

EXPERIENCE #1

JULI / AUGUST 2012



Döllinger, einem Pioneer der modernen Embryologie, im Bezug auf sein Verständnis und seine Definition von Wissenschaft und Kunst: „[...]Wissenschaft und Kunst [waren] nicht zwei unterschiedliche Sphären. Noch weniger war die Wissenschaft in ihrer Erklärung der Welt der Kunst überlegen. Beide operierten im Gegenteil allein auf der Ebene der Anschauung.“⁷ Hier kommt zum Ausdruck, wie wichtig für die damaligen Forscher die Dokumentati-on bzw. Anschauung durch graphische Tafeln in Form von Bildfolgen war, um deren Beobachtungen als ein raumzeitliches Verhältnis, als einen Prozess verständlich zu machen. Diese Entwicklungsvorgänge als Formfindungsprozesse fasste der Embryologe Pander, ein Schüler Döllingers, unter dem Begriff des Faltens zusammen: In dem Konzept der Falte machte er die eigentlichen Vorgänge der Entwicklung wiederum auf der Ebene der Beschreibung erst einer Veranschaulichung zugänglich, indem er in seinen Schriften, nach Wellmann, „die Falte [als] Rhythmus der geordneten Bewegung im Raum“⁸ umreist: Die Falte stand als Metapher für ein Organisationssystem, das sich in seinem und durch sein Krümmen, Falten, Formen und Fallen zueinander in Relation setzt. Sie stellt die Gleichzeitigkeit von Veränderung und Ordnung als rhythmisches Prinzip zur Debatte und thematisiert, wie Entwicklung in den damaligen Forschungen gedacht wurde, was diese, abgesehen von der zielgerichteten Herausbildung von Formen, als Prozess bedeutete.⁹ Was heißt es nun, das Falten-Modell Panders zur Beschreibungsgrundlage eines choreographischen Prozesses zu machen, die „Idee der Falte und ihre Rolle als rhythmische Figur“¹⁰ als Metapher für ein prozual angelegtes, auf einer Praxis der Verkörperung beruhendes, künstlerisches Vorhaben anzuwenden? Was bedeutet es, wenn geformter Stoff und formendes Prinzip aufeinandertreffen?¹¹

Material / Erfahrung / Kräfte

In der choreographischen Arbeit werden, so könnte man sagen, die Dokumente und Annahmen der wissenschaftlichen Forschung einem praktischen und körperbasierten Reflexionsvorgang unterzogen. Der Forschungsgegenstand wird in diesem Experiment erneut auf den Körper angewendet und in einem Transformationsprozess findet eine Befragung dessen statt, was sich von diesem gesicherten physiologischen Wissen über den sich bewegenden Körper in einem Tanz sagen lässt. Die Vorgehensweise der wissenschaftlichen Forschung, die sich in ihrem Reflexionsmodus in einer Gegenüberstellung und Distanz zum Untersuchungsobjekt befindet, wird hier ad absurdum geführt: Die medizinische Anatomie der erforschten und in zahlreichen Bild- und Textrepräsentationen festgehaltenen Entwicklungsvorgänge der

organischen Materie werden erneut auf die organische, erfahrbare Materie als Körper angewendet und einer physischen Befragung unterzogen: ein Aus- und Einzoomen, ein nach innen Spüren bei gleichzeitiger Öffnung auf den Umräum, das auf einem Prinzip basiert, das den Körper in der Bewegung als einen Wissenden im Sinne eines sinnlich Spürenden ernst nimmt. Das, was sich auf der Bühne zur Schau stellt, basiert nicht auf einem Verhältnis, das den Körper in den euklidischen Raum einträgt, als ein dem Raum äußerliches Element. Vielmehr wird dem Körper auf Grundlage des Erarbeitungsprozesses eine Anleitung für eine Reise zur Verfügung gestellt: Im Durcharbeiten von physiologischen Mustern, die als Partiturparameter einverleibt und ausagiert werden, wird in einem metabolischen Vorgang Mikro- und Makrokosmos von Tänzerkörper und Theateraum zueinander in Bezug gesetzt, und die Körper dadurch in ein stabiles Netz von Relationen eingebunden. „Formwerdung ist [hier] also nicht allein Wiederholung, sondern genauer die *Relation der Wiederholungen* [...]“¹²

