Trainings, und ihre Ästhetik ist nicht definiert aus einem spezifischen Körperkonzept. Vielmehr gehört zur *poïesis* – zur Ausprägung von Tanztechniken heute – eine changierende Hybridisierung und Kreolisierung von beständig adaptierbaren Technikelementen: ein „tool kit" (Andreas Reckwitz).[5] Diese Praktiken und Prozesse der Aneignung, Überlagerung und Transformation dessen, was Tanz-Techniken als „Enactivity" (Philipp Zarilli) produzieren, lassen sich nicht (mehr) auf eine bestimmte Körper- und Bewegungs-Identität festschreiben. Dadurch werden vielmehr „Unbestimmtheitsspielräume"[6] generiert, die wiederum Effekte in Choreographien und auch in Diskursen des zeitgenössischen Tanzes zeitigen. So z.B. die Ablehnung des Begriffs „Technik". Ist der Begriff Technik, und das Nachdenken über und das Praktizieren *von* „Techniken" im zeitgenössischen Tanz ein Tabu, wie die Erfinderin der Countertechnique, Anouk van Dijk, meint?[7] Um diesen Fragen eine Plattform zu geben und die unterschiedlichen Diskurse in Tanz und Tanzpädagogik ins Gespräch zu bringen, haben Ingo Diehl und Friederike Lampert im Rahmen von *Tanzplan Deutschland* Tänzer*innen, Pädagog*innen, Wissenschaftler*innen und Künstler*innen befragt und die Ergebnisse in einer umfangreichen Publikation versammelt.[8] Die Vielfalt der aktuellen Ansätze und Körperkonzepte erscheint auf den ersten Blick schwierig zu systematisieren. Deutlich wird jedoch – in Interviews und Trainingskonzepten –, dass die Festlegung auf *eine* bestimmte Tanztechnik heute obsolet

4 | Vgl. Jean-Luc Nancy, *The Muses,* Stanford 1996, S. 24.

5 | Vgl. Andreas Reckwitz, „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive", in: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4, 2003, S. 282–301, hier S. 286.

6 | Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte,* Zürich ^{2}2012, S. 12; sowie Erich Hörl, *Die technologische Bedingung. Beitrag zu Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt a. M. 2011.

7 | Ingo Diehl und Friederike Lampert (Hg.), *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*, Leipzig 2011, S. 10.

8 | Vgl. ebd.

ist. Bewegungstechniken als eine einzige Trainingsform, wie das Ballett-Excercise, oder – beim Blick in eine andere Tanzkultur – das indische Bharatanatyam, die ein jahrelanges ausdauerndes, den Körper formendes Training erfordern, werden häufig abgelehnt; oder sie gelten als Basis, die noch durch andere Körperpraktiken und „Skills" ergänzt werden muss, z.B. durch Bewegungskonzepte des Modern Dance, diverse Praktiken aus dem Bereich von Release[9] oder somatische Praktiken.

Man könnte in diesem Zusammenhang von „Ensembles" von Praktiken *innerhalb* der Tänzer-Körper sprechen: eine Art Assemblage, die schon in diesem Vernetzen von Bewegungs-enactments das voraussetzt, was man als eine Vervielfältigung, eine Komplizierung des Tanz-Technik-Begriffs bezeichnen könnte: im Sinne der Begriffsverwendung bei Simondon.[10]

Zur Komplizierung eines Begriffes von Technik im zeitgenössischen Tanz, gerade auch da, wo eine kodifizierte Bewegungstechnik, die jahrelanges Training voraussetzt, präsent ist und von Tänzer*innen und Choreograph*innen in der Performance eingesetzt wird, ist somit eine „erweiterte Technikdefinition"[11] (Ingo Diehl) vonnöten. Dies reicht bis zu dem Paradox einer Technik ohne Technik. Könnte man jenes Statement, das der Tänzer und Choreograph Gentian Doda in einem Podiums-Gespräch anlässlich seines Stücks *was bleibt* (2018, Staatsballett Berlin) äußerte – und das wohl auch andere Tänzer*innen und Choreograph*innen heute unterschreiben würden – im Sinne einer solchen paradoxen Idee einer „Technik über/oder Technik jenseits der Technik" verstehen? Es reiche nicht aus, so Doda, eine Bewegung (formal) bloß *auszuführen*. Es komme viel mehr darauf an, im Moment der Bewegung (und in Bezug zum Raum, zu anderen Tänzer*innen, zum Publikum) eine spezifische Aufmerksamkeit/awareness zu entwickeln. Nur so sei es möglich, wie er sagt, „to create attention. You have to *feel* the moment exactly *in* the moment". Es ist diese Ebene einer *poïesis* von Aufmerksamkeit, von Gewahr*sein* bzw. Gewahr*werden* im Augenblick des Tuns, wodurch in der Ausführung einer Bewegung und über sie hinaus eine Dimension des Performativen angesprochen ist, die in der Tat einen erweiterten Technik-Begriff verlangt.

---

9 | Wobei „Release", wie Chrysa Parkinson im Gespräch betont, nicht etwa „Entspannung" meint, sondern das „Loslassen von Bewegungsmustern", in: Diehl und Lampert (Hg.), *Tanztechniken 2010*, 2011, S. 170.

10 | Vgl. Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich 2012; oder als eine Praxis von Gefügen, von agencements, die Jean-Luc Nancy mit dem Begriff der „struction" (Nancy, *The Muses*, 1996, S. 66) fasst: als ein gefügtes und zugleich in Clustern disparates metamorphotisches Konglomerat.

11 | Vgl. „Keine Angst vor Technik", Interview von Melanie Suchy, in: *tanz – Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance* 9/5, 2018, S. 68–71.

Zur Körpertechnik als einem inkorporierten, habitualisierten Wissen (im Sinne von Gilbert Ryle's „knowing that") kommt hier eine Praxis, die erst im generierenden Moment, im „Jetzt" der Bewegung aktualisiert wird – als ein „knowing how". Auch für eine solche Dimension des Wissens als Gewahrwerden/awareness „im Moment" existieren unterschiedliche Wege, Anleitungen, Übungen, die darauf vorbereiten, und damit das Potential der Körper- und Bewegungswahrnehmung erweitern. Unterschiedliche somatische Praktiken,[12] Yoga oder ZEN-Meditation, sind heute selbstverständliche Elemente in den vielschichtigen Trainings-Erfahrungen von Tänzer*innen. Ist dies denn auch Technik? Oder eine *andere* Technik? Oder ist es damit getan, Selbst-Definitionen von Gründer*innen somatischer Praktiken oder Übungsweisen zu übernehmen, die explizit den Begriff „Technik" zurückweisen oder umbenennen, oder: zum Label machen, wie z.B. Susan Kleins ‚Klein Technique™'; oder Ohad Naharin mit seinem System ‚Gaga'? Eine eindeutige Antwort, die diese oder jene Praxis körperlichen Wissens einschließt und eine andere ausnimmt, gibt es meines Erachtens nicht. Selbst jener besondere Moment der „awareness" *im* Jetzt der Bewegung, von dem Doda spricht, wäre hier noch eingeschlossen.

