

Isabelle Schad

REFLECTION



Isabelle Schad

REFLECTION

Premiere: 30.05.2019, 19 Uhr / 7pm

weitere Aufführungen / further performances: 31.05. + 01.06. + 02.06.2019, 19 Uhr / 7pm

Konzept & Choreografie / **Concept & Choreography:** Isabelle Schad

Co-Choreografie & Performance / **Co-choreography & Performance:** Jozefien Beckers, Barbara Berti, Frederike Doffin, Ewa Dziarnowska, Naima Ferré, Josephine Findeisen, Przemek Kamiński, Mathis Kleinschnittger, Manuel Lindner, Jan Lorys, Josh Marcy, Claudia Tomasi, Nir Vidan, Natalia Wilk

Dramaturgische & künstlerische Zusammenarbeit / **Dramaturgical & Artistic Collaboration:** Saša Božić

Künstlerische Assistenz / **Artistic Assistance:** Claudia Tomasi

Komposition & Sound / **Composition & Sound:** Damir Šimunović

Lichtdesign & Technik / **Light Design & Technical Direction:** Emma Juliard

Kostüme / **Costumes:** Charlotte Pistorius

Kostümassistenz / **Costume Assistance:** Maja Svartåker

Theoretische Begleitung / **Theoretical Collaboration:** Elena Basteri

Produktionsleitung / **Production Management:** Heiko Schramm

Produktion / **Production:** Isabelle Schad

Koproduktion / **Co-production:** HAU Hebbel am Ufer, Pact Zollverein Essen

Gefördert durch / **Funded by:** Hauptstadtkulturfonds, Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa

Unterstützt durch / **Supported by:** Wiesen55 e.V., Goethe-Institut Indonesien

Im Rahmen des Performing Arts Festival Berlin / **as part of the Performing Arts Festival,** Berlin 28. Mai bis 2. Juni 2019, www.performingarts-festival.de

Dank an / **thanks to:** meine Lehrer / **my teachers** Gerhard Walter (Aikido-Zen) und / **and** Harald Gierl (Shiatsu), Laurent Goldring, Volker Hüdepohl, Frances d'Ath, Floyd, Raoul, Andreas und an das gesamte Team vom / **and to the whole team of** HAU.



Vorwort

Mit *Reflection* schließt Isabelle Schad ihr fünfjähriges choreographisches Projekt über kollektive Körper ab, eine tiefgründige und vielschichtige Bewegungsrecherche, die verschiedene Formen der körperlichen Ko-Existenz und Körper-Subjektivitäten auf der Bühne untersucht. Diese Publikation lädt die Leser*innen und Zuschauer*innen ein, in diese Formen einzutauchen, sie zu verfolgen und über sie hinauszugehen, zu überlegen, wie sie entstanden sind, wie sie gepflegt werden, sich in der Außenwelt wandeln, nachhallen und sich verbreiten. Beiträge von langjährigen Mitarbeiter*innen, Menschen, die die verkörperte und eingebettete Kollektivität repräsentieren, welche über die Jahre auf verschiedene Weise zur Recherche beigetragen haben, treffen hier auf Beiträge von Gastautor*innen, die eingeladen waren, zum ersten Mal in einen Dialog mit der Arbeit von Isabelle Schad zu treten, und die mit frischen und unerwarteten Perspektiven darauf reagierten.

Reflection suggeriert ein Gefühl der Dringlichkeit, ein Gefühl von Körpern, die ständig „arbeiten“, gewillt, die kollektiven und individuellen Strategien aufzuspüren, die wir brauchen, um zu existieren, zu koexistieren und zu bestehen. Wie Övül Ö. Durmuşođlu uns in ihrem Text daran erinnert: „Es heißt, dass wir uns mitten in einer mächtigen Lernkurve befinden. Es gibt keine billigen, temporären Lösungen mehr.“ So sollte unsere Antwort auf diese Dringlichkeit in der Anerkennung liegen, dass die Voraussetzung für alle potenziellen Veränderungen darin besteht, den Körper zurück in den Vordergrund zu stellen, auf eine tiefe, physikalische und nahezu viszerale Weise.

Elena Basteri

Foreword

Reflection marks the conclusion of Isabelle Schad's five-year choreographic project on the collective body, a profound and multilayered research of movement which has explored multiple forms of physical co-existence and bodily subjectivities on stage. This publication invites the reader and the spectator to get inside, around and beyond those forms, to consider how they are generated, how they are looked after, how they transform, resonate and proliferate in the outside world. Contributions from long-term collaborators, people who represent the embodied and embedded collectivity that has contributed to the research in different ways over the years, are here brought together with contributions by guest authors who were invited to enter into dialogue with the work of Isabelle Schad for the first time, producing fresh and unexpected perspectives on it.

Reflection suggests a sense of urgency, a sense of bodies constantly 'at work', intent on finding the collective and individual strategies that we need to exist, coexist and persist. As Övül Ö. Durmuşođlu reminds us in her text on the following pages, 'It is said that we are in the middle of a powerful learning arch. There are no more cheap, temporary solutions.' Our response to this urgency should be to acknowledge that the precondition of all potential change is putting the body back in the foreground in a deep, physical and almost visceral way.

Elena Basteri

Reflection

Reflection ist der letzte Teil einer Trilogie über kollektive Körper, die 2014 mit Collective Jumps angefangen hat und 2016 mit Pieces and Elements weitergeführt wurde. Das Wort „Reflection“ enthält sowohl eine physische als auch philosophische Konnotation. Was ist „Reflection“ für dich und wie unterscheidet sich dein neues Stück von den vorhergehenden?

Das ist richtig, *Reflection* ist sowohl Spiegel als auch kritische Betrachtung von Realitäten und deren jeweiliger Wahrnehmung. Dabei spielt zum einen die Spiegelung von Bewegung eine große Rolle, zum anderen der (Blick)Winkel und die Perspektive, von der aus man etwas betrachtet. Der Begriff ‚Reflexion‘ bedeutet vielerlei: Spiegelbild, Besinnung, Kontemplation, Widerschein, Abbild, Abglanz, Gedanke, Bedenken und auch Rückschau – mit meinem neuen Gruppenstück blicke ich in gewisser Weise auch auf die vorangegangenen beiden Arbeiten zurück.

In *Collective Jumps* stand die Utopie der Gemeinschaft als (un)mögliches Gesellschaftsmodell im Mittelpunkt. Wir untersuchten Volkstänze nach ihren Anordnungen und ihren Strukturen. Verkettungen der Gliedmaßen, welche wie einzelne Performer*innen fungieren, ließen einen endlosen, monströsen Gruppenkörper zum Vorschein kommen. Bei *Pieces and Elements* war es die Analogie zur Natur, die uns dazu diente, Ordnungen zwischen Körpern und Körperteilen zu choreografieren, um sie zu einer Art kubistischer Landschaft werden zu lassen. Dabei wurde die Individualität des Einzelnen auf dessen spezifische Körperkonturen, -rhythmen und -eigenheiten zurückgeführt – Gesichter sieht das Publikum in diesem Stück kaum.

Bei *Reflection* nun erscheinen alle Performer*innen auch als Personen, die in ihrer Einzigartigkeit mit den anderen in Verbindung stehen. Jeder nimmt dabei im Verlauf des Stückes jede Rolle ein: die des Protagonisten, des Helfers, des Opfers oder des Anführers. Es entsteht ein komplexes System des ‚sich und einander Ablösens‘, das Figurationen in stetigem Wandel hervorruft. Die Rollen der Performer*innen und ihre Bewegungsformen werden wiederholt und vielfältigt, sodass das gesamte ‚Organ‘ wie ein endlos fortlaufender Spiegelungsprozess erscheint, jede Bewegung in die des Nächsten übergeht, in etwa so wie bei einer Kettenreaktion.

Die blockartigen Gefüge von *Collective Jumps*, und die Landschaften von *Pieces and Elements*, werden durch muskelstrangähnliche Gefüge ersetzt, innerhalb derer das Führen ein Folgen beinhaltet und umgekehrt. Die Einzigartigkeit des Subjekts sich und andere zu bewegen, treibende Kraft und Motor zu sein (oder einem Motor zu folgen), ist damit in den Mittelpunkt gerückt.

Collective Jumps und Pieces and Elements wurden im HAU2 uraufgeführt. Mit Reflection gehst Du nun ans HAU1, in einen historischen Theaterbau mit besonderen technischen und architektonischen Voraussetzungen. Inwiefern hat dieser Ort die Choreografie beeinflusst?

Das HAU1 ist für mich wie ein Charakter. Es hat eine eigene Präsenz, steckt voller Geschichten und ist mit Rängen ausgestattet sowie mit einer komplexen Theatermaschinerie. Es gibt ein



Portal, eine Bühne, die höher ist als das Parkett; einen ehemaligen Orchestergraben, eine Drehbühne, Versenkungen und Züge. Es ist kein neutraler Ort, der hinter dem Bühnengeschehen verschwindet, wie das so oft bei der sogenannten ‚Blackbox‘ der Fall ist. Ich finde es fantastisch nach all den Jahren, an einem traditionellen Theater zu arbeiten. Meine streng formalen und abstrakten Choreografien sind der Architektur und Geschichte dieses Ortes ausgesetzt. Sie können sich daran reiben. Wir bewegen uns während der Aufführung aus dem Zuschauerraum heraus (der als sozialer Versammlungsort stark von Historie geprägt ist). Auch treten wir in Interaktion mit der Apparatur, der Bühnentechnik des HAU1, z.B. mit der Drehbühne. Sobald sich ihr Motor in Bewegung setzt, entsteht eine Kraft (neben der Schwerkraft), die auf die Biomechanik

der menschlichen Bewegung einwirkt. In anderen Momenten sind es die beweglichen Züge, Theatervorhänge etc., die das Geschehen mitbestimmen. Die Theatertechniker*innen haben also jede Menge zu tun und sind Teil unserer Choreografie und unserer Prozesse ...

Die starke visuelle Kraft deiner Arbeit beruht auf einer kontinuierlichen Bewegungsrecherche, die sich aus der Embryologie, somatischen Praktiken wie Body-Mind-Centering und aus dem Shiatsu speist. In Reflection bezieht Du zudem Elemente aus dem Aikido mit ein. Welche Beziehung hast Du zu dieser japanischen Kampfkunst und wie lässt Du sie in deine choreografische Praxis einfließen?