In der Partitur selbst kommt dieses Element in unterschiedlichen Variationen zum Vorschein: Ob als „Atmen-de Masse“, die zu Beginn der Aufführung im diffusen Dunkel der Bühne die sich verändernde Raumsituation durch das Eintreten der Zuschauer auf sich wirken lässt, ob die Beschäftigung mit der Herausbildung und Senkung des entstehenden Blasenorgans dazu führt, dass sich die Aufrichtung der Körper durch den veränderten Bodenkontakt der Beine umorganisiert und dadurch der Raum belebt wird, oder ob ausgehend von der dreiteiligen Keim-schleife im Anfangsstadium embryonalen Entwicklung die Entwicklungsprozesse des Ekto- und Entoderms das Verhältnis von Rückseite und Vorderseite, schützender Rückenfläche und weichem Organraum der Vorderseite thematisieren, indem der Körper Räume umschließt und wieder freigibt: Immer ist es der sich wiederholende Vorgang des Durcharbeitens von inneren Resonanzräumen, die sich in den Umräum ausdehnen und als Gefüge von Verbindungen, Entscheidungen und Beziehungen sichtbar werden. Die sich generierenden Formen und Formationen entstehen auf der Basis eines Bewegungsvokabulars, das von jedem der tanzenden Körper subjektiv in Erscheinung gebracht wird. Am eigenen Leibe ausagiert, steht es trotzdem oder gerade deswegen auch immer in Beziehung zu den anderen Körpern im Raum. Die Basis dafür bilden sogenannte *Movement Patterns*, die eine Grundlage der Choreographie darstellen und in der Erarbeitung das Gerüst sind, das die Körper aufeinander Bezug nehmen lässt. Das so erarbeitete Material führt in einem Tanz dazu, dass der Körper diesem selbst überlassen wird, ein intuitives System die Führung übernimmt, das auf einem Körper-

Wissen basiert, das sich in der Erarbeitung als Choreographie einstellt. In den Pausen als Ruhepunkte und zeitliche Einschnitte, in denen die Körper den Tanzplatz auf seine Vertikalität hin öffnen, wird der Raum als architektonisch-geometrisches Gefüge wahrnehmbar und die Aufmerksamkeit auf die sich zwischen den Körpern aufspannenden Räume gelenkt. Diese verweisen dabei auf einen textuellen Erinnerungsraum: Wenn im Rahmen der Choreographie die verschiedenen Stadien der Entwicklung von der zellulären Masse über das sich organisierende System bis hin zum Organ als konstituierte Gewebeeigenschaft schließlich in einen komplexen Organismus überführt werden, dann exponiert sich hier ein Feld körperlicher Intuition, das die Momente der repräsentierenden Intention in den Hintergrund treten lässt.

Bild / Blick

Die Frage der Repräsentation als Element der Bühnensituation wird dabei zu einer Frage von Kräften im Bezug auf Bild und Form in der Blickanordnung des Theateraums. Wenn Deleuze in seiner Abhandlung über die Malerei Bacon fragt, wie die Zeit, die als solche unsichtbar, unhörbar ist, in der Kunst spürbar gemacht werden kann, stellt er daran anknüpfend fest:

„Wie wird sich die Sensation hinreichend auf sich selbst zurückwenden können, sich entspannen oder kontrahieren können, um in dem, was sie uns gibt, die nicht-gegebenen Kräfte einzufangen, um die nicht-spürbaren Kräfte spürbar zu machen und bis zu ihren eigenen Bedingungen vorzudringen?“¹³

Das, was sich auf der Bühne als Form in Erscheinung bringt, und sich dem Zuschauer als sinnliche Erfahrung anbietet, liegt im Falle dieser Arbeit in besonderem Maße auch im Auge des Betrachters: Was sich dort auf der Bühne zeigt, basiert nicht nur auf bewusstem Bewegen, sondern genauso auch auf einem unbewusstem Bewegt-sein, Bewegt-werden und Sich-bewegen-lassen: Das Auge als justierbares Instrument, in dem sich nicht nur das Bühnen-Bild in Form eines Abbildes reflektiert, sondern der Körper des Betrachters bei jedem Blinzeln sich auf seinen Umräum hin mit allen Sinnen öffnet. Der Blick bleibt im besten Fall nicht nur reflektierender, sondern bringt seine Funktion als taktiler Element eines „organischen Organs“ ins Spiel, auf dessen Netzhaat sich gleichzeitig das Abbild als Index von etwas Gewesenem einbrennt und genauso in der Tiefe der Pupille im Auge der Raum die Körper durchdringt. Das Auge mit seiner sensationellen Öffnung in den Körper hinein ist hier stationiert in der Dunkelkammer des

Photo: Kailai Chen

Theaters als optischem Apparat und ist in seiner Fähigkeit gefragt, das Bild als kinästhetische Sensation wahrzunehmen. Der Raum in seiner taktilen Dimension ist nicht primär Reflektionsraum sondern in ihm eröffnet sich die Möglichkeit des Berührens innerhalb eines Körper-Gefüges, das sich als organisiertes versteht und gleichzeitig als organloses formiert: in der Arbeit werden Kräfte ins Spiel gebracht, die Deleuze wiederum im Bezug auf die Malerei Bacon verhandelt: Den Körper nicht als organisiertes System von Teilen zu reflektieren, sondern Materie als Versuchsanordnung von Kräften zu bestimmen. Begegnung findet nicht statt, indem Bewegung wahrgenommen, sondern indem sie aufgenommen wird. Ein körperliches Sehen, das „weiß“, was es sieht, ohne eine Aussage treffen zu müssen.

Der Raum wird zu einem ununterscheidbaren, wenn sich das, was sich auf der Bühne formiert, auf beiden Seiten des Theateraums als Befragung des Verhältnisses von Materie und Zeit herausstellt.