Obwohl oder gerade weil dieses „Jetzt" einer Präsenz „ungefähr" (man bewegt sich hier in Grauzonen des Annäherns, des „Werdens") dem entsprechen mag, was der Psychologe Daniel Stern, bewusst tautologisch, „Now Moments" genannt hat.[13] Denn diese Momente sind, wie auch das Zitat Dodas zeigt, prägnante Augenblicke, die man durchaus im Sinn von Lessings „fruchtbarem Augenblick" verstehen kann. Es sind Zeitmomente der Interaktion – zwischen den Tänzer*innen, und ebenso zwischen Tänzer*innen und Zuschauer*innen. Auf beiden Seiten entsprechen diesen freilich nicht exakt, nicht „technisch"-mechanisch erzielbaren „moments of awareness" spezifische Techniken der Aufmerksamkeit der (Selbst-)Beobachtung.[14] Somit sind diese Techniken der Aufmerksamkeit – ohne, dass dies den Beteiligten bewusst sein muss – *geschichtlich* als Körper-Techniken codiert. Und dementsprechend sind sie einem ästhetischen, historischen, medial

12 | Anne Schuh, „Having a Personal (Performance) Practice: Dance Artists' Everyday Work, Support, and Form", in: *Dance Research Journal* 51/1, April 2019, S. 79–94.

13 | Michael B. Bucholz, „Momente und ihre Menschen. Können Now-Moments und Moments-of-Meeting genau bestimmt werden? Eine Parallelführung von Daniel Stern, Erving Goffman und Peter Fonagy", in: Gabriele Brandstetter, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger und Christopher Wulf (Hg.), *Balance – Rhythmus – Resonanz (= Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27/1), Berlin 2018, S. 41–61.

14 | Vgl. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1991.

beeinflusstem Wandel unterworfen. Genau hier zeigen sich in den Debatten um Tanz und Technik Reibungen und Widersprüche.

Wenn diese Assemblagen und Ensembles von Körpertechniken schon in der Praxis zeitgenössischer Tänzer „chimärische Körper“ erzeugen: wie zeigt sich dies in Choreographien?

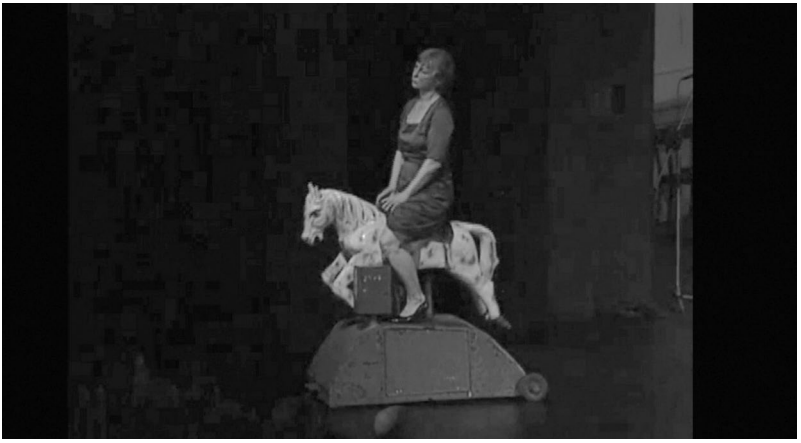
Terpsichore and the Bull: Pina Bauschs *Kontakthof* (1978/2004) und Florentina Holzingers *Apollon* (2017)

Im Folgenden möchte ich zwei Ausschnitte aus zeitgenössischen Tanzstücken gegenüberstellen, die beide in mehrfacher Hinsicht „Tanz und Technik“ thematisieren. In beiden Szenen werden Bewegungssynchronisierungen zwischen Tänzerin und mechanischem Objekt gezeigt. Und in beiden Ausschnitten geht es in sehr unterschiedlicher Weise um die Bewegung des Reitens: In Pina Bauschs Choreographie *Kontakthof* (1978/2004) besteigen mehrere Tänzerinnen nacheinander ein elektrisch betriebenes Schaukelpferd. Und in Florentina Holzingers Dekonstruktion und Neuinterpretation (2017) von Georges Balanchines *Apollon Musagète* (1928) reitet eine der vier Tänzerinnen auf einer (elektronisch programmierten) Stier-Attrappe, wie diese für das Rodeo-Training verwendet wird.

Abb. 1, Florentina Holzinger *Apollon*

Quelle: Screenshot, Performance Sophiensäle Berlin, 2017.

Abb. 2, Pina Bausch *Kontakthof für Damen und Herren ab 65*



Quelle: Screenshot aus der DVD: *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65*. Ein Stück von Pina Bausch [Buch mit DVD], Paris L'Arche Éditeur 2007. Film: Deutschland 2001.

Die gezeigten Ausschnitte sind begleitet von folgenden Fragen: Welche Körpertechniken sind nötig und welche werden von den Tänzerinnen eingesetzt im dynamischen Zusammenspiel von mechanischem Objekt und (weiblichem) Körper? Welche Konzepte von Beherrschung, Kontrolle, Interaktion und rhythmischem Spiel sind hier impliziert und welcher Umgang mit Begehren? Und wie überträgt sich dieser *enactive*-Prozess auf die Zuschauer*innen?

Die Szene aus Bauschs *Kontakthof für Damen und Herren über 65*[15] ist in zwei gleichzeitig verlaufende Interaktionsfelder geteilt: In jene „Kontakte", in denen Tänzer*innen verteilt im Bühnenraum und an der Rampe sich selbst berühren, und in der Annäherung zu anderen auch Kontakt – zärtlich bis aggressiv – zu Partner*innen finden.[16] Währenddessen versucht eine Frau, das bunte, elektrisch betriebene Schaukelpferd durch Münzeinwurf in Bewegung zu bringen. Als dies gelingt, sitzt sie auf und lässt sich mit unbewegter Miene und in passiver Haltung

15 | Vgl. DVD in Pina Bausch, *Kontakthof. With Ladies and Gentlemen over „65". A piece by Pina Bausch*, Paris 2007.