Der Schlüssel für meine Recherche liegt in der Kontinuität des eigenen Lernens. Ich bin ständig dabei, selbst weiter zu lernen, Neues zu erfahren. Eigentlich geht es mir immer wieder darum, ‚natürliche Bewegung‘ zu erfassen. Von ihr bin ich fasziniert, von ihrer Einfachheit und zugleich – wenn sie stimmig ist – ihrer Schönheit, Sinnlichkeit, und ihrer Komplexität. Vor noch fünf Jahren habe ich mich dieser Faszination hauptsächlich über BMC angenähert. Bei der ‚erfahrbaren Embryologie‘ hat mich beeindruckt, wie die Entstehung des menschlichen Körpers als biologischer Prozess mit dem Außen, also der sichtbaren Form zusammenhängt; wie sie Bewegungsrichtungen vorgibt. Dieser Vorgang gleicht einem choreografischen Prozess.

Beim Shiatsu geht es ganz stark um die Verbindung von Selbst und dem Anderen und darum, wie man sich vom Gegenüber im eigenen Tun führen lassen kann. Beim Aikido rückt das Verständnis der eignen Bewegung im Verhältnis zur Schwerkraft in den Mittelpunkt: Wie können Kräfte gelenkt werden und beim Gegenüber ankommen? Wie können sie stimmig aufeinander einwirken und zu einem freien energetischen Fluss, zu einer Einheit mit dem Partner geführt werden? Im Prinzip haben all diese Praktiken eines gemeinsam: die Idee, den Innen/Außen-Dualismus über eine Körperpraxis aufzuheben, um das Innen/Außen als Einheit verstehen zu können.

Ich betrachte meine künstlerische Bewegungspraxis als eine Schichtung an Erfahrungen. Deshalb würde ich weniger von verschiedenen Herangehensweise sprechen, als vielmehr von einer kontinuierlichen Entwicklung, einem Weg – genannt ‚Do‘ im asiatischen. Diesen Weg teile ich mit anderen, mit den Performer*innen, die teils nun schon eine lange Strecke mit mir zurückgelegt haben. Was das Aikido betrifft habe ich das Glück, mit Gerhard Walter einen Meister gefunden zu haben, der für mich sicherlich einer der wichtigsten Lehrer überhaupt ist. Im täglichen Training bei ihm wird eigentlich nicht wirklich die Technik des Aikidos in den Mittelpunkt gerückt, sondern die natürliche Bewegung, welche auf Gewichtsverlagerung beruht. Im Einklang mit der Schwerkraft zu sein, die leichte, filigrane Balance zu finden, mit der wir die Schwerkraft überwinden, die Rotation bei der Gewichtsverlagerung zu erforschen und jede



Bewegung immer wieder auf das eine, gleichbleibende Grundprinzip zurückzuführen, das ist die Kunst, die wir dort im *Dojo* praktizieren, und das ist faszinierend: Jede Technik wird immer wieder auf das ihr zugrundeliegende Grundprinzip der Gewichtsverlagerung zurückgeführt. Eins führt zu zehntausend (Techniken). Das tägliche Praktizieren dieser Prinzipien ist es, was mich fasziniert, was ich weitergebe und dann choreografisch in eine eigene Form bringe.

Dieser faszinierende Zusammenhang zwischen Körpertechniken, Motorik und „reinen“ physischen Gesetzen einerseits sowie Spiritualität, Schönheit und Sinnlichkeit andererseits lässt sich schon im Text Über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist aus dem Jahr 1810 entdecken. Kleist diente in seinem Essay das klassische Ballett als Vorbild, worin Du ursprünglich ausgebildet bist ...

Tatsächlich hat Gerhard Walter neulich im Training auch Kleist ‚Über das Marionettentheater‘ zitiert, und erwähnt, dass der Marionettenspieler eigentlich immer nur auf das Zentrum der Marionette achtet, welches er bewegen muss. Der Rest des Körpers folge dann automatisch und stimmig. Beim Aikido achten wir immer darauf, den Schwerpunkt richtig über die Füße bzw. über das Standbein zu bringen, genauso wie über oder hinter die Hände. Es ist der Einklang mit der Schwerkraft, der im Mittelpunkt steht und der zugleich den Einklang mit dem Selbst und der eigenen Bewegung bedeutet und der letztendlich zu Grazie führt, die auch von Kleist erwähnt wird.

Und könnte das idealerweise zu einem Körper führen, der sich Mechanismen widersetzt, die von oberen Apparaten initiiert werden?

Der Bühnenapparat des HAU1 spiegelt natürlich auch Macht wider, eine Macht der Technik, aber auch viele andere Arten von Macht und Kontrolle, wie z.B. Geld, Besitz, Bürokratie, Justiz etc. Diesen kann man sich entweder unterwerfen oder ihnen widerstehen.

In *Reflection* begegnen wir dem Bühnenapparat z.B. mit motorähnlichen Verzahnungen von Körpergliedern und Gelenken. Die Arme erscheinen teils wie fremde Körperteile, die nicht mehr zum Eigenen dazugehören. Wir arbeiten mit mechanischen, ‚gierigen‘ Aspekten des Greifens, die zu diesen Verzahnungen führen und teils an einen langen Greifarm oder Kran erinnern können. Dann zerfallen diese neu gebildeten Konstrukte wieder in ihre Einzelteile, und erscheinen wie losgelöst als eine Art ‚Haufen Schrott‘. Sie wirken irgendwie leblos, fremd. Es sind Prozesse des Zerbrechens, des Auseinanderbrechens, des Zerfalls, die mich interessieren und ihre anschließende Wiederzusammenführung.

Zurück zum Thema des kollektiven Körpers und wie er sich bewegt: Als ich bei einer Probe dabei war, habe ich gehört, wie du den Tänzer explizit ermutigt hast, nicht zu viel zu synchronisieren. Ich sehe in dieser Aufforderung sowohl eine ästhetische als auch politische Relevanz ...

Ja. Im Grunde genommen haben wir seit Beginn der Trilogie an großen Wert darauf gelegt, Synchronisation von Synchronizität zu unterscheiden. Der erste Begriff meint, dass sich alle im

gleichen Rhythmus bewegen, was einem totalitären System gleichkommt. In der Synchronizität aber sind wir zusammen, ohne den eigenen Rhythmus zu verlieren: Man schwingt energetisch und innerhalb der gleichen Bewegungsmuster mit den anderen mit, ist also zusammen, ohne zu ‚marschieren‘. Das entspricht dann vielmehr einem System der Subjektivität innerhalb eines kollektiven Ganzen. Die Singularität und Persönlichkeit innerhalb der gemeinsamen Form tritt gerade wegen der vorgesetzten Form in Erscheinung und erlaubt es, sich (innerhalb derer) möglichst frei zu bewegen. Es geht um ein Führen im Folgen und ein Folgen im Führen, genauso wie man ein Nehmen im Geben und ein Geben im Nehmen finden kann, oder eben ein Yin im Yang und ein Yang im Yin. Immer wieder geht es darum, Dualismen zu überwinden und ein Verständnis dafür zu entwickeln, dass wir Teil eines größeren Ganzen sind. So wie wir als Mensch Teil der Natur, der Tierwelt, des Planeten sind, wie auch Teil der von uns entwickelten Technik und Technologien. Und wie das Reflektieren im Handeln inbegriffen ist, im täglichen, konkreten Tun, was uns als Gruppe – auch auf einer mikro-politisch relevanten Ebene – zu einer starken Gemeinschaft macht.

Ich möchte Dich etwas über die Rolle der Sprache in deinen Arbeiten fragen, oder besser gesagt über ihre Abwesenheit. In einem Interview, das du mir gezeigt hast, schreibt Gerhard Walter: „Wir gehen davon aus, dass wir Hände, Arme und Füße haben. Dementsprechend sehen wir immer wieder Menschen, die versuchen, ihre Hände, Arme und Füße zu bewegen [...]. Was wir auf den Schultern tragen, ist kein Kopf, wir bezeichnen es als Kopf. Das ist keine Hand, wir bezeichnen es als Hand“. Hier lässt sich die Sprache als eine Art Verfälschung der Realität begreifen, die für die Wahrnehmung der Körper quasi irreführend ist. Siehst du das auch so?

Durchaus. Sprache kann die Realität eigentlich nur unzureichend erfassen. Eine Beschreibung einer Situation oder eines Bildes kann einzelne Elemente – sicherlich auch sehr präzise – beschreiben und darüber erzählen. Unsere Wahrnehmung geht jedoch weit darüber hinaus. In einem einzelnen Augenblick können wir die Realität mit all ihren Einzelheiten und in ihrer Ganzheit erfassen, alle Details sind darin eingeschlossen. Und diese Realität ist jedem die eigene Realität. Über das Erkennen des Augenblicks wird in jedem Moment von jeder Person Realität erzeugt. Des einen Realität ist dabei so wahr wie die des anderen. Unser Erkennen umschließt das Wahrnehmen. Im Erkennen steckt das Wort ‚Kennen‘ und es umschließt das Vergangene wie auch den jetzigen Moment, der wiederum in die nächste Zukunft führt, für die man sich öffnet: Man weiß, was zu tun ist. Das Erkennen, unsere Realität ist so viel reicher und komplexer, als was wir in Sprache fassen können. Deswegen ist Tanz solch ein faszinierendes Medium, weil es weit über die Sprache hinausgeht. Weil es sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung ist, die jedem die eigene Realität widerspiegelt. Tanz, Bewegung ist komplett offen für Subjektivität, für persönliche Erfahrung. Ohne beim Betrachter etwas Bestimmtes erzwingen zu wollen, will man eben doch etwas: Es geht darum, Räume zu öffnen, in denen kleine Wunder passieren können ...

Kostüme sind in deiner Arbeit nie als bloße Requisiten oder Dekoration zu verstehen, sie tragen vielmehr dazu bei, die Choreografie zu generieren und haben dabei eine konstituierende Rolle. In Reflection werden Hemden lässig getragen, an- und ausgezogen, ausgetauscht, umgestülpt. Und sie tragen dazu bei, eine chromatische Erfahrung zu schaffen. Gibt es in diesem Fall auch eine symbolische Dimension, die sich dahinter steckt?

Wir haben dieses Mal überwiegend, wie in einem schwarz-weiß Film, mit Kontrasten und Schattierungen gearbeitet. Kleidung hat für mich generell – seit der Zusammenarbeit mit Laurent Goldring, die vor circa 10 Jahren begann – immer auch die Funktion des Sichtbar-Machens und wird demnach wie ein Verstärker eingesetzt. Die Hemden sind in *Reflection* teils ein weiteres Körpersystem um den Körper herum, innerhalb dessen Innen/Außen sich aufzulösen sucht, teils bestimmen sie die Verkettung unter den Tänzer*innen, visuell wie formal, die sich wie ein Muskelstrang durch den Raum hindurchzieht.