An die Stelle der Bühne als Schau-Spiel-Raum von Körpern, die ihre Erzählungen reflektieren tritt erneut ein Tanzplatz, der ein Rauschen zu Gehör bringt, das in Erinnerung ruft, wo und warum der Ort des Theaters einst in der Weite der Landschaft behemtet war, dem Meer zugewandt:

„Wir gehen nicht zugrunde, aber der Grund steigt im Bild zu uns auf. Die doppelte Grenze des Bildes, seine Ablösung und sein Umriss bilden in einem Zug den Abtuss gegen den Grund und eine Öffnung darauf. [...] Im Bild unterscheidet sich der Grund, indem er sich verdoppelt. Er ist zugleich die Tiefe eines möglichen Schiffbruchs und die Oberfläche des leuchtenden Himmels. So gesehen schwimmt das Bild im Wellengang, leuchtet es in der Sonne, über dem Abgrund, vom Meer gebadet, das, was es gefährdet, trägt es und läßt es glänzen. Derart ist das Intime, es bedroht und fasziniert aus der Entfernung, in die es sich zurückzieht.“¹⁴

Christina Amrhein

- 1 – Vgl. Simon, Erikas: Das antike Theater, Heidelberg 1972, S. 64 ff
- 2 – Metzler Lexikon antiker Architektur, Stuttgart 2004, S. 181
- 3 – Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos, Stuttgart 1991, S. 31
- 4 – Ebenda, S. 34
- 5 – Ebenda, S. 55
- 6 – Vgl. Lepecki, André: Option Tanz, Berlin 2006, S. 14
- 7 – Wellmann, Janina: Die Form des Werdens, Göttingen 2010, S. 308/309
- 8 – Ebenda, S. 318
- 9 – Vgl. Ebenda, S. 14
- 10 – Ebenda, S. 317
- 11 – Vgl. Ebenda, S. 25
- 12 – Ebenda, S. 350
- 13 – Deleuze, Gilles: Francis Bacon – Logik der Sensation, München 1995, S. 39
- 14 – Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder, Zürich-Berlin 2006, S. 27

EXPERIENCE #1

JULI / AUGUST 2012

„When you are surrounded by movement in nature you look at the movement of a leaf or of a light on a tree or a flock of birds. You are being saturated with movement in nature that doesn't have symbolism, nor characters. You soon identify yourself with these natural phenomena; you discover your body is a body,... like a leaf is a leaf, a rock is a rock. These things ARE; they do not stand for anything else.“
Anna Halprin



Photo: Kailai Chen

Work in Progress: The Experience of Scientific Concepts

One of the most striking experiences I had in the working process was that of a qualitative space as opposed to a geometrical or euclidean space. At least that's what I thought in that moment. The task was to move as a group, and individual decision should generate dynamics, that moved the group as a whole, as an organism. In this work I had two moments, when I thought I understood something about - or rather, I had an experience of two concepts connected to embryology and topology that I came across in my work on Henry Bergson and Gilles Deleuze. The two concepts were: „migration or organization along a gradient“ and „qualitative space“ or „intense space“. In these experiences I had, experiences of the kind:“Ah, that's how it is. Now, I see. And it's real, in front of me, not just a concept.“, I thought I understood something more about some embryological and mathematical concepts not through looking at pictorial representations or linguistic descriptions, but through the practice, by moving as a group through space. Can a body practice then be a means of understanding concepts of the natural sciences, mathematics and/or philosophy?

Organization along a gradient

In embryological development the migration and thus the spatial organization of cells and tissues is organized by concentration gradients. A gradient represents the rate of change and the direction of this change of a quantity in space, in this case the concentration of a certain substance for example common salt or enzymes. Differences in concentration establish an osmotic pressure that acts as cause for movement or matter flows. The space covered in this case is not an undifferentiated container, but qualified by a certain concentration.

When we were moving as a group, somebody would take the decision to move in a certain direction or emphasize a tendency in a certain direction by moving faster and more decidedly into that direction. In that moment I could really experience the establishment of a direction in space that hadn't been there before, that is, in the process space got qualified in terms of a preferred direction to move in. „Now we go there, rather than there or linger on the spot.“ The establishment of a direction and of the necessity to

move in that direction, organizing the movement of the group, happened as a process that I encountered before my eyes, around me.

Qualitative space

Topology has been qualified as „rubber geometry“ and as qualitative study of space. It studies continuous mappings, that can be regarded as transformations of one kind of object into another kind of object, but since there exists a continuous mapping between the two objects, those two objects are the same from a topological point of view (the famous donut and mug). It is a qualitative study of space insofar as it does not regard space with respect to a metric or a coordinate plane, but with respect to neighborhoods, the relative closeness of one point to another. When we were moving as a group, space was clearly specified by the closeness to a person or a couple of them. People qualified space and that specific portion of space would move when the people moved. But what was more, for me as an individual the others became a dynamic milieu, so that, when I wanted to go to a specific place in the group, say the edge in the back or the middle, I would hardly manage to get to that place, because in the meantime people kept on moving, so the organization or even existence of places in the group would change or vanish. After some time I tried a different strategy, staying in one place, and in this moment I could see space folding in around me, onto me. It was perfectly possible to change place in the group without going anywhere, since space was moving around me and I would end up in a totally different place inside or relative to the group. Probably this is the kind of spatial complexity, that is at work in the developmental process of organisms.