16 | Für eine ausführlichere Analyse dieser und weiterer Szenen aus *Kontakthof* vgl. Gabriele Brandstetter, „Dynamik einer Tanzperformance, Pina Bauschs Kontakthof", in: Brandstetter, Buchholz, Hamburger, Wulf (Hg.), *Balance – Rhythmus – Resonanz,* 2018, S. 297–301.

auf- und niederschaukeln.[17] Als die durch den Münzeinwurf bemessene Zeit um ist, steigt sie mit unveränderter Miene und Haltung ab. Inzwischen stehen in einer Reihe hinter dem Pferd weitere Frauen in Warteposition für dieses Reit-Kontakt-Erlebnis. Der Gestus von Langweile, von Melancholie, von „Geschehenlassen" wiederholt und verstärkt sich in dieser Serie der Reit-Aktion. So entsteht erst im Gesamtgefüge der diversen Bühnenereignisse – in den (für den Blick der Betrachter*innen) disseminierten und doch synchronen Parallelaktionen des Ponyritts sowie der zunehmend aggressiveren und konfliktgeladenen Kontakte der Tanzpaare – eine Atmosphäre, die Abwesenheit, Begehren und Wiederholungen als Ersatzhandlungen suggeriert. Sie lädt den sexualisierten „mechanischen" Ponyritt als ein Konglomerat – ein „agencement", um mit Deleuze zu sprechen, gegenläufiger Bewegungsdynamiken – auf. Ein mikroanalytischer Blick (der hier aus Zeitgründen nicht möglich ist)[18] auf die Interaktion zwischen Tänzerin und Schaukelpferd zeigt Details der Bewegungsqualitäten und ihrer kinästhetischen Übertragungen: Die Mechanik des Auf und Ab, in der die Tänzerin ihr Gewicht passiv und träge, ohne Aktivierung der „Körpermitte" (Beckenboden[19] und Tiefen-Bauchmuskulatur) auf das Objekt abgibt – sichtbar in der wellenförmig durch Hüften, Wirbelsäule und Kopfbewegung laufenden Schwingung sowie in den entspannt herabhängenden Armen und Beinen – überträgt die „Haltung", d.h. die „Einstellung" einer De- oder A-Synchronisierung einer tristen Kentaurin, eines weiblichen Don Quixote, des „Ritters von der traurigen Gestalt", auf der Suche nach einem „Minuten"-Glück auf dem Rücken des Pferdes. Der Eindruck von Frustration, von Depression und Melancholie vermittelt sich über De-Synchronisierungen in diesem Ensemble von Körper-Objekt-Bewegungs-Interaktion.[20] Bauschs Entschei-

17 | Nur *en passant* ist festzuhalten, dass hier Gender-Stereotypen ausgestellt werden: der Mann, der die technische Inbetriebnahme des Objekts „steuert"; die Tänzerin, die im Publikum – als erweitertem „Kontakthof" – um eine Münze bittet.

18 | Siehe hierzu Veronika Heller, „Vom Geschlechterkampf des 17. Kapitels in Pina Bauschs Kontakthof oder: Wie sich der Tango tanzen lässt, ohne einen Tango zu tanzen. Am Beispiel von Kontakthof mit Damen und Herren ab 65", in: Brandstetter, Buchholz, Hamburger, Wulf (Hg.), *Balance – Rhythmus – Resonanz*, 2018, S. 327–337; sowie Michael Dittmann, „Rhythmus als fundamentale soziale Orientierung", in: Brandstetter, Buchholz, Hamburger, Wulf (Hg.), *Balance – Rhythmus – Resonanz*, 2018, S. 345–367.

19 | In der analytischen Betrachtung der Aufführung und der Aufzeichnung mit Studierenden von Tanz und Tanzwissenschaft fiel den Teilnehmer*innen auf, dass die „Gegenspannung", die für das Reiten in der Aktivierung des sogenannten „power house" (Pilates) bzw. Beckenbodens nötig ist, fehlte.

20 | Die hilflose Reaktion des Publikums; das Gelächter: „Das Lachen gefriert in den Stereotypen, die Insistenz der Wiederholung demaskiert die Langeweile: der Schmerz ist ihr Gesicht; der Griff unter die Schwelle des Bewusstseins, wo die Wünsche und

dung, das 1978 choreographierte Stück als eine tanz-theatrale Reflexion über die Ängste, Sehnsüchte, Orte und Misserfolge der Kontaktsuche[21] an „Männer und Frauen über 65“ zu übergeben, impliziert auch noch eine weitere allgemeinere Aussage zu „Tanz und Technik“. Und auch diese wird in dem gezeigten Ausschnitt zu einem Faktor des „enactments“ von menschlichen und mechanischen Körpern. Die Tatsache, dass hier Laien-Tänzer*innen im Alter von über 65 Jahren das Stück *Kontakthof* präsentieren, enthält darüber hinaus auch ein Statement über „Vermögen“ (Möglichkeiten) des Körpers; über Körperästhetik und Tanz-Technik im Sinn von Training und „Skills“. Bei aller Genauigkeit in der Einstudierung der Abläufe (auf die Bausch Wert legte), wird hier – in einer alternativen Ästhetik zum Kult von Virtuosität, makellosen Körpern und Fitness auf der (Tanz-)Bühne – eine andere Idee von Körpern und ihrem Ausdruck zugrunde gelegt. Nicht „enhancement“ *durch* Technik, sondern die in die individuellen Körper und ihre Geschichte eingeschriebenen, die ‚getragenen patterns‘ sind hier die Basis: So wird der ‚habitus‘ des Erlernten und Erlittenen zum wesentlichen Beitrag für das „agencement“, für unterschiedliche Techniken der Interaktion. ‚Kontakt‘ wird erst dadurch überhaupt möglich: diese Unbestimmtheits-Spielräume zwischen technischem Können und einer Lösung von der (mechanischen) Perfektion übertragen in jedem Wortsinn bedeuten ebenso ein „Berühren“ zwischen Mensch und Objekt wie zwischen Bühne und Publikum.

Der ‚Kontakthof‘ ist so nicht etwa nur der reale und imaginierte Ort der Begegnung, des erotischen Kontakts; sondern er wird zum Spielraum und zur Metapher für das gesamte Ensemble der Bedingungen, Möglichkeiten, Ökonomien und Interaktionen des Theaters: Seine Maschinerie konstituiert sich in der „Montage der Attraktionen“ (Sergej Eisenstein) – Attraktionen zwischen Körpern, magischen und banalen Aktionen auf der Bühne und über die Rampe hinweg, zwischen Tänzer*innen, Objekten und Publikum. In dieser Assemblage stellt sich für Bausch die immer wiederholte Frage, was „Tanz“ sei. Der Schauraum, der Ort an dem man sich zeigt und trifft, „um Kontakt zu suchen“, sei das Thema des Stücks; und ein anderes Thema war Jahrmarkt und Zirkus.[22]

Ist in Bauschs *Kontakthof* der Ritt auf dem Schaukelpferd ein kindlich-passives, nostalgisches Re-Play (weiblichen) Begehrens,[23] so präsentiert

---

Ängste hausen, macht das Lachen wie das Weinen subversiv.“ Heiner Müller, „Für Pina“, in: *Pina Bausch. Fotografien von Detlef Erler*, Zürich 1995, S. 8.