Da es zwischen Schwarz und Weiß einen maximalen Kontrast gibt, können Themen wie Spiegelung besonders gut bearbeitet werden: Schwarz kann wie ein Schatten des weißen Hemdes sein, oder umgekehrt, oder das Weiß wird vom Weiß gespiegelt. Das heißt also, es geht viel um das Erscheinen bzw. Verschwinden. Jeder Körper ist eigentlich zumeist als Doppelkörper ‚gearbeitet‘, das heißt, der Protagonist, Nukleus oder Einzelne wird über den ‚Anderen‘ verstärkt sichtbar gemacht, indem er gespiegelt wird, gedoppelt, ... energetisch wie physisch. Wer erscheint bzw. verschwindet, wechselt sich jedoch ständig ab: ein komplexes System der Doppelungen, Spiegelungen, des einander Ablösens und Ersetzens, ... wie bei einem Staffel-Lauf.

Dabei war es uns – in der Zusammenarbeit mit der Kostümbildnerin Charlotte Pistorius – besonders wichtig, dass wir kein Schwarz-Weiß-Denken repräsentieren, sondern Vielschichtigkeit und Vielfältigkeit aufzeigen, deswegen gibt es unzählige Abstufungen in den Tönen, Gradierungen.

Ich weiß nicht, ob ich Deine Frage damit beantwortet habe?

Symbolisch? ... Ich würde sagen, nein. Eher dramaturgisch, wann wird es dunkler, wann wird es heller, wie beeinflusst das unsere (sinnliche, narrativ denkende) Wahrnehmung?

Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach hattest du schon in deinem autobiografischen Stück Fugen verwendet. Mit Reflection stellst Du sie in einen anderen Kontext ...

Die Matthäus-Passion enthält – abseits von ihrer Bedeutung im religiösen Sinne, die mich weniger interessiert – alle essentiellen und immer wiederkehrenden Themen, die uns Menschen beschäftigen, und die seit je her repräsentiert worden sind. Es sind die großen Themen um Leben und Tod, die Auseinandersetzung mit dem Tod, auf die unser Verstand keine Antwort findet. Es geht um Themen wie Macht und Ohnmacht, Gerechtigkeit versus Korruption, Kontrolle versus Barmherzigkeit. Aber auch um Bedürfnisse nach Sinnlichkeit, Schönheit, Sehnsüchte, Wunder, Magie, Poesie.

Für *Reflection* haben wir uns oft den Film von Pier Paolo Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo* (Das 1. Evangelium – Mathäus) angeschaut. Mit seinen harten Schnitten, der Art wie Schwarz-Weiß Gradierung in allen Schattierungen eingesetzt wird, in seiner Wucht der Bilder und des Soundtracks habe ich vieles von dem gesehen, das ich – in abstrakterer Form – an Realitäten widerspiegeln wollte. Die Matthäus Passion fungiert demnach wie eine Metapher für die immer wiederkehrenden Fragen und Realitäten, die unser Leben bestimmen – Disaster und Kriege wie auch Schönheiten und Wunder inbegriffen. Im Stück verwenden wir einzelne Stellen des Soundtracks, welche Fenster dieser Geschichte öffnen, ohne sie narrativ eindeutig zu erzählen. Natürlich ist damit auch Bach's Matthäus-Passion präsent. Und der Schlusschoral spielt eine bedeutende Rolle. Er ist fantastisch und umfasst so vieles vom Leben, so viel Kraft, Schönheit aber auch Wucht ... hier wiederum würde ich sagen, dass Worte diese Kraft nicht ausreichend umschreiben können ...

Isabelle Schad in conversation with Elena Basteri

Reflection

Reflection is the final part of a trilogy about collective bodies that began in 2014 with Collective Jumps and continued in 2016 with Pieces and Elements. The word 'reflection' contains both physical and philosophical connotations. What does it mean for you, and how does your new piece differ from its predecessors?

That's right. *Reflection* is both a mirror and critical observation of realities and their respective perception. The reflection of movement plays an important role here, but also the point of view and perspective from which something is viewed. The term 'reflection' means many things: mirror image, self-examination, contemplation, reverberation, likeness, consideration and also retrospection – with my new group piece I look back in a certain way to the previous two works.

Central to *Collective Jumps* was the utopia of community as a(n) (im)possible social model. We examined folk dances in terms of their order and structures. The interlinking of limbs, which functioned like individual performers, caused the appearance of an endless, monstrous group body. In *Pieces and Elements* an analogy with nature enabled us to organize bodies and body parts into choreographic arrangements that became a kind of cubist landscape. Here the individuality of single people was reduced to their specific physical contours, rhythms and characteristics – the audience rarely sees their faces in this piece.

In *Reflection* all the performers also appear as persons connected with the others in their own uniqueness. Everyone takes on every role in the course of the piece: that of protagonist, helper, victim or leader. A complex system of 'taking turns' comes about, leading to constantly changing figurations. The roles of the performers and their patterns of movement are repeated and reproduced

so that the entire 'organ' appears to be an endless mirroring process, and every movement flows into the next, like a chain reaction.

The block-like structure of *Collective Jumps* and the landscapes of *Pieces and Elements* are replaced by a framework similar to muscle strands, within which leading involves following, and vice versa. The focus of attention has become the subjective uniqueness of moving oneself and others, of being a driving force and motor (or subject to one).

Collective Jumps and Pieces and Elements were premiered at HAU2. With Reflection you're going to HAU1, into a historical theatre building with special technical and architectural preconditions. How much did this place influence the choreography?

For me, HAU1 is like a character. It has its own presence; it's full of stories, has its balconies and complex equipment. There's an arch, a stage higher than the stalls, a former orchestra pit, a revolve, traps and flies. It isn't a neutral place that disappears behind the events onstage, as is so often the case with the so-called black box. I find it fantastic, after all these years, to work in a traditional theatre. My strictly formal and abstract choreographies are challenged by the architecture and the history of this place. They can rub up against them.

During the performance we move from the space of the auditorium (which as a social meeting place is strongly influenced by history) towards the stage. We also interact with the apparatus, the stage machinery of HAU1, for example with the revolve. As soon as its motor gets going it releases a force that (along with gravity) acts on the biomechanics of the human body's movements. At other moments it's the mobile flies, curtains and so on that determine the events. So the stage hands have a great deal to do and are part of our choreography and processes ...

The strong visual power of your work is based on continual movement research from embryology and somatic techniques like Body-Mind Centering and shiatsu. In Reflection you include elements from aikido. What is your relationship to this Japanese martial art, and how do you incorporate it into your choreographic practice?

The key to my research lies in the continuity of my own learning. I'm always learning, experiencing something new. Actually my constant concern is with understanding 'natural movement'. I'm fascinated by it, by its simplicity and – if it's coherent – by its beauty, sensuousness and complexity. Up to five years ago I mostly nourished this fascination with BMC. In this 'experiential embryology' I was impressed by how the development of the human body as a biological process was connected with the exterior, that is, the visible form; how it predetermines directions of movement. This is like a choreographic process.

Shiatsu has very much to do with the connection between the self and others, and with how you can allow your own action to be guided by a counterpart. Aikido emphasises the understanding of one's own movement in relation to gravity: how can forces be directed and reach an opponent? How can they influence one another effectively and become a free energetic flow, a

unity with a partner? In principle all these practices share one thing: the idea of doing away with the inner/outer dualism through a physical practice, so as to understand inner/outer as a unity.

I see my artistic movement practice as a layering of experiences. So I wouldn't really talk about different approaches, but rather about a continual development, a path – called 'do' in Japanese. I share this path with others, with the performers, some of whom have come a long way with me already. As far as aikido is concerned, in Gerhard Walter I was lucky enough to find a master who is certainly one of my most important teachers. In his daily training the emphasis isn't so much on the technique of aikido as on the natural movement on which the shifting of weight is based. Being in harmony with gravity, finding a light, filigree balance with which to overcome gravity, exploring the shifting of weight and continually taking every movement back to the one constant basic principle – that's the art we practice in the dojo, and it's fascinating. Every technique is consistently taken back to the basic principle of the weight shift. One leads to ten thousand (techniques). The daily practice of these principles is what fascinates me, and what I pass on and then give a choreographic form of its own.



This fascinating connection between physical techniques, motor function and 'pure' physical laws on the one hand and spirituality, beauty and sensuousness on the other can be discovered in the text 'On the Marionette Theatre', by Heinrich von Kleist, from the year 1810. In Kleist's essay it served as a model for the classical ballet, in which you were originally trained ...

Gerhard Walter did in fact quote this essay in training recently, saying that the puppeteer has to actually only concentrate on moving the centre of the marionette. The rest of the body follows automatically and coherently. In aikido we always make sure our centre of gravitation is over the foot of the supporting leg, and over or behind the hands. The focus is on being one with gravitation, which also means being one with the self and one's own movement, and ultimately leads to the grace that Kleist describes.

And could this ideally lead to a body that resists mechanisms initiated from above?

The stage apparatus of HAU1 naturally reflects power – the power of technology, but also many other kinds of power and control, such as money, property, bureaucracy, judiciary and so on. You can either submit to them or resist them.

In *Reflection* we encounter the stage apparatus with motor-like interlockings of limbs and joints. The arms sometimes appear to be foreign bodies that no longer belong to us. We work with mechanisms – 'greedy' aspects of grasping – that lead to these interlockings and can at times recall a long grappler or a crane. Then these constructs disintegrate into their individual parts and appear unconnected, like a 'pile of junk'. They look lifeless somehow, alien. I'm interested in processes of breaking up, breaking apart, decay and subsequent reconsolidation.

To go back to the theme of the collective body and how it moves: when I was at one of the rehearsals, I heard you explicitly encouraging the dancers not to synchronise too much. I see both an aesthetic and a political relevance in this injunction ...