Now, the question is of course, is it really biological or embryological and mathematical concepts that I understood better? Even though it is what I thought at first, I am not so sure that that's the case. And maybe in the end all of that were just anthropomorphic metaphors. Indeed, cells are individuals in the philosophical sense, but they are not human individuals, not psychological individuals. Our „migration processes“ and „self organizations“ in the group come about by a decision making - at times partly conscious - along aesthetic or psychological criteria, not by say osmotic pressures.

If we would think of cells and tissues as capable of making decisions, we would commit the same mistake as the technical model of the genesis of organisms that Bergson criticized in Creative Evolution, namely to understand life processes in terms of the human socio-technical realm. According to Bergson life generates phenomena and organisms not from parts that are put together, which is the way we build machines, but out of a continuum. If one takes a piece of wood and carves out a certain shape and one does that with another piece of wood and one connects

the two with a screw or a hinge, one will never get a living being. Life proceeds by differentiating a totality. The interest in embryology for Deleuze, who picked up Bergson's critique of the technical model of genesis, and for anybody interested in „becoming“, lays in the fact, that it shows us, how something comes into being. It shows us the genesis of beings. And by doing so, it avoids the mistake of accounting for being in terms of a ready made product, based on what that being is right now, instead of the process, that produced that being in the first place. The central question of embryology is: How does one arrive at a rather differentiated organism departing from one cell? How does one arrive at a body with a surface and cavities, cavities in cavities, different kinds of tissues, tissues enveloping organs, bones with joints, muscle attached to bones, blood vessels running through all kinds of different tissues? Obviously not by taking a block of matter and carving out a shape and than drilling holes into it and stuffing things inside, that is, not by departing from a picture of the product.

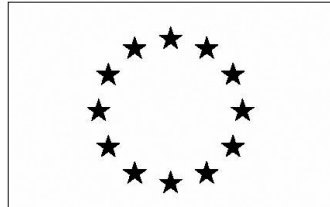
Ontogenesis or development proceeds by division of a cell, producing a cell cluster that organizes into a sphere with a cavity inside by cell migration. And then by „stretching“ and folding surfaces, by invagination of surfaces, that is, a growing into a cavity of a surface, thus becoming the surface of an inner space (the nice side effect of this terminology being, that one could think of a great deal of our bodily organs as originally being vaginas). It is indeed, as Bergson said, a totality that differentiates itself more and more, thus growing specific regions and structures inside itself. Anthropomorphism could thus be avoided by taking into account the specific processes and conditions of different beings, by abstaining from too quickly identifying one thing with another.

But back to the question: what is it, that I understood? I think it is not so much these concepts that I understood better, but rather I could understand certain experiences as something, in terms of these concepts. A constellation of people moving towards me as a folding of space etc. But no doubt, since these „experiences as something“ are working through these concepts, they form something that one might call a heuristic surrounding or acquaintance, that furthers the conceptual understanding for sure. After all, many scientific and mathematical concepts cannot be understood, other then knowing how to use them. They are constructed, they can be worked with, but in order to understand them, one has to construct heuristic models, of which one then constantly has to remind oneself that “this is just a model“. But the more I think about it: why should one not understand something about a thing through another thing, that it is not that first thing. We usually call that metaphor. One just has to find a good one.

Vera Knolle

Konzept, Choreografie : Isabelle Schad
Co-Choreografie, Performance : Selma Banich, Nino Bokan, Roberto Bolivar, Moyra Silva Rodriguez, Iyavlo Dimitrov, Jorge Gonçalves, Roni Katz, Nikolina Komljenović, Vera Knolle, Inna Krasnoper, Nina Kurtela, Martha León, Maja Marjančić, Sarah Menger, Andrea Ochoa, Eduard Mont de Palol, Sybille Müller, Carlos Maria Romero, Ivana Rončević, Martina Rösler, Lola Rubio, Karolina Suša, Martina Tomić, Nils Ulber, Ivana Vratarić, Marysia Zimpel
Künstlerische Zusammenarbeit : Alain Franco
Licht und Bühne : Mehdi Toutain-Lopez
Ton und technische Realisierung : Martin Pilz
Klangberatung und -synthese : Kassian Troyer
Kostümberatung : Marion Montel
PR, Produktionsleitung : Susanne Beyer
Holzkonstruktion : Marcello Busato
Dokumentation : Fahri Akdemir
Theorie / Textarbeit / Zeitung: Christina Amrhein