21 | Vgl. Bausch, *Kontakthof*: *With Ladies and Gentlemen over „65“*, 2007, S. 38.

22 | Vgl. ebd.

23 | Zu Pina Bauschs Reflexion von weiblichen Stereotypen von Geschlechterszenarien als kritischem Kommentar zur BRD in der Nachkriegszeit vgl. Susanne Böhmisch, „Déhiérarchiser pour mieux dialoguer: danse et musique dans le Tanztheater Wuppertal“, in: *Allemagne d’aujourd’hui* 220 (2), 2017, S. 72–83, sowie Gabriele Brandstetter,

Florentina Holzinger den Ritt auf dem mechanischen Bullen in *Apollon* (2017) als fulminantes und virtuoses Spektakel von Körper- und Bewegungskontrolle.[24] Die Tänzerin-/Reiterin zeigt sich dem wilden und abrupten Auf und Ab, Seit- und Vorwärtsschwingen der programmierten Stier-Attrappe hervorragend gewachsen. In geschulter Manier des Rodeo-Trainings und seinen „event-specific exercises", die Kraft, Arbeit mit der Körpermitte und zugleich Durchlässigkeit der Wirbelsäule erfordern – „balance, agility and coordination", so Greg Turza in seinen „Training considerations for rodeo" (1985)[25] – ko-agiert die Tänzerin mit dem Objekt. Es ist eine Synchronisierung, die Spannung und Release, Antizipation der unvorhersehbaren Bewegung, Flexibilität der Richtungswechsel und Elastizität, Weichheit in der rhythmischen Balance einsetzt – kurz: es überträgt sich kinästhetisch das „Feeling" einer Lust an der Dynamik, der Beherrschung und dem Sich-Überlassen der Unvorhersehbarkeit – bis zum Moment des (ebenfalls lustvollen) Sturzes auf die weiche Matratze. Ein ganz anderes Konzept der Körper-Chimäre wird hier inszeniert: nicht der traurige weibliche Kentaur, die mythische Mensch-Pferd-Einheit wie bei Pina Bausch, sondern die triumphale Stierbändigerin, eine an die mythische Jupiter-Europa oder Phädra-Minotaurus-Konfiguration erinnernde Chimäre. Dieser Abschluss des Stücks, das in seinem Widerstand, in seinem Gegen- und Miteinander von Körpertechniken zwischen klassischem Ballett, Zirkus, Varieté und Freak-Porno-Show oszilliert, legt eine feministisch-dekonstruktive Lesart von „Meister"-Konzepten in der Geschichte der Choreographie und von Disziplinar-Techniken des Schau(steller-)Körpers, insbesondere der weiblichen Repräsentation nahe.

Holzinger selbst ist keine klassische Balletttänzerin, ebenso nicht die weiteren Tänzerinnen, die in *Apollon* mitwirken. Zeitgenössischer Tanz, Zirkustraining und Elemente aus dem Fitnessstudio (Laufband und Gewichtheben) werden im Stück in Parallelaktionen eingesetzt: ein Parcours aus Körpertechniken, Trainingsabläufen und ihre Ausdehnung bis zum Moment der Ermüdung, in dem die technische Steigerung und Perfektion kippen. Für die Auseinandersetzung mit

„Tanztheater als ‚Chronik der Gefühle'. Fallgeschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler", in: Margit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny (Hg.), *e_motion, Jahrbuch Tanzforschung 16*, Münster 2006.

24 | Zu einer ausführlicheren Analyse der Arbeiten von Florentina Holzinger siehe: Gabriele Brandstetter, „Körpertheater als Iconoclash. Die Extrem-Performerin Florentina Holzinger", in: *Theater der Zeit* 75/5, 2020, S. 8–9.

25 | Greg Tuza, „Training Considerations for Rodeo", in: *National Strength and Conditioning Association Journal* 6/6, 1984, S. 38–41, hier S. 40. Vgl. auch Beatriz Calvo-Merino, Daniel Glaser, Julie Greze, Richard Passingham und Patrick Haggard, „Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers", in: *Cerebral Cortex* 15/8, 2005, S. 1243–1249.

(Tanz-)Körpertechniken und einer Ästhetik des Tanzes öffnet sich genau hier der Riss zwischen Können, „knowing how“ und Dekonstruktion traditioneller, genderbasierter Bewegungskonzepte. So wird die Körper-Technik-Chimäre, die auf dem Simulator Rodeo-reitende Tänzerin zum Emblem ihrer Parodie auf Georges Balanchines *Apollon Musagète* (1928), das als inaugurales Werk des neoklassischen Balletts gilt.[26] Es ist nicht nur ein Schlüsselwerk der Balanchine'schen Tanzästhetik, sondern auch ein Paradebeispiel seiner Genderposition: „Ballet is woman“.

Der „Spitzen“-Stellung des Weiblichen im Tanz in der Abhängigkeit vom männlichen (Choreographen-)Schöpfer gilt deshalb auch die kritische „Um-Besetzung“ (mit Hans Blumenbergs Begriff, hier in der Doppelbedeutung von „Um-Schreibung“ und „cast“) von Holzingers rein weiblich besetzter Version des „Apollo“. Es gibt keine(n) Musen-Führer(in), die Musen und Apollo teilen sich die Tasks und die Show, und Terpsichore avanciert von der Lieblings-Muse zum stierbändigenden Cyborg. Holzinger aktiviert, anders als Bausch (die auf der Klaviatur der Theatralität, über die Rampe hinweg mit dem Bruch der vierten Wand spielt) alle Register des Spektakulären. Sie erweist sich damit als zeitgenössische Künstlerin, die Körper, Techniken, Objekte und Präsentationsmedien in einer Assemblage widersprüchlicher Tendenzen und Diskursspektren collagiert.

Die Musen – und vor allem Terpsichore – sind für Jean-Luc Nancy das Denkbild für die Relation von Kunst und Technik: „The arts are first of all technical“.[27] Das Ästhetische – in der Pluralität des Sinnlichen – ist modelliert durch unterschiedliche Techniken der „artes“, durch ihre Artikulation. Die Musen stehen für dieses „knowing how“, und für das Formen-schaffende „*knowing how to make decisions*“.[28] Die beiden Szenenausschnitte bei Pina Bausch und Florentina Holzinger sind so gesehen Beispiele für das komplexe Gefüge von Tanz- und Bewegungstechniken, von Praktiken der Selbstdisziplinierung und Selbstermächtigung durch technische Aufgabenstellung/„tasks“ und Interaktionen von Körpern und Objekten. In der Interdependenz und Prozessualität dieser Relationen ließen sich diese „Gefüge“ der Konstellationen auch mit Latour verstehen: als ein „network“ oder „setting“, als „a perspective grid“ (in seinen Worten ein „Verfahrensmuster“); und damit nicht als ein (technisches) „Ding“, vielmehr „a concept, not a thing out there“.[29] Technik befindet sich somit nicht jenseits, außerhalb von

26 | Vgl. u.a. Elizabeth Kattner-Ullrich, *Early Life and Works of George Balanchine (1913–1928)*, Saarbrücken 2013.