Yes. Since the beginning of the trilogy we have set great store by differentiating between synchronisation and synchronicity. The first term means everyone moving in the same rhythm, which is equivalent to a totalitarian system. But in synchronicity we are together without losing our personal rhythm: we resonate energetically with the others within the same movement pattern, so we're together without 'marching'. This corresponds much more to a system of subjectivity within a collective whole. Singularity and personality within the collective form emerge precisely *because* of the given form, and allow us to move as freely as possible (within it). It's about a leading in following and a following in leading, just as you can find a taking in giving and a giving in taking, or a yin in yang and a yang in yin. It's always about overcoming dualisms and developing an understanding of being part of a greater whole. Just as we humans are a part of nature, of the animal world, of the planet, as much as we are part of the technologies we have invented. And about how reflecting is inherent in action, in everyday concrete action, which makes us as a group – on a micropolitically relevant level – become a strong community.

I'd like to ask you something about the role of language in your works, or rather about its absence. In one interview you showed me, Gerhard Walter writes: 'We assume we have hands, arms and feet. Accordingly we always see people trying to move their hands, arms and feet [...]. What we carry on our shoulders is not a head; we only call it a head. This is not a hand; we only call it a hand.' Here we can understand language as a kind of falsification of reality, which is misleading to physical perception. Do you agree?

Certainly. Language can only describe reality inadequately. A description of a situation or an image can say something – undoubtedly also very precisely – about individual elements. But our perception goes much further. In a single moment we can apprehend reality in all its details and as a whole. And this reality is each person's own reality. Every person creates reality through recognition at every moment. One person's reality is as true as another's. Our recognition encompasses perception. Recognition comes from the Latin *cogitare*, to think, to reflect on, to look forward to, so it embraces the past, the present moment and the future we open up to: we know what to do. Recognising our reality is much more rich and complex than we can conceive in language. This is why dance is such a fascinating medium, because it goes far beyond language. Because it's a sensory perception and experience that reflects our own reality back to us. Dance, movement, is completely open to subjectivity, to personal experience. Without wanting to force anything specific on the viewer, you still want something: it's about opening spaces in which small miracles can occur ...

In your work, costumes should never be understood as mere props or decorations; they contribute to the generation of the choreography, for which they play a constitutive role. In Reflection shirts are worn casually, taken on and off, exchanged, draped. And they help to create a chromatic experience. Is there also a symbolic dimension to this?

This time we have mostly worked with contrasts and shading. Clothing has for me in general – since the collaboration with Laurent Goldring which began about 10 years ago – the function of making something visible and is therefore used like an amplifier. In *Reflection* the clothes are part of an extended physical system around the body, within which its interior/exterior seeks to dissolve. Sometimes they determine how the dancers form chains, visually and formally, which extend through the space like strands of muscle.

Because there is a maximum contrast between black and white, themes such as mirroring can be dealt with particularly well: black can be a shadow on a white shirt, or viceversa, white is reflected by white. So this means it has a lot to do with appearance and disappearance. Each body is for the most part 'worked' as a dual corpus; that is, the protagonist, nucleus or individual is visibly amplified through reflection, doubling, both energetically and physically. There's a continual alteration between who appears and who disappears: a complex system of doubling, mirroring, supersession and substitution. Like in a relay.



It was particularly important here – in collaborating with the costume designer Charlotte Pistorius – not to represent black-and-white thinking, but rather to show intricacy and variety, which is why there are countless tonal grades and nuances. I don't know if I've answered your question ... Symbolic? ... I would say not. Rather dramaturgical – when does it get darker, when does it get light, how does this influence our (sensory, narrative, thinking) perception?

You have already used Johann Sebastian Bach's St Matthew Passion in your autobiographical piece Fugen. In Reflection you put it in a different context ...

The *St Matthew Passion* contains – apart from its religious meaning, which doesn't interest me that much – all the essential and recurring themes we are concerned with, and that have always been represented. These are the great themes of life and death, the struggle with death, for which our intellect has no answer. Themes such as power and powerlessness, justice versus corruption, control versus compassion, but also needs such as sensuality, beauty, desire, marvels, magic, poetry.

For *Reflection* we often watched Pier Paolo Pasolini's film *The Gospel According to Matthew*. In its hard cuts, the way in which black-and-white shading is used in all gradations, in the force of its images and soundtrack I saw a lot of the realities I wanted to reflect in more abstract form. So the *St Matthew Passion* functions like a metaphor for the recurring questions and realities that determine our lives – including disasters and wars, but also beauties and marvels. In the piece we use parts of the soundtrack, which open windows onto this story without narrating it explicitly. So of course Bach's *St Matthew Passion* is also there. And the final chorus plays an important role. It's fantastic, and encompasses so much of life, so much power, beauty and momentum ... here I'd say that words once again can't adequately describe this power ...

Saša Božić

AMBIGUITÄT MENSCHLICHER VERFLECHTUNGEN

In der neuen Kreation von Isabelle Schäd, *Reflection*, gibt es eine Ambiguität hinsichtlich des Theaters und seiner sozialen, repräsentativen, energetischen und kontemplativen Kraft.

Zu Beginn der Performance nimmt eine große Gruppe von Tänzer*innen vom Zuschauerraum aus nach und nach die Bühne ein und bringt eine vielschichtige Beziehung mit der Theatermaschine in Gang. Der Theaterapparat interagiert und beeinflusst die Bewegungen der Tänzer*innen. Moment bildet sich ein komplexes Spiel von Beziehungen zwischen den Performer*innen heraus, eine Traumlandschaft entsteht, aufgeladen mit Bedeutung: leblose und lebende Körper schwingen; Teile des Körpers werden lebendig, ähneln Maschinen; Protagonisten sind permanent mit der Gruppe konfrontiert, oder zumindest mit ihren eigenen Schatten; Kleidung wird zum Ausdruck ihrer neuen Haut. Theater lebt wieder auf als eine klassizistische Höhle für projizierte Trugbilder von der Beziehung zwischen dem Einzelnen und einer Gruppe.

Als Strategie ist Ambiguität nicht in der choreographischen Sprache kodiert, sondern existiert als Impression, ein Anzeichen von etwas, das noch nicht offenbart werden kann. *Reflection* ist inspiriert von *Das 1. Evangelium – Matthäus (Il Vangelo secondo Matteo)*, ein Schwarz-Weiß-Film von Pier Paolo Pasolini, dem großen italienischen Filmregisseur, Dichter und Theaterautor. Pasolini war beeindruckt vom Theater. Er beschrieb es als ein großartiges, magisches und göttliches Handwerk, mit dem Waffen für Götter und Werkzeuge für Menschen geschaffen werden können.

Reflection verschleiert das Verständnis von menschlichen Verflechtungen durch den Gebrauch des Theaterapparats, dem Insistieren auf permanenter Transformation und flüchtigen Figurationen, während ein komplexes Spiel von Abhängigkeiten zwischen dem Individuum und der Gruppe geboten wird. Auf den ersten Blick sieht es wie ein Stück aus, das von einer Gruppe gemacht ist und einer Gruppe gehört, jedoch gibt es in der Choreografie eine rotierende Verantwortlichkeit unter den Individuen, mit verschiedenen Kombinationen in verschiedenen Sequenzen, manchmal personifiziert als Protagonisten, Propheten oder Weise. In *Reflection* ist die Fülle abhängiger Beziehungen zwischen diesen Individuen und der Gruppe eng verbunden mit den Konzepten von Macht, Funktion, geteiltem Wissen, dilemmatischen Prozessen und ständigem Wandel.

Die Überwindung der Polarisierung – ein Individuum *versus* eine Gruppe – beabsichtigt, Vorbedingungen für jeden zu schaffen, sowohl auf der Bühne als auch im Publikum, sich selbst als Menschen in konstanter Interaktion mit anderen zu erkennen und die Gesellschaft als eine Figuration¹ zu verstehen, die von zahlreichen, voneinander abhängigen Individuen konstruiert

wird. Auf diese Weise spiegeln solche Kategorien, wie Individuum oder Gruppe, nur verschiedene Standpunkte der jeweiligen Betrachter*innen wider, die einmal betrachten, wie die Individuen die Gruppe formen und einmal auf die Gruppe blickt, die von diesen Individuen geformt ist. *Reflection* ruft zur aktiven Beteiligung als Beobachter auf. Vor allem ist es ein Appell an die Humanität der Betrachter*innen – ein Appell, der als spielerisch oder vielleicht als alchemistisch verstanden werden kann.

Saša Božić ist ein Theaterregisseur und Dramaturg aus Kroatien. Sein Interesse gilt der Erweiterung der Darstellenden Künste – er arbeitet auf einem schmalen Grat zwischen Theater, Tanz und Performance und untersucht die Porosität dieser Genres.

1 Vg. zum Konzept der Figuration: Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, in: Gesammelte Schriften Band 2, Suhrkamp 2002.



Saša Božić

AMBIGUITY OF HUMAN WEBS

In the new creation by Isabelle Schad, *Reflection*, there is a kind of ambiguity concerning theatre and its social, representative, energetic, and contemplative power.

At the beginning of the performance a large group of dancers gradually inhabits the stage by entering from the audience, and initiates a multi-layered relationship with the theatre machinery. The theatre apparatus interacts and affects dancers' movements and, from that point, a complex game of the relations between the performers emerges, creating a dreamy landscape charged with meaning: inanimate and living bodies resonate; parts of the body become alive, resembling machines; protagonists are constantly confronted with the chorus, or, at least with their own shadows; clothing becomes a sign of their new skin. Theatre revives as a classicistic cave for projected phantasms about the relationship between an individual and a group.

As a strategy, ambiguity is not coded in the dance language or choreographic score but exists as an impression, a hint of something that cannot yet be revealed. *Reflection* is inspired by *The Gospel according to Matthew (Il Vangelo secondo Matteo)*, a black and white film by Pier Paolo Pasolini, the great Italian cinematographer and poet of theatre. Pasolini was impressed with the theatre, he described it as a great, magical, divine craftsmanship, able to create weapons for gods and instruments for people.

Reflection obscures the understanding of human webs by the usage of theatre apparatus, insisting on the permanent transformation and creation of transient figurations, while offering a complex game of interdependencies of the individual and the chorus. At first glance, it looks like a group-made and group-owned work, but within the choreographic score there is a rotating responsibility of individuals, with different combinations of people in charge of particular dance sections, at times personified as protagonists, prophets, or sages. In *Reflection*, the abundance of interdependent relationships between those individuals and the group are closely related to concepts of power, function, knowledge-sharing, dilemmatic processes, and constant change.

The overcoming of the polarisation – an individual versus a group – intends to create preconditions for everyone, both on the stage and in the audience, to recognise themselves as human beings in constant interaction with others and to understand society as a figuration¹ constructed by numerous interdependent individuals. Thus, such categories as an individual or a group come to express only differences in the viewpoint of the observer, who at times may focus on the individuals forming the group or the group formed by those individuals. *Reflection* calls for the active

engagement of an observer. Above all, it is an appeal to the humanity of the observer – an appeal that could have been defined as ludic or perhaps an alchemical one.