Photographische Dokumentation : Kailai Chen
Dank an : Fahri Akdemir, Kailai Chen, Laurent Goldring, Volker Hüdopohl, HZT, Arantxa Martinez, Eva Meyer-Keller, Ana Rocha, Wiesen55 e.V. - und alle, die uns mit Unterkünften und Teilnahme an den Open-Practice Sessions beiseite standen
Eine Produktion von Isabelle Schad.
Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds. Mit freundlicher Unterstützung von und in Kooperation mit Arts Station Foundation Poznan, Botschaft von Portugal, Bulgarisches Kulturinstitut Berlin, Ekskena Zagreb, Goethe Institut Zentrale sowie Goethe Institute von Bogota, Lima und Sofia, Instituto Camões, Instituto Cervantes, Jardin d'Europe (gefördert durch das Kulturprogramm der Europäischen Union), Kroatische Botschaft, Kroatisches Kulturministerium, Land Kärnten Kultur, Mezzanine, Nationaler Kulturfonds Bulgarien, Stadt Zagreb - Amt für Erziehung, Kultur und Sport, Tanzfabrik Berlin, Uferstudios Berlin



EXPERIENCE #1

JULI / AUGUST 2012



How to embody and to be part at the same time?
A paradox. A bilateral process.
Like the inside and outside,
the inner and the outer,
the front and the back,
the I and the others,
the I and the rest,
the I and the you,
the I and the we,
the I and the it.

What is this thing in the middle,
this practice of negotiation?

Carlos Maria Romero

14.6.2012

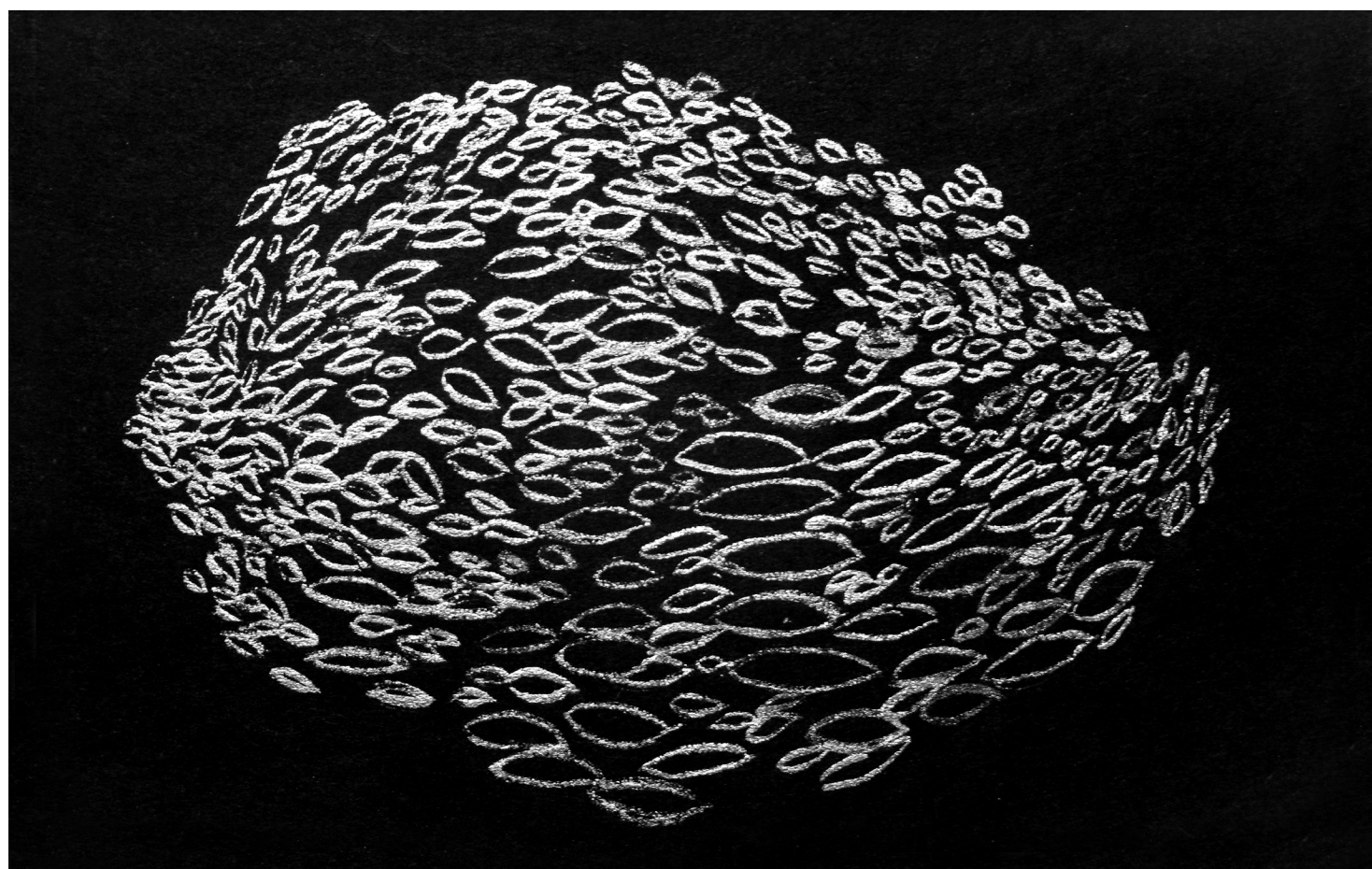
Dear all,
I have been carrying on deepening my understanding around embryological processes... have been curious about the complexity of the folding patterns and repetitive movements that have their continuity and differences within repetition... I have been doing open practice sessions where my key / guidelines were: - an interest in looking into relationships between embryological processes and form, understanding foldings as transformation processes - a desire to work on group organizations in relation to the cellular work - from mass to organization, to organ, to organism - pleasure in building those organisms out of a group experience (through practice) - crossing communities to become a community for the time spent together - idea of a space for gathering and for doing something together out of curiosity, learning desires, pleasure... there is much more to say about content... and i started to formulate texts that i began to put on my website: www.isabelle-schad.net -----> projects-----> experience#1 (some is in german, some in english, i ll be adding notes and texts these days again...) i've started a section on quotes, notes etc.... that can become as well some sort of notebook, which will be completed little by little along our process - it can be notes coming from all of us, that relate to what we are busy with this can be a way to materialize our process, work, thoughts, concepts in a different way than making it visible through the piece