27 | Vgl. Nancy, *The Muses*, 1996, S. 24.

28 | Vgl. ebd., S. 25.

29 | Vgl. Bruno Latour, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005, S. 131.

Körpern, Subjekten, Handlungen – als Instrument, oder Objekt. Gerade im Tanz wird offensichtlich: Techniken sind verkörpert. Sie sind in En-actments und Praktiken, die in Interaktionen und Traditionen aktualisiert werden. Und genau hier zeigen sich die Potentiale der Künste: ästhetische Entscheidungen in der Wahl der Mittel und der Verfahren. So verbindet sich Technik mit poïesis in der Hervorbringung von Bewegungsinteraktionen als Choreographie.

Die beiden Beispiele, die ich abschließend – wiederum in Gegenüberstellung – skizzieren möchte, sind Choreographien, die ästhetische Entscheidungen in spezifischer Weise als *Bewegungs-Technik* inszenieren. Und beide generieren damit chimärische Effekte, nicht als Körperkomposition (wie der weibliche Kentaur oder die weibliche Minotaurus-Figur bei Bausch und Holzinger), sondern als beständig sich verformende Gebilde im Zeichen der Metamorphose.

Chimärische Objekte: Ola Maciejewskas *Bombyx Mori* (2016) und William Forsythes *Black Flags* (2014)

Die leere Bühne ist halbdunkel, wenn zu Beginn des Stücks nacheinander drei Tänzer*innen (zwei Frauen, ein Mann) den Raum betreten, mit einem dunklen Stoffpaket, das sie auf dem Boden ablegen und mit klaren bedachten Bewegungen sorgfältig auseinanderfalten; solange, bis das Textil weit ausgebreitet den Boden bedeckt.[30] Mit Raupen-ähnlichen Bewegungen schlüpfen die Tänzer*innen unter den Stoff, suchen die Öffnung für den Kopf und erheben sich allmählich, in kontrapunktischer Abfolge, zuerst die eine, dann die anderen beiden, bis sie als schwarz verhüllte Gestalten im Raum stehen. Das Trio wirft die hauchdünnen schwarzen Tücher in immer neue Figurationen, lässt sie flattern, fliegen, kreisen in spiraligen Wellen, statisch auf der Stelle stehend, oder sich im Raum bewegend und umeinander kreisend. Das Stück besteht aus einer kontinuierlichen Bewegungsinteraktion zwischen Stoff/Textil – verstärkt durch Stäbe, die die Bewegung vergrößern – und den Tänzer*innen-Körpern, unterstützt durch die Schwebungen der Luft. Aufblähungen und Widerstände in der Bewegungsdynamik sind auch ein Spiel mit den Aktionsmedien Luft und Licht. Letzteres variiert in vielerlei Schattennuancen zwischen dunklen oder dämmerigen Flächen und herausgehobenen hellen Spots. Das gesamte Setting, auch der Sound, folgt einer minimalistisch abstrakten Dramaturgie. Körper, Kleider, Licht, Ton und die Präsenz der Zuschauer*innen sind die Elemente dieser dynamischen Choreo-Skulptur. Für die Betrachter*innen formen sich die im Halbdunkel animierten Stoffgestalten entweder zu kinetischen, stets veränderlichen Skulpturen. Oder die Metamorphosen der Stoffe suggerieren Fabelwesen: Insekten, Riesenfalter, Vögel oder Tiefseefische mit Körperkonturen,

30 | Aufführung von *Bombyx Mori* bei ‚Tanz im August', Berlin 2018.

die sich immer wieder verwandeln und auflösen. Chimärische Gestalten, die sich dennoch nicht zu einer eindeutigen Körperidentität fügen.

Abb. 3, „Ola Maciejewska en Loïe Fuller“

Quelle: Research, Martin Argyroglo 2011.

Betrachtet man diese Choreographie unter der Perspektive von Körper und Technik, so zeigt sich diese Relation auf mehreren Ebenen. Zunächst ist eine ganz spezifische Körpertechnik erforderlich, um die unterschiedlichen Aufgaben/„tasks“ und Anordnungen dieses Stücks auszuführen: Da ist zunächst das „Auslegen“ (im doppelten Sinn des Worts) und das Falten des Stoffs; dann die Schwierigkeiten der Armtechnik, um die Schwünge in großer Dynamik 60 Minuten lang zu bewältigen. Hinzu kommt die Technik des Drehens, um das lange Kreiseln/Spinning – das auch Bewegungen der sich verpuppenden Schmetterlingslarve, „Bombyx mori“ assoziiert – mit der nötigen Bein- und Kopfarbeit und den Armschwüngen zu koordinieren. Diese Körpertechniken bleiben freilich buchstäblich subkutan, verborgen, *unter* der Hülle der sich beständig neu ausbildenden Stoffkonfigurationen. Die Körpertechnik ist „ob-scene“, ein Verborgenes, geheimnisvoll abwesend-anwesend. Ein „secret“/Sekret, wie die Fäden des „Seidenspinners“, der dem Stück den Titel gegeben hat: „Bombyx mori“, die Raupe des Seidenspinners. Das *Spinning* markiert die Bewegung, die Biotechnik der Herstellung eines Kokons, in den die Körper der Tänzer*innen „verpuppt“ sind. Es ist ein Gefüge, das sie umgestalten: Metamorphosen des „Schmetterlings“. Die Konzeption und Praxis der Bewegungen und ihre imaginativen Effekte