Saša Božić is a Croatian theatre director and dramaturge. His interests lie mainly in the widening of the performing arts field – working on a thin line between theatre, dance and performance, examining the porosity of their frames.

1 For the concept of 'figuration' cf.: Norbert Elias, *The Court Society*, University College Dublin Press, 2005.

Oona Lochner

Körper Formen

Hände greifen Schultern, Ellbogen. Fußsohlen treffen aufeinander und Beine hebeln sich vor und zurück vor und zurück. Ein Schritt folgt dem anderen, haftet und löst sich, zieht weiter zu anderen Partner*innen. Körper verschränken sich zu plastischen Formen, zu Kreisen, Röhren, fantastischen Tieren und Zellstrukturen. Formen, die sich zusammenziehen und weiten, die rotieren, pulsieren, sich von innen nach außen stülpen, sich aneinander reiben und abstoßen.

Bei der Probe von *Reflection* stehe ich weit hinten im Zuschauerraum. Ich schiebe mich von einem Fuß auf den anderen, pendle leicht hin und her. An meinem Bauch schläft mein drei Wochen alter Sohn. Im Tragetuch miteinander verschnürt, sind wir fast wieder ein Körper. Mein Schaukeln schaukelt ihn. Wenn er Arme, Beine, Rücken streckt, setzt sich mein Körper in Bewegung.

Skulptur ist wichtig für Isabelle Schads Choreografien, lese ich in einer Email. Rodin zum Beispiel, sagt Isabelle, als ich ihr zum ersten Mal begegne, und seine Idee (wie Rilke sie beschreibt), weniger die Figur als den Raum um sie herum zu formen.¹ So wie sich die Körper auf der Bühne immer wieder neu organisieren, tritt die skulpturale Form hier vor allem in ihren Ambivalenzen auf. Und mit Rodin ein Bildhauer, der in einigen kunsthistorischen Erzählungen zum Vorboden einer selbstreflexiven Skulptur wird. Repräsentation und Narration, so ist etwa bei Rosalind Krauss zu lesen, weichen bei Rodin einer Offenlegung des Herstellungsprozesses. Bedeutung entsteht nun vor allem an der Oberfläche der Figuren, wenn sich darin die Spuren von Fingern und Werkzeugen eingraben.² Die Haut nicht länger verlässlich als begrenzende Kontur, die Figur formt sich erst im Kontakt mit dem Außen.

Für Krauss, die eigentlich die Kunst ihrer eigenen Zeit im Blick hat, steht Rodin Pate für eine Skulptur, die vor allem sich selbst und die Bedingungen ihrer Produktion befragt und die sich mehr für den Prozess als für das Objekt interessiert. Doch Produktion ist hier nicht nur materiell gedacht (mehr Witz als Selbstanalyse etwa ist Robert Morris' „Box with the Sound of Its Own Making“, 1961). Für Künstler*innen, die auf die Aktivität der Betrachter*innen setzen (von Allan Kaprow bis Alice Aycock oder Mary Miss), scheint Skulptur erst im Zusammenreffen mit einem wahrnehmenden Subjekt zu entstehen. In anderen Fällen treibt Skulptur die Mechanismen ihrer Wert- und Bedeutungsproduktion hervor (Duchamps „Fountain“ ebenso wie Institutionskritiker*innen wie Michael Asher oder, in zweiter Generation, Renée Green). In jedem Fall aber gerät die Autonomie ins Rutschen – und nicht nur die des skulpturalen Objekts. Auch das betrachtende Subjekt (in den Sechzigerjahren waren Husserl und Merleau-Ponty gerade ins Englische übersetzt worden) scheint sich selbst und den eigenen Körper nur in Relation zu den Objekten in seinem Umfeld wahrzunehmen. Objekt-Subjekt-Objekt-Beziehung. Und umgekehrt.



Wir gehen gemeinsam. Du vor ich zurück im Gleichschritt. Der Boden unter uns fließt dahin. Dann bleibst du stehen, lässt dich davontragen. Ich bleibe zurück, gehe weiter. Komme nicht vom Fleck.

Die Drehbühne als Stichwortgeber für Bewegungsfolgen. Metallschienen und Seilzüge sichtbar über den Köpfen der Tänzer*innen. Hemden, die bis zu ihrem Einsatz an Haken und Hebeln hinten im Bauch der Bühne hängen. Die übergeworfen, in die Bewegung hinein gewunden werden. Als dicke Ballen herumgetragen oder im hohen Bogen geschwungen, so dass sie klat-schend auf dem Boden aufschlagen. Auch Isabelle Schads macht die institutionelle Rahmung ihrer Arbeit, macht den Apparat Theater sichtbar, dessen Strukturen und Regeln sich von den tanzenden Körpern nie ganz abstreifen lassen (und sei es, dass sie sich an ihnen reiben).

Vielleicht liegt es an dieser Sichtbarkeit der technischen Bedingungen, wenn ich in den miteinander verschränkten Körpern zuerst Maschinenteile oder hydraulische Hebel zu sehen meine, die sich vor und zurück auf und nieder schieben, ein- und aufdrehen. Doch in die Rhythmik-schleichen sich schnell Irritationen ein. Die Bewegungen sind gerade nicht synchron, sondern folgen, kaum wahrnehmbar zuerst, unterschiedlichen Tempi, beginnen zu holpern und auszu-fransen. In den Austausch mit der Theatermaschine treten organische Formen, die entstehen und zerfallen, sich teilen und füreinander öffnen.

Rodin und was so folgte. Die Skulptur, die Isabelle Schads aufruft, ist die der vibrierenden, schil-lernden, der fliehenden Form. Nicht nur die getanzten Figuren, auch die Körper, aus denen sie entstehen, sind im Werden begriffen. Auch sie nehmen (an Gelenken zusammenmontiert oder im Windschatten ihres Gegenübers) erst Form an in der Begegnung miteinander, im Bezug auf-einander. Wie bei Rodin ist nicht immer eindeutig, wo Körper beginnen und enden.

Der Körper, oder: das Selbst, zeigt sich in seiner Unabgeschlossenheit gegenüber dem Anderen. Mein sich wiegender Mutter-Kind-Körper ist da vielleicht nur eine besonders augenfällige Vari-ante. Wir sind nicht autonom. Isabelle Schads organische Figurationen spielen darauf an: selbst unsere Materialität ist porös. Unsere Haut ist durchlässig für Mikroorganismen, sie schwitzt und atmet und erlaubt (kaum anderes als die Oberflächen der Rodin-Skulpturen) den Berührungen des Anderen, den darunterliegenden Körper zu ver/formen.

„Der Körper ist nicht begrenzt von der Haut, so als könnten wir die Haut als eine Art Behäl-ter für das Selbst verstehen, sondern unsere Körper ufern aus und verbinden sich mit anderen Körpern, menschlichen und nicht-menschlichen, mit Praktiken, Techniken, Technologien und Objekten, die je verschiedene Körper hervorbringen und wohl auch verschiedene Wege auszule-ben, was es bedeutet, Mensch zu sein. Die Vorstellung, dass der Körper einfach etwas ist, was wir

zugleich *haben* und *sind*, verschiebt sich (...), wenn sich der Fokus darauf richtet, was Körper *tun* können, was Körper *werden* könnten“.³

Was Körper tun können (auf der Bühne und in ihren sozialen Kontexten), hängt nicht zuletzt davon ab, in welcher Beziehung sie zu anderen Körpern stehen. Wer Kraft ausübt und wer sie zu spüren bekommt, wer Bewegungen vorgibt und wer ihnen folgen muss. Wenn Isabelle Schads Stücke von der Relation des Seins sprechen (auch und gerade dort, wo sie sich mit der Skulptur berühren), dann zeigen sich die Körper und die Beziehungen zwischen ihnen auch in ihrer Ver-änderlichkeit. Und darin liegt nicht nur eine Einsicht, sondern auch ein Stückchen Utopie.

Oona Lochner ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und promoviert zu feministischer Kunstkritik der 1970er Jahre. Sie schreibt über zeitgenössische Kunst und ist Mitgrün-derin des Kollaborativs *From Where I Stand*, das sich der Erforschung und Vernetzung feministischer Schreibweisen über Kunst verschrieben hat.

- 1 Vgl. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1984 (Original: 1902/1907).
- 2 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1977, S. 20, 28, 37.
- 3 Lisa Blackman, *The Body. The Key Concepts*, Oxford / New York: Berg, 2008, S. 1.

Oona Lochner

Forming Bodies

Hands grasp shoulders, elbows. Soles of feet come into contact, and legs lever back and forth, back and forth. One step follows the other, adhering and disengaging, going on to different partners. Bodies entangle into sculptural forms, into circles, tubes, mythical beasts and cell struc-tures. Forms that contract and expand, that rotate and pulsate, that turn inside out, that rub up against and repel one another.

At the rehearsal of *Reflection* I stand towards the back of the auditorium. I shuffle from one foot to the other, swinging lightly to and fro. My three-week-old son sleeps at my belly. Bound together in a sling, we are almost a single body again. My rocking rocks him. When he stretches his arms, legs or back, my body is set in motion.

Sculpture is important for Isabelle Schads' choreographies, I read in an email. Rodin, for exam-ple, says Isabelle when I meet her for the first time, and his idea (as described by Rilke) of form-ing not so much the figure as the space around it.¹ As the bodies onstage continually reorganise themselves, sculptural form appears here primarily in its ambivalences, and with Rodin an artist

who in many art-historical narratives becomes the forerunner of a self-reflexive sculpture. In Rodin's work, says Rosalind Krauss, for example, representation and narration yield to the revelation of the production process. Meaning now arises on the surface of the figures, which is entrenched with the marks of fingers and tools.² The skin is no longer a reliable contour; the figure is only formed in its contact with the outside.

For Krauss, who actually has her eye on the art of her own time, Rodin brings in a kind of sculpture that primarily questions itself and the conditions of its production, and is more interested in process than in the object itself. But production isn't only thought of in material terms here (more joke than self-analysis, for example, is Robert Morris's *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961). For artists counting on viewers' activity (from Allan Kaprow to Alice Aycock or Mary Miss), sculpture seems only to come about in the encounter with a perceiving subject. In other cases sculpture emphasises the mechanisms that produce its value or meaning (Duchamp's *Fountain* as much as institutional critics such as Michael Asher or, in a second generation, Renée Green). At any rate autonomy begins to slip – and not only that of the sculptural object. The observing subject (in the 1960s Husserl and Merleau-Ponty had just been translated into English) also seems to observe itself and its body only in relation to the objects in its surroundings. Object-subject-object relation. And vice versa.