Dear Isabelle,
so excited to soon be sharing an artistic practice with everyone and with you!

Folding is a great access door to the path to be walked together. I allowed myself to write some little comments for the joy of them. Beside the embryological aspect I thought as well about origami, about wrinkles, genitalia and most of inner organs. ...and about language in general, about the tri-dimensionality of an abc that folds to build up words. At the same time I asked myself about the specificity of the fold in itself, a hinge, a moving connector, or like a plisse structure, like the ones that are used in fabrics, or some materials like curtains, clothes, and objects done normally of a bi-dimensional space (plane). How this alters planes that are casted by light and shadow: some parts are visible, some are non-visible, ...and by that it transforms how we experience them.

I am happy to see you soon, besos,

Carlos Maria Romero



If at all consider a collective body, than at the condition to agree on the presence of a collective memory although unspoken in its consitution.

I looked straight on, and the more I concentrated, the more the surroundings appeared as centered on an axis: I knew though that any action, any of the movements I progressively discovered on stage would reshuffle all potentialities.

But something remained constant, both in my perception and in that of others: let's call it an imperative of continuity.

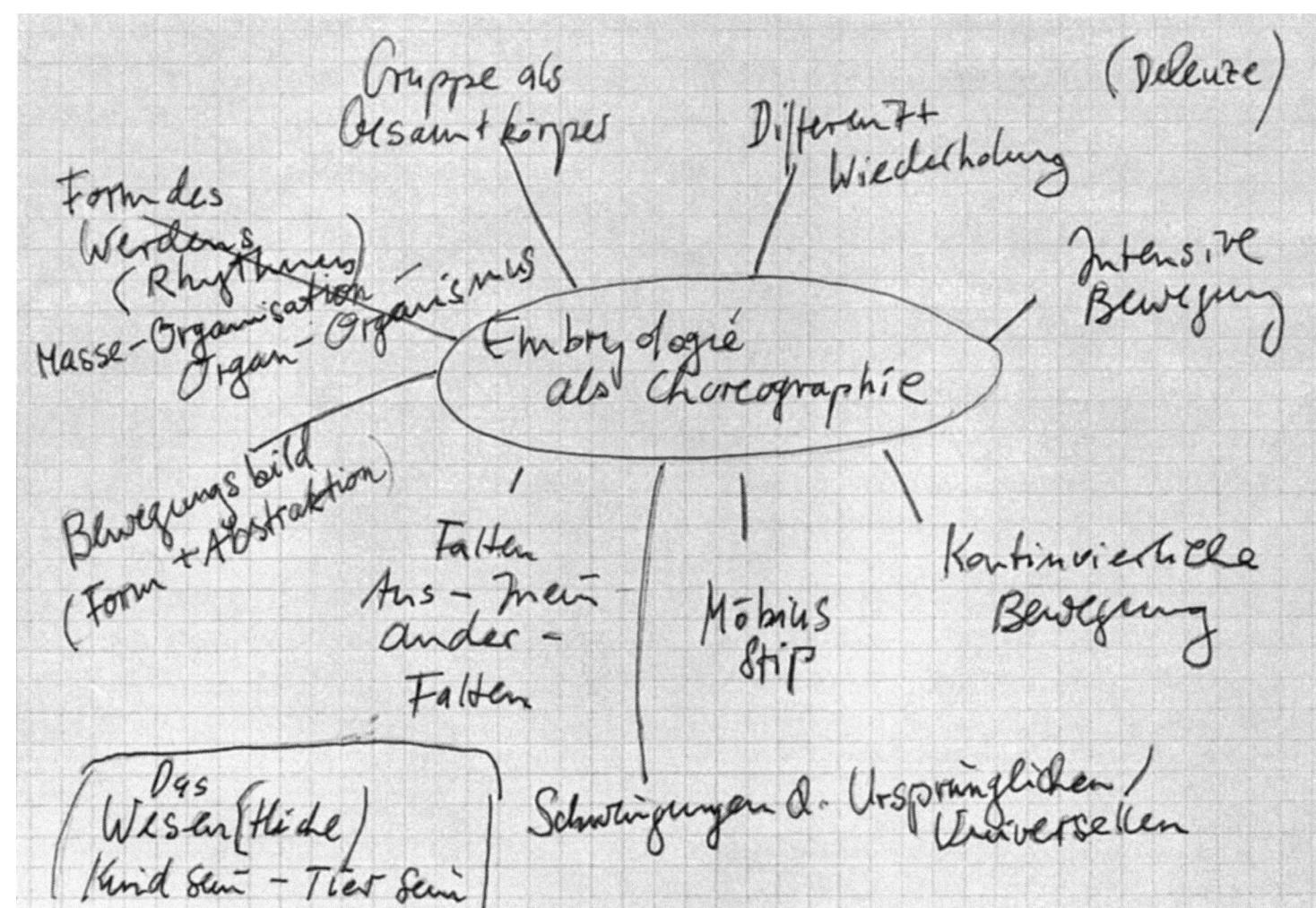
As a matter of fact, all the music that is present in Experience #1 (Boulez, Debussy, Manoury, Bach, Bailie, Sciarrino, Webern, Murail, Feldman, Schumann) is edited in order to remain right in the middle of any type of perspective.