(für die Betrachter*innen) konvergieren in einem offen gehaltenem Assoziationsspielraum. Ola Maciejewska spricht in einem Interview von ihrer Absicht eines „collage-making“. In der Bewegung, in der Assemblage bewegter Skulpturen, wird der Körper zum Teil eines „environment“. Den Bauhaus-Konzepten der Körper-Umraum-Choreographien verwandt, wird aus diesen Körper-Objekt-Textil-Bewegungen etwas, das Aufmerksamkeit generiert; *durch* genau diese Körper-Technik-Interaktion entsteht das, was Maciejewska „attentive machine“ nennt: das Einfangen der Aufmerksamkeit der Betrachter*innen in die Ensembles der Stoffe. Die Referenz zum Avantgardetanz Loïe Fullers[31] am Ende des 19. Jahrhunderts, zu ihren Licht-Stoff-Bewegungs-Skulpturen, die Titel trugen wie *Serpentine-Dance*, oder *Butterfly*, ist offensichtlich. Zudem organisiert Maciejewska ihre Choreographie als eine Kontrafraktur der Fuller-Experimentanordnung. Nicht der weiße, reflektierende Fallschirmseidenstoff und die Lichtspiele auf diesem „Screen avant la lettre“, wie bei Fuller, bilden bei Maciejewska das Material der Choreographie; sondern der schwarze feinste Kunststoff, der das Licht absorbiert – eine Art ‚Black Magic‘, die der ‚weißen Alchemie‘ des Jugendstils gegenübergestellt ist. Hier räumt Maciejewska im Publikumsgespräch auch die kritische Assoziation einer Revision der ‚whiteness‘ durch ‚blackness‘ ein. Zudem ist für die Dramaturgie des Stücks ein weiterer Aspekt der Technik relevant, der direkt mit dem Material, mit dem Stoff und seiner durch menschliche Körper hervorgerufenen Bewegung zusammenhängt: der Sound. Das, was die Zuschauer*innen hören, ist ein algorithmisch generierter Sound, der als Feedback Loop aus einer doppelten Quelle gefiltert ist: aus Stimmgeräuschen, die die Performer*innen während der Performance produzieren und aus dem Sausen, Knattern und Zischen, das durch die Friktionen des bewegten Stoffes entsteht.

Das Rascheln von Seide, das spezifische Knistern (jenes „froufro“, das die Damen im Paris des 19. Jahrhunderts erregte) nennt man im Fachjargon den „Seidenschrei“, „le cri de la soie“.[32] Der Sound von *Bombyx mori* – den schwarzen Riesenfaltern, die um die Jahrhundertwende in Schönbergs „Pierrot lunaire“ auftraten und deren Falten ein „Tierwerden“ (Gilles Deleuze) indizieren – ist ebenfalls eine Chimäre aus Körper und (Klang-)Technik: eine Sound-Chimäre, die die Betrachter*innen ebenso wie die schwarzen Bewegungsgestalten faszinieren,

31 | Zu Loïe Fuller vgl. Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim, *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, Freiburg i. Breisgau 1989; sowie Ann Cooper Albright, *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown 2007.

32 | Vgl. Gabriele Brandstetter, „‚Ein Stück in Tüchern‘. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault“, in: Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner und Martin Warnke (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 4, Berlin 2000, S. 105–140.

irritieren und in Räume der eigenen Fantasien und Halluzinationen entführen. Der Klang der Dinge und der Formen.

Riesige schwarze Stoff-Flächen werden auch in Forsythes Installation *Black Flags* (Dresden 2014) bewegt.[33] Doch hier sind es nicht menschliche Körper, die mit dem Objekt, mit dem Material der Stoffe eine transformatorische Bewegungsskulptur generieren (wie bei Ola Maciejewska), sondern es sind zwei Industrieroboter, die in einer 28-minütigen Sequenz große schwarze Flaggen in einem Loop durch den Saal schwenken.

Abb. 4, *Installation view with Black Flags* (2014)

Quelle: Artwork William Forsythe, Foto: Thomas Lannes.

Die wehenden Stoffe bewegen sich, geführt durch die Roboter-„Arme" miteinander, parallel, synchron und de-synchron, mit wechselndem Tempo, begleitet von den sirrenden Betriebsgeräuschen der Robotermotoren. Forsythe hat mit dem Programmierer Sven Thöne einen Algorithmus entwickelt, der die schwarzen Flaggen in einem zweiteiligen Kontrapunkt choreographiert: Es entsteht ein Bewegungs-Kontinuum, das abstrakt und zugleich gestisch, kontrolliert und doch unvorhersehbar wirkt. Ursprünglich kam die Idee zu diesem Projekt für Forsythe und sein Team aus dem alltäglichen Kult mit Nationalflaggen, etwa bei Fußballspielen. Entscheidend für die ästhetische, technische und politische Wirkung dieser Raum-

33 | Vgl. William Forsythe, Black Flags, readymade industrial robots, nylon flags, carbon fiber flagpoles, steel plates, Dresden 2014: Galerie Neue Meister; Paris 2017: Gagosian Gallery.

installation ist dabei freilich die Absicht Forsythes, „action“ (d.h. Handlung und Bewegung) auf „Objekte“ zu übertragen, bzw. in der Interaktion von humanen Betrachter*innen mit technisch-kinetischen Apparaturen choreographische Strukturen erfahrbar zu machen. Im Fall der Flaggen ging es Forsythe darum, „to decenter the anthropomorphic ideas“.[34] Aus diesem Grund sind Roboter die Akteure. Die Komplexität der „moving flags“ bringe, so Forsythe, „an immensely complicated negotiation with physics“ hervor.[35] Die Bewegung in „formal geometrical patterns“, mit „changing angles“, „changing speed“ und „distribution of forces“ creates „counter-spatial actions“ in einem, wie Forsythe betont, „extrahuman, suprahuman choreographic spectacle“.[36] Gerade weil der Akzent auf dem Formalen, Mechanischen, durch Algorithmus gesteuerten Loop der Flaggen-Choreographie liegt, ist sich Forsythe jedoch bewusst, dass durch die Betrachter*innen immer ein Narrativ in den Bewegungsablauf eingebracht wird. Schon die langen schwenkenden Arme der Roboter induzieren die Assoziation von Gestischem. Und doch liegt der Akzent des Spektakels nicht auf den Robotern als Bewegungsgeneratoren, sondern auf den faszinierenden, die Luft durchwehenden, in Schrauben und Wellen unvorhersehbare Muster formenden schweren Stoffbahnen. Diese sind die Attraktoren von Phantasmen. In den Assoziationen der Betrachter*innen entstehen so chimärische Wesen, Fantasygestalten und Bewegungshybride: Etwa wenn ein Besucher die dunklen Gestalten der Flaggenmonster mit außerirdischen Seeungeheuern vergleicht; oder wenn ein anderer sich an die symbolische Funktion von *weißen* Flaggen erinnert, die für „Surrender“ stehen. Wieder andere ziehen kunsthistorische Parallelen, z.B. zu den dunklen Räumen der Bewegungsexperimente der Stäbe- und Reifen-Tänze im Bauhaus; oder zur Ästhetik des „schwarzen Quadrats“ von Kasimir Malewitsch. Für die Geschichte von Körper und Objekt, von Tanztechnik und einer formal und medial neu definierten Idee von Choreographie ist es auch hier – wie bei Ola Maciejewska – die Referenz zur Avantgardistin des Tanzes, Loïe Fuller, die als Folie der Übertragungen erscheint: Forsythes Roboter, so Amy Verner in einem Artikel zur Präsentation von „Black Flags“ in der Gagosian Gallery in Paris,

34 | Vgl. William Forsythe, Kommentar zu *Black Flags* in der Galerie Gagosian Le Bourget, Paris 2017, unter: https://gagosian.com/quarterly/2017/10/23/william-forsythe-choreographic-objects/ [22.10.2019].