We walk together, in step. You forwards, I backwards, the floor beneath us swiftly flowing. Then you stand still and let yourself be carried away. I hang back, walk on, making no headway.

The revolve as the prompter of movement sequences. Metal bars and control cables visible above the dancers' heads. Shirts hanging on hooks and levers at the back of the stage waiting to be worn. They are thrown on, wound into the movement. Crumpled together and carried about or swung in great arcs, slapping down onto the floor. Isabelle Schäd, too, makes the institutional framework of her choreography visible: the theatre as an apparatus whose structures and rules the dancing bodies can never quite cast aside (even if they rub up against them).

Perhaps it lies in the visibility of the technical conditions that in the interlocked bodies I initially see machine parts or hydraulic levers pushing each other back and forth and up and down. But very soon irritations creep into the rhythm. The movements aren't in fact synchronous, but follow different tempi, barely perceptible at first, and begin to jolt and fray. The theatrical machinery communicates with organic forms, which arise and disintegrate, divide and open up to one another.

Rodin and what followed. The sculpture that Isabelle Schäd invokes is that of the vibrating, iridescent, fleeing form. Not only the danced figures but also the bodies from which they emerge are in a state of becoming. They too (mounted together on joints or in the slipstream of their coun-

terpart) only take on form in their encounters or in relationship to one another. As with Rodin, it isn't always clear where bodies begin and end.

The body, or the self, shows itself in its lack of discreteness from the Other. My swaying mother-and-child body is perhaps only a particularly conspicuous example. We aren't autonomous. Isabelle Schäd's organic figurations allude to it: even our materiality is porous. Our skin is permeable for microbes; it sweats and breathes and (hardly any different from the surface of Rodin's sculptures) allows the touch of the Other to de/form the underlying body.

'The body is not bounded by the skin, where we understand the skin to be a kind of container for the self, but rather our bodies always extend and connect to other bodies, human and non-human, to practices, techniques, technologies and objects which produce different kinds of bodies and different ways, arguably, of enacting what it means to be human. The idea of the body as simply something that we both *have* and *are* is displaced (...) as the focus shifts to what bodies can *do*, what bodies could *become*.'³

What bodies can do (on stage and in their social contexts) depends not least on their relationship to other bodies. Who exerts force and who feels its effects? Who determines the movement and who has to follow? When Isabelle Schäd's pieces speak of the relationality of being (maybe foremost where they touch on sculpture), they present bodies and the relationships between them also as mutable. And this not only acknowledges the inevitable but also offers a sliver of utopia.

Oona Lochner is an art historian and cultural scientist. She is currently writing her doctorate in 1970s feminist art criticism. She writes about contemporary art, and is a co-founder of the collaborative network *From Where I Stand*, which is dedicated to the research of feminist ways of writing about art.

- 1 See Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (1902), trans. Daniel Slager, Brooklyn: Archipelago Books, 2004.
- 2 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1977, pp. 20, 28, 37.
- 3 Lisa Blackman, *The Body. The Key Concepts*, Oxford, New York: Berg, 2008, p. 1.



Naïma Ferré

Wandernde Aufmerksamkeit

Hier sind wir: Sehen uns an, Handgelenk gegen Handgelenk, schiebend und ziehend.

Mit unseren Händen und Armen beschreiben wir Kreise parallel zum Boden. Die Bewegung entsteht von unseren Füßen aus, sie wandert durch unsere Beine, Becken und Rücken. Sie dauert an. Ich empfangen die Schubkraft meiner Partnerin, bringe sie zum Boden, von hier erhalte ich einen weiteren Impuls, lasse ihn bis zum Handgelenk heraufwandern, und herunter bis zu ihren Füßen. Für einen Moment scheint es, als könne ich den Boden unter ihr spüren. Es dauert an.

Ich konzentriere mich auf die Kraftlinien in meinem Körper und im Körper meiner Partnerin, über ihr Handgelenk; das ist die Technik, die der Bewegung zu Grunde liegt.

Ich lasse meine Aufmerksamkeit zu meinen Zähnen wandern. Kann ich die Bewegung von dort aus hervorrufen? Wie empfinde ich meine Zähne in diesem Moment? Indem ich ihnen meine Aufmerksamkeit zuwende, entsteht das Gefühl eines Volumens und eines bestimmten inneren Raums. Es bereichert und erweitert die Fülle meiner Aufmerksamkeit. Da meine Zähne nicht von der gleichen Materialität wie unsere Bewegung sind, genieße ich für ein paar Sekunden den kontrastierenden Geschmack zwischen diesen beiden unterschiedlichen Konsistenzen.

Ich lenke meine Aufmerksamkeit direkt nach unten zu meinen Füßen, genauer zu meinem rechten kleinen Zeh. Das gibt mir das Gefühl von Länge, wie ein Nerv, der bis zur Spitze meines Kopfs verläuft. Ich kann beinahe meinen Haaransatz spüren. Ohne dass ich weiter bei meinen Füßen verweile, kehre ich zurück zu den Augen meiner Partnerin, auf der Suche nach sozialem Kontakt; ich nehme nun die Gefahr wahr, mechanisch zu werden, und ich bleibe wachsam. Ich muss meine Arme lösen, meine Aufmerksamkeit, meine Gedanken, ich lächle sie an. Es ist wie Wasser zu trinken nach einer enormen Anstrengung. Körper und Seele loszulassen und zu vereinigen! Die Arbeit erfordert, dass wir sowohl technisch als auch menschlich bleiben. In diesem Stadium der Konzentration hilft mir Lächeln am meisten. Es ist der Atem, das Herauslassen einer zu aufgeladenen technischen Aufmerksamkeit. Es ist der Ausdruck von Freude, hier zu sein in diesem Moment, es ist ein Kontaktweg zu meiner Partnerin. Und eigentlich ist Lächeln auch das Ergebnis meines Gefühls, lebendig zu sein ...

Ich schliesse die anderen, die seitlich von uns stehen, in meinen peripheren Blick mit ein. Für einen Moment genieße ich die ausgleichende Bewegung, wenn wir vor- und zurückgehen. Ich beobachte, wie meine Finger auf die Bewegung reagieren. Die Energie fließt durch sie hindurch, dabei

wiederholt und vervollständigt sich die ganze Bewegung. *Kein toter Fisch, kein steifer Stock! Etwas dazwischen!* Wie weit kann ich sie mit einer bestimmten Intention bewegen, ohne zu übertreiben?

Ich muss wieder wechseln, meine Aufmerksamkeit lässt nach. Es ist Zeit für mich, in das nächste Modul überzugehen: mich in der Reihe aufzustellen. Ich verstärke ein wenig die Schub-Zug-Bewegung, um meiner Partnerin meinen Wunsch anzuzeigen. Ich beginne damit, diskret meine Füße zu bewegen. Es scheint so, als wäre sie auch bereit, weiterzugehen.

Die Verbindung zwischen uns beiden endet langsam, unsere Handgelenke trennen sich und ich bin wieder als Individuum im Raum. Ich lasse diese spezifische Aufmerksamkeit, in der ich mich bis jetzt befunden habe, los, und aktiviere eine andere, die die ganze Gruppe und den ganzen Raum umfasst, um nicht zusammenzustoßen. Ich genieße diesen Übergang.

Die Bewegung wird jetzt ein bisschen wild, und das Licht verdunkelt sich sanft.

Naïma Ferré ist Tänzerin und Performerin. Mit Isabelle Schad arbeitet sie seit 2014 zusammen und war an folgenden Produktionen beteiligt: *Volkstanzen, Collective Jumps, Pieces and Elements, Turning Solo, Inside Out* and *Reflection*.

Naïma Ferré

Traveling Attention

Here we are: facing one another, wrist against wrist, pushing and pulling.

We draw circles parallel to the ground with our hands and arms. The movement generates from our feet, it travels through our legs, pelvis and back. It lasts. I receive the pushing force of my partner, redistribute it to the floor, take another impulse from the ground, let it travel up until her wrist, down until her feet. For a moment it seems I can even feel the floor beneath her. It lasts.

I focus on the lines of forces in my body as well as in my partner's body, through her wrist; this is the technique at the base of the movement.

I let my attention travel to my teeth. Can I generate the movement from there? How do I perceive my teeth within this movement? Shifting my attention to them, it creates the sensation of a volume and of a defined inner space. It enriches and expands the palette of my attention. As my teeth don't have the same materiality as our movement, I enjoy for a few seconds the contrasted tastes of those two consistencies.

I lead my attention directly down to my feet, more precisely to my right little toe. It gives me the sensations of length, like a nerve which runs up to the top of my head. I can almost feel the beginning of my hair. Without lingering further around my feet, one pillar of the movement, I return to the eyes of my partner in search for a social contact; I perceive the danger of becoming mechanical and I remain watchful. I need to release my arms, release my attention, release my brain, I smile at her. It's like drinking fresh water after intense effort. Releasing and unifying body and soul! The work demands from us that we stay both technical and human. At this stage of concentration, smiling is my strongest help. It's the breath, the outlet of a too-loaded technical attention. It is the expression of the joy for being here in this moment, it is a way to address my partner. And actually, smiling is just the result of me of me feeling alive ...

I include the others standing on our sides in my peripheral vision. I enjoy for a short while the balancing movement of us going back and forth. I observe how my fingers react to the movement. The energy flows through them, echoing and completing the whole movement. *No dead fish, and no stiff stick! Something in the middle!* How far can I move them intentionally without exaggeration?

I need to switch again, my attention gets loose. Time for me to get into the next module: spreading the line. I increase slightly the push-pull movement to communicate my partner my wish, I begin eventually to discretely move my feet. She seems ready to move on as well.

The connection, two by two, slowly fades, our wrists separate and I am now back in the space as an individual. I release the specific attention I was in until now, and activate another one, embracing the whole group and the whole space, not to bump into each other. I *savour* this transition.

The movement gets a bit wild now, and the lights darken softly.

Naïma Ferré is a dancer and performer. She collaborates with Isabelle Schad since 2014, performing in *Volkstanzen, Collective Jumps, Pieces and Elements, Turning Solo, Inside Out* and *Reflection*.