My suspense is called « Time Windows ».

Alain Franco

„Die Falte gestaltet eine Form entlang ihrer Linie, jedes Krümmen, Schwellen, Ausbuchten oder Einkerben, an jedem Punkt, in jedem Moment, verändert unmittelbar die raum-zeitlichen Koordination des gesamten Embryos. Jede Form, die sich nach Innen abschließt, öffnet zugleich einen neuen Raum nach außen, jedes Außen ist daher auch ein Innen, die Trennung in Gebildetes und Ungebildetes, geformte und ungeformte Materie ist immer nur temporär, die Verhältnisse kehren sich während der Bildung im Embryo immer wieder um. Einmal Gebildetes existiert nicht, um zu bestehen, sondern um sich wieder aufzulösen, seinen Platz zu tauschen, die Seite zu wechseln, das Außen in ein Innen, die Oberfläche in einen Körper zu verwandeln: Immer wieder von Neuem, voneinander abgegrenzt und doch ineinander verschlungen, mit jeder Wiederholung differenzierend und variierend, schälen die Faltungen sukzessive die Gestalt des Embryos heraus.“

Janina Wellmann, „Die Form des Werdens“



On Cells, Practice and Choreography

Since we are created by our own space as well as by our process, the body becomes the space and simultaneously the place where space and time coincide. The origins of movement are in the body and its becoming itself. Each single cell has its (own) double membrane: one looking to the inside, the other facing the outside. This may be the origin of all interior/exterior dialectics. We re-member our membranes through our own memory and we re-member what informs a structure by studying and embodying cellular processes (cellular communication, division, differentiation, migration of cells, cellular membranes and fluid). If re-membering past processes of our first cells gives us information about who/ how/where we are, it also in-forms us about our environment and how we create our own environment through (cellular) relationships. Applying this approach to choreography means questioning its form – looking at what in-forms the form. Re-membrance not only becomes a meditation, but a work on the membrane itself: permeable and ever-changing, membranes and spaces get drawn to the inside, folded, becoming again the outside. Invagination and rebound, inside becoming outside: fluid processes becoming structures. Endoderm, ectoderm and mesoderm become all the structures – all the body systems of our present body.

Isabelle Schad

Body, Experience and Writing in Choreography

When the body and its materiality start to become the work itself, and the work itself turns into experience and process, the question of working principles becomes a place of complex interdependencies between the making of the work and the mechanisms of production. This place, where the pertinence in re-inventing ourselves, the others and our common practices and where an emphasis on a continuous learning process forces us to make revisions, gets challenged.

In relation to my own work practices, my interest is to reflect the function of the body within such processes. This investigation links many topics and fields between and around the body and dance, dance and theory, different fields of science (i.e. psychology, embryology, microbiology) and dance, choreography, life and politics.

Gilles Deleuze describes the complex series of perceptions, sensations as *percepts* in the film ABÉCÉDaire and the links between *concept*, *affect* and *percept* that lie within "any-body." But they are so rarely transmitted by a body in a way where the experience becomes a shared one between the body presented/presenting itself and the spectator who is watching.