35 | Ebd.

36 | Ebd.

> might be the descendants of Loïe Fuller, whose mesmerising *Serpentine Dance* from 1896 was owing to wooden poles that she swirled from within diaphanous white robes to extend the range of her motion. Forsythe enthusiastically acknowledged the parallel – and the competitive edge an industrial robot has over joints and muscles.[37]

Und Forsythe kommentiert in seiner Präsentation:

> What you're watching is something absolutely platonic, because all the geometries in this event are digital. So it's a digital entity's idea of horizontality or verticality or circularity or torque, [...]. On the other hand, human movement has more complexity because it deviates more.[38]

„Choreographische Objekte", wie Forsythe seine installativen, zumeist in Galerien ausgestellten interaktiven kinetischen Skulpturen nennt, kreieren „Gefüge" (im Sinne von Gilles Deleuze). Sie generieren komplexe, im Prozess des Entwurfes und Geschehens stets unvorhersehbar veränderliche Gebilde.[39] Das Material, das Setting (d.h. die choreographische Anordnung im Doppelsinn des Wortes[40]) und die Interaktion mit Besucher*innen co-konstituieren die beweglichen räumlichen Chimären. Im Fall der *Black Flags* ist, ähnlich wie bei Maciejewskas *Bombyx mori*, auch die *Luft* ein Mitspieler der transformatorischen schwarzen Bewegungsplastiken: „It's almost as if there's a third actor – there's the robot, the flag and the air", so Forsythe.[41] Zur Experimentieranordnung der „*Black Flags*" und den Effekten dieser technikbasierten Choreographie gehört dementsprechend ein Fokus auf „collapsing space".[42] Der Algorithmus führt die Roboter durch ein auf der Basis von Kontrapunkt choreographiertes Duett: Tanz und Technik sind auf unterschiedlichen Ebenen konstelliert. Die Transfers und Transformationen, die

---

37 | Vgl. Amy Verner, „Choreographer William Forsythe on Melding Man, Machine and Dance", unter: https://gagosian.com/media/gallery/press/2017/d8d8583077fae418c0eb6172ce74a615.pdf [22.10.2019].

38 | Vgl. Forsythe, Kommentar zu *Black Flags*, 2017.

39 | Vgl. Gabriele Brandstetter, „Ephemere Plastiken. Loïe Fullers Choreographien des Floralen", in: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock (Hg.), *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, Paderborn 2016, S. 201–222; sowie Kirsten Maar, *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen,* Berlin 2019 (= TanzScripte 28).

40 | Vgl. Gabriele Brandstetter, „Choreographie", in: Jörn Schafaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt (Hg.), *Kunst – Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013, S. 33–38.

41 | Vgl. Forsythe, Kommentar zu *Black Flags*, 2017.

42 | Ebd.

dadurch entstehen, generieren erst jene Spannung, die diese „choreographischen Objekte“ zu chimärischen tänzerischen Gestalten werden lässt. Dies gilt schon für die Industrieroboter. Sie werden aus ihrem alltäglichen Arbeitskontext herausgenommen, durch den Algorithmus wie in eine rhythmisch-kontrapunktisch geführte Bewegung – als ‚künstlerische Aufgabe‘ – programmiert und mit langen Flaggenstäben zur Führung der schwarzen Textilien ausgestattet, kurz: „We give them a poetic task“, so Forsythe.[43] Er fährt – etwas ironisch – fort mit der Spekulation, ob dieser Ausflug in die Welt von „artistic expression“ nicht möglicherweise auch Effekte zeitigt – im Sinn von „Lernen“, von „artificial intelligence“. Interaktive Prozesse wie diese in hybriden Gefügen von technischen Objekten, intelligenten „Programmen“, institutionellem Setting und menschlichen Teilnehmern erzeugen im Verständnis von Kunst ebenso wie im Verständnis von Technik einen Twist. Für Forsythe freilich ist es wichtig, dass es hier nicht um visuelle Kunst geht; dass er nicht eine Skulptur oder Installation als *Werk* produziert. Sondern dass eine Arbeit wie „Black Flags“ ein „choreographic work“ (ebd.) im Sinn einer choreographischen Interaktion hervorbringt. So sind die Chimären der schwarzen wehenden Fahnen in anderer Weise wie in seinen früheren Arbeiten, ein „poetic instrument of (choreographic) writing“. Damit bleibt er konsequent bei jenem großen Projekt, das ihn seit den späten 90er Jahren beschäftigt, mit seiner Arbeit an einer Erweiterung, Veränderung – einer Neu-Besetzung dessen, was Choreographie als Potential hervorbringen kann: Bewegungsverknüpfungen und Interaktionen in chimärischen Technik-Körper-Gefügen. Gerade da, wo diese Anordnung streng formal bleibt, können die Übertragungen und Phantasmen entstehen. Es sind die Träume, die Monster gebären: Bilder und Assemblagen aller in den Prozess involvierten Körper/Techno-Apparate mit der unabschließbaren Vielfalt möglicher Zuschreibungen und Interpretationen. Die schwarzen Flaggen rufen so vielleicht auch die Assoziation der Muleta eines Stierkampfes hervor?[44]

Hier berühren sich womöglich die Tanz/Technik-Chimären bei Forsythe mit dem Technokörper der rodeoreitenden Terpsichore in Florentina Holzingers *Apollon*.

43 | Ebd.

44 | So die Assoziation einer Besucherin der Ausstellung.

What the Earth Repeats: Performing the Object, Technology, Art

Rick Dolphijn

Recurrence: on Time and Objects

In the first Tarner Lectures, delivered at Trinity College, November 1919, Alfred North Whitehead says he will practice a philosophy of science by studying, as Mr Edward Tarner would have wanted it, how science takes nature as its subject matter.[1] In the seventh lecture, Whitehead offers us two terms which are elementary to his take on how science works. First, the lecture proposes a theory of objects and he defines them as follows:

> Objects are elements in nature which do not pass. The awareness of an object as some factor not sharing in the passage of nature is what I call "recognition".[2]

When it comes to the object, Whitehead stresses, what is recognized is a kind of sameness *and* a kind of difference. Between ignorance and knowledge, something recurs by other means, in another way, otherwise. What it is that recurs is by no means a "thing" in the pseudo-materialist sense of the word. Anything that recurs, anything recognized, anything that vaguely reminds us of the way it stood out before, is an object, or an object of analysis (if we insist on taking the science perspective).