Przemek Kamiński

Reflections on pieces, elements and jumping, collectively.

Achtsamkeit ist eine Praxis, die unsere Körper zusammenbringt. Die sie zusammenhält. Die eine Gruppe bildet.

Wir verpflichten uns und lassen uns ein. Es ist ein beständiger – sogar verbissener – Prozess, an etwas festzuhalten, das uns wichtig ist.

Wir anerkennen und akzeptieren das, auch wenn wir nicht die gleichen Körper haben, die gleichen Hintergründe oder die gleichen Gefühle. So trainieren wir dennoch auf einem gemeinsamen Boden.

Die Praxis lehrt uns, was wir wertschätzen, mehr noch als was von Wert ist.

Wir pflegen unsere Zusammengehörigkeit. Das ist kostbar, affektiv, befähigend.

Wir zeigen unsere Zuwendung durch den Körper; wir bestehen darauf.

Wir tragen Sorge für unsere eigenen Körper und sehen dies als einen Weg an, uns allmählich in anderen Körpern zu entfalten. Wir laden sie ein, wir umarmen sie, wir teilen unsere Verwundbarkeiten.

Wir erfassen das Ganze unseres Selbst, seine Zerbrechlichkeit. Wir werden zu durchlässigen Membranen, wir lassen die Bewegungen auslaufen. Durch unsere Membran verstärken

wir Bewegungen von innen nach außen und von außen nach innen. Wir ziehen heraus, wir absorbieren. Wir empfangen und geben zurück.

Wir vertrauen dem Prozess. Er hält an und breitet sich in gemeinsamer Zeit und im gemeinsamen Raum aus. Wir bestehen darauf, in Beziehung zu sein.

Wir achten auf unsere individuellen Bahnen. Wir werden zu Fäden energetischer Linien, wir zeichnen sie nach.

Wir treffen und kreuzen uns. Wir setzen die Reise in das Unvorhersehbare fort.

Wir erwägen, wir verfolgen einen kollektiven Plan.

Wir tragen Sorge um das Versprechen, das wir teilen. Das Versprechen, das gemeinsam empfangen werden muss, das in Bewegung und ins Sein gebracht werden – kollektiv – gewagt werden muss.

Wir schärfen die Aufmerksamkeit gegenüber allen flüchtigen Momenten. Wir versinken in ihnen. Vorübergehend und für den Moment. Dort finden wir Ruhe.

Przemek Kamiński ist Choreograph und Performer. Mit Isabelle Schäd arbeitet er seit 2014 zusammen und hat an den folgenden Produktionen teilgenommen: *DER BAU-Gruppe, Collective Jumps, Pieces and Elements, Double Portrait, Inside Out und Reflection.*

Przemek Kamiński

Reflections on pieces, elements and jumping, collectively.

Care is a practice that brings our bodies together. That keeps them together. That creates a group.

We commit and engage. It is a persistent – even stubborn – process of holding on to something which matters to us.

We recognise and accept that, even if we do not have the same bodies, the same backgrounds, or the same feelings, we do practice on a common ground.

The practice teaches us what we value, rather than simply what is of value.

We devote ourselves to care for togetherness. It is precious, affective, empowering.

We care through the body; we insist on it.

We care for our own singular bodies as a way to – gradually – unfold into other bodies. We invite them, we embrace them. We share our vulnerabilities.

We encompass the wholeness of the self, its fragility. We become porous membranes. We let the movements leak out. We amplify inside-out and outside-in movements through our own membranes. We draw out, we absorb. We receive and give back.

We trust the process. It continues and expands into the time and space we share. We insist on being in relation.

We care for our individual trajectories. We become threads of energetic lines, we trace them.

We meet and cross. We continue the journey into unforeseeable yet-to-comes.

We contemplate, we go through a collective plan.

We care for the promise we share. The promise that must be conceived together, must be set into motion, and must be dared – collectively – into existence.

We sharpen awareness to all the fleeting moments. We sink into them. Momentarily and for the moment. We find tranquility there.

Przemek Kamiński is a choreographer and performer. He collaborates with Isabelle Schäd since 2014, performing in *Der Bau-Gruppe, Collective Jumps, Pieces and Elements, Double Portrait, Inside Out and Reflection.*

Övül Ö. Durmuşoğlu

FOLGE MIR

„Folge mir“, sagt er. Die Szene zeigt das Innere einer Taverne. Der Mann, zu dem er spricht, scheint überrascht. Das Licht, das über seine Seite strahlt, bestätigt dem Betrachter, dass jener der Angesprochene ist. Jeder am Tisch scheint begeistert zu sein, außer einer. Caravaggio modellierte seine biblischen Szenen nach Menschen, die aus seinem Umfeld stammten. Die Körper seiner Figuren sind realistisch, unverklärt, in Bewegung verwoben und voller Emotion. Die *Berufung des Hl. Matthäus und Martyrium des Hl. Matthäus*, entstanden zwischen 1599 und 1600 und angebracht auf gegenüberliegenden Seiten der Capella Contarelli der Kirche San Luigi dei Francesi in Rom, brachten ihm unmittelbaren Ruhm und erzeugten zugleich scharfe Kritik von konservativen Geistlichen, die sich gegen den profanen, naturalistischen Stil wendeten.

Etwa zweitausend Jahre später, 1964, drehte der italienische Regisseur Pier Paolo Pasolini, bekannt für seine atheistisch-marxistische Haltung und sein poetisches Kino in neo-realistischer Tradition, *Das 1. Evangelium – Matthäus* mit Laiendarstellern in Kalabrien. Als Nichtgläubiger mit einer Nostalgie für den Glauben – so wie er sich selbst sah – mythologisierte er das Evangelium neu, indem er nicht-mythische, realistische Körper mit einer Bewegung und Energie vereinte, ähnlich der im zeitlosen Werk Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, obwohl Pasolini hier deren Close-up-Realität als Emotion porträtierte. Seine Suche gilt einem vergessenen Muskel des kollektiven Affekts und Glaubens, vergessen aufgrund seiner Institutionalisierung, die ihn von seinen Ursprüngen weggeführt hat. Seine schwarz-weißen Bildauschnitte zeigen ausgedehnte Landschaften, Körper in choreografierten Massen und Nahaufnahmen von Gesichtern, die als Yin-Yang-System fungieren und die doppelt-reziproke Realität der Welt überprüfen.

„Folge mir“, *follow me*, ist mittlerweile zu einem Social Media-Befehl geworden, ein regulierter Affekt. Jahrzehnte später, da der Körper zu einem Kult der Über-Darstellung geraten ist, in der er sich immer wieder in verschiedenen kontrollierten und vorgegebenen Posen selbst fotografiert und in Umlauf bringt, ist es dringend an der Zeit, diesen kollektiven Muskel des Affekts, des Glaubens und der Zärtlichkeit wiederzuentdecken. Wir haben unsere politischen und sozialen Subjektivitäten Mikro- und Makromodellen der Kontrolle unterworfen. Und tagein, tagaus mit den harten Fakten der Welt immer wieder konfrontiert zu werden, verlangt der Chemie des Körpers viel ab. Können wir andere Denkprozesse und Lösungen durch Emotion hervorrufen, indem wir Emotionen lokalisieren und unsere Sinnesrezeptoren mehr für affektive Impulse öffnen?

Die moderne westliche Gedankenwelt trennte den Geist vom Körper, Rationalität von Emotion, Spiritualität von Alltagsrealität. Im Hinblick auf diese Unzulänglichkeit der Mainstream-Philo-



sophie sagt Luce Irigaray: „In unserer Tradition [...] wurde Wahrheit zu oft als etwas ausschließlich Mentales angesehen, es sei denn, sie wurde als die Realität natürlicher Wesen, Objekte oder Dinge in der Welt behandelt.“¹ In einem ähnlichen Rahmen wurde der menschliche Geist gelehrt, dass „Veränderung“ den Namen nur verdient, wenn sie einen radikalen Bruch von einem Tag zum anderen darstellt, und massive Brüche wie dieser können durch die Singularität des menschlichen Geistes ebenso gut verhindert werden. Dennoch ist es möglich, sich nicht mit der Aufteilung der Welt, den unvereinbaren Differenzen, binären Unterscheidungen oder Gattungs- und Genregegensätzen abzufinden.

Veränderung ist relational und kumulativ; sie ist eine bereitwillige Übung des Willens. Den Körper im Einklang mit dem Geist agieren zu lassen, den Geist dazu zu bringen, dem Körper Tag für Tag relational zu folgen, das ist der entscheidende Kurs, um den kollektiven Muskel des Affekts neu zu konditionieren. Alte Heilmethoden aus verschiedenen Teilen der Welt fordern ein gemeinsames ökologisches Wirken von Körperhaltungen und Seelenzuständen, wobei Körperperformen seelische Qualitäten unterstützen und seelische Zustände Körperformen prägen. Eine solche reziproke Co-Creation mag eine initiale Entfaltung von „Auto-Affektion“ begünstigen, die dann in einer kollektiven Aktion an andere Körper kommuniziert werden kann. Wenn man mit sich selbst und der Welt in Kontakt ist, kann man wie eine perfekt austarierte Waage die Balance halten und sich gleichzeitig wie ein Spinnrad drehen.

Luce Irigarays poststrukturalistisch-feministische Phänomenologie versteht Berührung als neues Modell in Bezug auf die Welt, ein Modell, das das phallogozentrische Verständnis, das auf Geist und Vision basiert, umkehrt. Es ist ein Ausdruck infiniter Möglichkeiten. Berührung bedeutet nicht nur vermittelte Beziehungen mit der äußeren Welt; es geht auch um Auto-Affekt, ein Weg, mit sich selbst „mit einem positiven Gefühl“ in Kontakt zu stehen. Jedoch sollte Berührung, wie ein Initiationsritus, auch den Weg bahnen von „Selbst-Affektion hin zu Affektion für andere und mit anderen, und uns auch zu einem möglichen Anderen führen.“²

Er sollte eine Richtschnur sein auf dem Weg zum Göttlichen, zur Weisheit und zu unserem verlorenen Selbst. Irigaray behauptet, dass unsere Beziehungen empfänglich für Gewalt seien, wenn der unmittelbare Kontakt in unseren Mediationen fehlt. Wenn wir noch einmal zurückschauen auf Pasolinis *Das 1. Evangelium – Matthäus*, so sprechen die Taufszenen die Verbindung zwischen den Energien der Erde, des Körpers und des Geistes durch die Wirkung der Berührung an. Wir berühren, wir vermitteln, wir trennen uns und beziehen uns wieder aufeinander.