Central to this idea of the object, as Whitehead puts it forward, is a notion of time. Earlier in this lecture series, Whitehead talks some more about how time comes with the object, while introducing us to the other term that deserves our interests, which is "the event".

---

1 | Cf. Alfred North Whitehead, *The Concept of Nature: The Tarner Lectures delivered at Trinity*, November 1919, Amherst/NY 2007, p. 14.

2 | Ibid. p. 118.

> Events are only comparable because they body forth permanences. We are comparing objects in events whenever we can say, "There it is again." Objects are the elements in nature which can "be again".[3]

I take the liberty of distilling from this a theory of time which can be summarized as follows: in the recurrent fabrication of space, it is through objects that time bodies forth. This is to say that through processes of objectification and processes of subjectification, duration unfolds, producing lines, loopholes, circles, nets, tangents or any other figure of time. The present is about recognizing the object, the past offers us the idea of recognition and the future holds that which is recognized, the objects that matter. Nota bene; with Whitehead, there is no reason to link the object to the human being, as recognition can happen in many different ways. A stone can recognize the sun. Oxygen can recognize water. Plants and forests can recognize the machines that are about to demolish them. They have all been in this situation before. Or at least, their ancestors have been in this situation before. So they know.

> Note 1: Performing a Life.
> Can we say that the earth is an endless series of recurrences between which lives are spun? The life of a stone, desiring the sun or the water; the life of an infant desiring the mother's breast or her heartbeat. Or, the life of the Kola Superdeep Borehole. 23 centimetres in diameter, 12,262 metres deep, situated in the northwestern part of Russia near the Finnish border, its long empty body, only 50 years old, recurs the sounds of the deep earth, the fossils of organic life that reach up to its waste. Here too, its perseverance in being follows from the recurrences it had to cope with. Thus, the borehole recognizes a Soviet history, a history of the Cold War, a history of nuclear tests… All of them echo deep into its being.

The next question to pose now is of course: How are the processes of subjectification and the processes of objectification reflecting each other in their mutual recurrences? Two terms defining both the subject and the object (their perseverance in being) seem to be crucial here: habit and memory. Contrary to what neurophysiologists traditionally claim, both habit and memory are in no way depending upon the human brain or consciousness, but, very much in line with the idea of recognition, they practice sameness and difference, at the same time, in the event. Habit and memory are called up with all the worldly experiments we are exposed to, sculpting the objects that make our world, characterizing the subjects that we relate to.

3 | Cf. pp. 18f.

In the event, habit and memory force us to think. As they force everything to think. What happened? At a depth of 7 kilometres no transition from granite to basalt was found, as the velocity of the seismic waves showed a discontinuity. And what is this water that flows there, coming from deep crust minerals? What is this *other world* that expresses itself through the borehole?

The quasi-object: How to stop time

Contrary to the objects and the subjects that body forth from the event, that are by no means fixed but that can perhaps best be seen as series of metamorphoses, as the topological mechanosphere that we call the contemporary, Michel Serres notices the existence of quasi-objects, which are not objects at all, but pretend to be.[4] Quasi-objects "themselves" do not recur; they do not appear to us through similarities and differences. They are instruments of power, created by those in power in order to stay in power, id est, to organize society, to isolate and dominate the means of production, human and non-human. It is indeed a very Marxist figure that Serres produces here as it is in the first place the amalgam of habit and memory which asks for its opiates, it seems.

Michel Serres claims that there are three kinds of quasi-objects which have been very good in stopping time, maintaining the status quo, preventing change from happening. He refers to *objects of religion, objects of war and objects of capitalism*; from totems to arms to money. Interestingly enough, these quasi-objects themselves do not so much change or act but rather require permanent action. Rather than objects, quasi-objects are the ultimate permanences not sharing in the passage of nature. They demand full recognition, and have a strict strategy in how habit and memory need to be involved with their presences. The totem should not move, it should stand still so it can be worshipped. Arms should not be used in battles and in other acts of war, they should be stocked to prevent war. Money should not be spent, it should be protected as property.

In many ways, these three quasi-objects intervene in any event, causing things to slow down. The State, almost a synonym for the stocking of arms and perhaps also the primary institute for the protection of money/property (much more so than banks, the executioners), is a very good example of how the quasi-object intervenes. In line with that, the State gave form to the dominant idea of science (Deleuze and Guattari called this "State Science"[5]). The State has clear ideas on what science is supposed to discover and what it should be blind to. And thus, science, in various ways, performs the State. Its data, its figures, its permanences,

4 | Michel Serres, *Genesis*, Ann Arbor 1995 [1982].

5 | Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987 [1980].

as Whitehead would call them, are so strongly infiltrated by the ideas of property and stock that very often we have grown blind to for instance this other world that opens itself up to us at seven kilometres below the ground. Of course, another science is possible and it is for that reason that, in our days, Isabelle Stengers keeps stressing: no, there are no laws in physics.[6] Yes, there are calculations and patterns, recurrences as I called them, and recognition. And consequently, there are many ways in which new data resonates with the world surrounding us. But the "ownership" that speaks from the word "law" in this setting is immensely deceiving. Any law, in that sense, is a perfect example of a quasi-object.

Michel Serres sees the power of the State as symptomatic for the whole project of modern science since Galileo Galilei, who he critiques for being "the first to put a fence around the terrain of nature, take it into his head and say, 'this belongs to science', and find people simple enough to believe that this is of no consequence for man-made laws and civil societies, closed in on human relations as they are".[7] Stengers responds to this by saying: "this staging was without a doubt *one of the most successful propaganda operations in human history* as it has been repeated and ratified even by the philosophers who Galileo Galilei stripped of their claims to authority".[8] Serres, again, almost sound bitter when he concludes:

> […] science has gotten filled to the brim with fetishes, stakes and merchandise. Its objects have become fetishes to be worshipped, prize and competitive stakes, and desirable merchandise. Science is returning to the lost archaic of societies. It is not science anymore, it no longer resolves our crises or our terrors. […] We must find a different object if we want to survive.[9]

> Note 2. A Soviet history, a history of the Cold War, a history of nuclear tests… Is the Kola Superdeep Borehole a quasi-object? Created by science and by the State, the aim of the hole was by all means "intelligence". It was created to produce more scientific data, to re/produce the laws of physics and to expand these knowledges. It was also used to monitor nuclear tests, collect all sorts of military intelligence and as nationalist prestige (the USSR created the deepest artificial hole in the world)…

6 | See also Isabelle Stengers, *Cosmopolitics I,* Minneapolis 2010 [1997], Chapter 7.

7 | Serres, *Genesis*, 1995 [1982], p. 84.

8 | Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Ann Arbor 2015 [2009], pp. 70f.

9 | Serres, *Genesis*, 1995 [1982], pp. 90f.