Yvonne Rainers Super-8-Film *Hand Film*, gedreht 1966 von ihrem Tanzkollegen William Davis, als Rainer in einem Krankenhaus ans Bett gefesselt war und sich von einer größeren OP erholte, ist eine eindrucksvolle poetische Abstraktion von Kontakt, Berührung, Vermittlung, Trennung

und Beziehung als Alltag-Choreografie. Während sie ihre Finger und Knöchel in verschiedenen Konstellationen bewegt, als würde sie wie ein Kind ein Phantasiespiel spielen, erinnert sie sich und den Betrachter daran, sich dem „monumentalen Moment“ zu entziehen. Rainer findet einen einfachen Ansatz, wenn der Geist sich gefangen sieht, mit Hilfe von Übungen die mentalen Grenzen, die sie ihrem Körper auferlegen könnte, zu überschreiten. Sie nimmt eine Haltung ein, mit der reziproken Realität der Welt in Verbindung zu treten. Um es mit den Worten des Zen-Meisters Shunryu Suzuki zu sagen, dessen *Zen-Geist, Anfänger-Geist* (1970) eine klassische Anleitung zur Meditationshaltung ist: „Diese Haltungen sind nicht Mittel, die rechte Geisteshaltung zu bekommen. Wenn Ihr diese Haltung habt, dann habt Ihr die rechte Geisteshaltung ...“³

„Einige Erscheinungsformen der Wahrheit begegnen uns intuitiv, wie ein Funken in der Dunkelheit. Sie dürfen nicht isoliert werden von der Dunkelheit und Opazität, aus denen sie heraustraten sind.“⁴, so der Dichter und Philosoph Édouard Glissant. Manchmal müssen wir Dunkelheit zulassen, damit solche intuitiven Momente zu uns kommen und wir sie für kommende Veränderungen ansammeln können. Es heißt, dass wir uns mitten in einer mächtigen Lernkurve befinden. Es gibt keine billigen, temporären Lösungen mehr. Nichts bleibt mehr im Verborgenen. Bisherige Fluchtwege wurden, einer nach dem anderen, abgeschnitten. Unsere inneren und äußeren Cäsars, die immer noch auf die alte Weise dominieren wollen, befinden sich in Panik, reflektieren unsere Werte, Glaubenssätze, Gedanken und Ängste. Körper, einzeln und zusammen, werden schließlich lernen, diesen kollektiven Muskel des Affekts, der Zärtlichkeit und des Glaubens in unseren Herzen wieder aufzubauen. Das Leben lässt uns keine Wahl und sagt: „Folge mir.“ Diese Haltung sollten wir einnehmen.

Övül Ö. Durmuşoğlu ist Kuratorin, Autorin, und forscht über Themen an der Schnittstelle von Gegenwartskunst, Politik, Popkultur, kritische Theorie und Gender.

- 1 Luce Irigaray, *Sharing The World*, London: Continuum, 2008. (Eigenübersetzung)
- 2 Luce Irigaray, *Sharing The World*, London: Continuum, 2008 (Eigenübersetzung)
- 3 Shunryu Suzuki, *Zen-Geist Anfänger-Geist*, Übersetzung ins Deutsche: Silvius Dornier und Pirmin Ragg, Theseus Verlag 81997, S. 25.
- 4 Manthia Diawara, *Édouard Glissants Weltmentalität. Un Monde en Relation: Eine Einführung* https://www.documenta14.de/en/south/34_edouard_glissant_s_worldmentality_an_introduction_to_one_world_in_relation (letzter Zugriff 05.05.2019).



FOLLOW ME

‘Follow me,’ he says. The scene depicted is the interior of a tavern. The man he is speaking to seems surprised, the light painted over his side confirms for the viewer that this is the man being addressed. Everyone around the table except one seems excited. Caravaggio modelled his biblical scenes using real people from his circle. The bodies of his figures are down to earth, de-idolised, entangled in motion and full of emotion. *The Calling of Saint Matthew* and *The Martyrdom of Saint Matthew*, made between 1599 and 1600 and installed on opposing sides of the Contarelli Chapel at the Church of San Luigi dei Francesi in Rome, brought him immediate fame and drew harsh criticism from conservative ecclesiastics, who disapproved of their real-life naturalism.

Some two thousand years later, in 1964, Italian film director Pier Paolo Pasolini, known for his atheist Marxist position and poetic cinema in the neo-realist tradition, shot *The Gospel According to Matthew* in Calabria with non-professional actors. Defining himself as a non-believer with a nostalgia for belief, he remythologised the gospel by bringing non-mythical, down-to-earth bodies together with a movement and energy similar to Michelangelo’s timeless work in the Sistine Chapel, though in this case Pasolini portrayed their close-up reality as emotion. His search is for a forgotten muscle of collective affect and belief, forgotten because of its institutionalization, which took it far from its origins. His black-and-white framing shows expansive landscapes, bodies in choreographed masses and facial close-ups that operate as a yin-and-yang system, checking back on the twofold reciprocal reality of the world.

‘Follow me’ has now been transformed into a social media command, a regulated affection. Decades later, when the body has become a cult of over-performance, photographing and circulating itself over and over again in various controlled and predefined poses, the need to rediscover that collective muscle of affect, belief and tenderness is far more urgent. We have subsumed our political and social subjectivities under micro and macro models of control. And confronting the hard facts of the world again and again, day in, day out, is tough on the chemistry of the body. Can we trigger different thought processes and solutions by feeling, locating feelings and making our sensory receptors more open to emotional impulses?

Modern Western thought separated mind from body, rationality from emotion, spirituality from everyday reality. Addressing this shortcoming of mainstream philosophy, Luce Irigaray says: ‘In our tradition [...] truth has too often been considered to be something exclusively mental, unless it has been treated as the reality of natural beings, of objects or things of the world.’¹ In a similar frame the human mind has been taught that ‘change’ is only deserving of the name if it constitutes

a radical rupture from one day to the next, and massive ruptures such as this may well be rendered impossible by the singularity of the human mind. But it is possible to refuse to surrender to the partitioning of the world, to irreconcilable differences, binary divisions and oppositions between species and genres.

Change is relational and cumulative; it is a willing exercise of will. To have the body working in relation to the mind, to make the mind follow the body relationally day by day, is the main route to reconditioning the collective muscle of affection. Ancient healing techniques from different parts of the world call for ecological co-creation of bodily postures and mental states, whereby physical shapes facilitate mental qualities and mental states inform physical shapes. Such reciprocal co-creation allows for an initial nurturing of ‘auto-affection’ that can then be communicated to other bodies in collective action. When you’re in touch with yourself and the world you can stand like a perfectly balanced set of scales and move like a spinning wheel at the same time.

Luce Irigaray’s poststructuralist feminist phenomenology regards touch as a new model of relating to the world, a model that turns phallogocentric understanding, based on mind and vision, upside down. It is an expression of infinite possibilities. Touch is not just about mediated relations with the outside world; it is also about auto-affection, which is a way of being in touch with yourself ‘with a positive feeling’. However, like a rite of passage, touch should also pave the way from ‘self-affection to affection for the other and with the other, and also lead us toward a possible Other.’² It should be a guide along the path of becoming divine, attaining wisdom, finding and recovering our lost selves. She asserts that our relationships are prone to violence if there is a lack of immediate touch in our mediations. Going back to Pasolini’s *Gospel According to Matthew*, the baptism scenes address the connection between earthly, bodily and spiritual energies through the agency of touch. We touch, we mediate, we separate and we relate again.

Yvonne Rainer’s super-8 film *Hand Movie*, shot in 1966 by her fellow dancer William Davis when Rainer was confined to a hospital bed recovering from major surgery, is a powerful poetic abstraction of touch, mediation, separation and relation as everyday choreography. As she moves her fingers and joints through different constellations as though playing an imaginative children’s game she reminds herself and her viewers to undo the monumental moment. Rainer finds a simple secret where mind tends to see nothing but boundaries and exercises for transgressing the mental limits she might impose on her body. She adopts a posture for connecting to the reciprocal reality of the world. To borrow the words of Zen Buddhist teacher Shunryu Suzuki, whose *Zen Mind, Beginner’s Mind* (1970) is a classic guide to posture for meditation, ‘These forms are not the means of obtaining a right state of mind. To take this posture is itself to have the right state of mind.’³



‘Some truth’s manifestations come to us intuitively, like a sparkle of light in the dark. They must not be isolated from the darkness and opacity out of which they emerge’, says poet and philosopher Édouard Glissant.⁴ Sometimes we need to let darkness be so that those intuitive moments come close by, collecting them for the coming change. It is said that we are in the middle of a powerful learning arch. There are no more cheap, temporary solutions. There is nothing hidden in the darkness any more. Existing escape routes are shut off one by one. Our inner and outer Caesars, who still want to dominate in the same old ways, are in a state of panic, reflecting our values, beliefs, thoughts and fears. Bodies, singularly and together, will eventually learn to rebuild that collective muscle of affection, tenderness and belief at the centre of our hearts. Life leaves no choice and says: ‘Follow me.’ Let us take that posture.

Övül Ö. Durmuşoğlu is a Berlin-based curator, writer, and researcher working in the intersection of contemporary art, politics, popular culture, critical and gender theories.

- 1 Luce Irigaray, *Sharing The World*, London: Continuum, 2008, p.88.
- 2 Ibid.
- 3 Shunryu Suzuki, *Zen Mind, Beginner’s Mind*, New York: Weatherhill, 1970
- 4 Manthia Diawara, *Édouard Glissant’s Worldmentality: An Introduction to One World in Relation* https://www.documenta14.de/en/south/34_edouard_glissant_s_worldmentality_an_introduction_to_one_world_in_relation (last access 05.05.2019).



Impressum:

Herausgeberin: Isabelle Schad / Redaktion: Elena Basteri, Heiko Schramm / Gestaltung: Katrin Schoof, Judith Miller / Lektorat: Jonathan Blower, Frances d’Ath, Christine Matschke / Übersetzung auf Deutsch: Blandina Brösicke / Übersetzung auf Englisch: Michael Turnbull / Fotos: Isabelle Schad, Dieter Hartwig / Textnachweise: Das Interview mit Isabelle Schad und die Texte von Saša Božić, Oona Lochner, Naïma Ferré, Przemek Kamiński und Övül Ö. Durmuşoğlu sind Originalbeiträge für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung und unter vollständiger Quellenangabe.