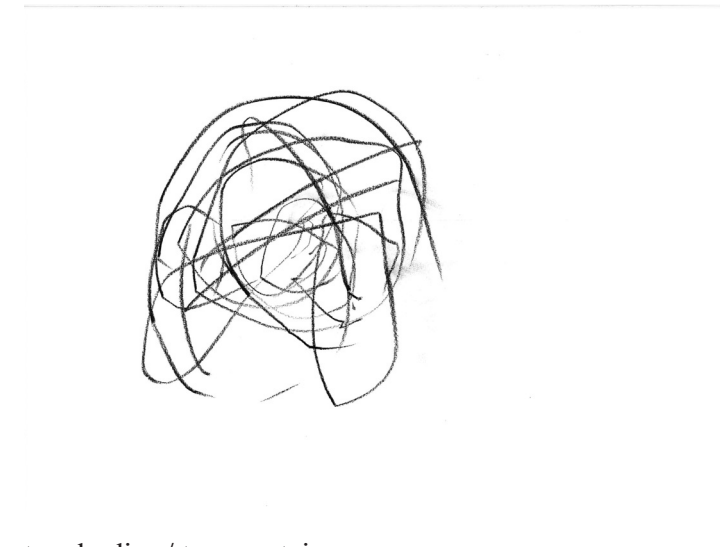
What/Who moves while seeing? What can the act of seeing be beyond the action itself? What happens to a the body of the spectator in the "act" of watching? These questions keep coming back to me and it seems to be related to embodiment and cells and things that keep me busy in my own practices. The question is *how* I would like to work, present and share the work with the audience.

Isabelle Schad

Schaubild: Isabelle Schad

EXPERIENCE #1

JULI / AUGUST 2012



two bodies / two containers



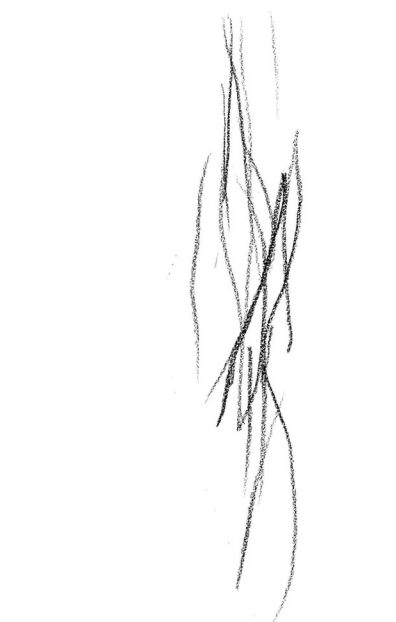
invagination / six bodies



digestive tube



kidney spiral



heart / ground fluid



bladder



two bodies / tilted floor

Images and Organs

(Excerpts of a panel discussion about a "Next Generation", taking place in the context of the conference "Tanz - [und] - Theorie", 28. - 30.4.2011)

"...let's say that the image is not something different or outside of the body, but the image is just another organ of the body. This was a very moving discovery which led to a certain number of effects. On the level of images and on the level of bodies. This happened, because ... the images were first, and the bodies were looking like the images that had been done. So it led to a very confusing crush of times: past, present and future being mixed..."

"My second point is the Foucault lesson. The Foucault lesson is, that prison, on a certain level, came into existence through slow decisions, small administrative technical decisions, and if you follow the debates between the people who are law theoreticians of the time, there is no way to understand, how prison came into being.

In a way, i have the same feeling with today's artfield: most things that happen, don't happen on the theoretical level, but on the administrative one.

For example: just to understand the installation setting in the museums you just have to think the different ways to prevent a video to look like a movie because a movie theater has very different rules in terms of security, space, exits, and so on... it is just simply not administratively possible to show a film in a museum. And this leads to a whole range of answers to this situation.

I have the feeling, that a lot of things happening now, are very much linked with a field, that is called human design. At a certain moment every object in the world, every thing has become its own image through something which had been called industrial design. And it led to a very confrontational debate with the artworld, which refused those images and had to deal with them at the same time. Suddenly it became very complicated to represent anything, because everything was already its own representation. And this has been a real challenge for the artists... Today we are having the same thing with human beings: where human design designs any activity in terms of movements, shapes, looking like and i think it is leading to a vast debate with something, which is very central today that is the 'dance world'."

Laurent Goldring

Übers Meer

Mythos

Orchestra bezeichnete im griechischen Theater ursprünglich den Ort, der zwischen Zuschauerraum (Theatron) und Bühne der Schauspieler (Proscenium) gelegen, dem Tanz vorbehalten war und an dem sich der Chor versammelte.

In der Anlage des klassischen Theaters stellte dieser Raum ein zentrales architektonisches Element dar, trat jedoch in der optischen Anordnung des szenischen Geschehens im Laufe der Zeit in seiner ursprünglichen Nutzung immer weiter in den Hintergrund. Einst als zentraler Versammlungsraum vor dem Altar eines Gottes gelegen, der im besonderen von den Bauern verehrt wurde, fanden dort zu dessen Ehren zeremonielle Handlungen statt, wurde getanzt und gefeiert. Seine Nutzung ging im attischen Theater über in den Spielraum der Schauspieler, um im Anschluss daran, seiner ursprünglichen Bedeutung gänzlich entledigt, als Zuschauerraum für Ehrengäste zu fungieren. Als architektonisches Element blieb er jedoch weiter erhalten.¹

„Das Theater mit seiner Dreiteilung von Proscenium, Orchestra und Theatron befand sich am Südhang des Burgbergs der Akropolis in der Nähe des Heiligtums des Dionysos Eleuthereus. Etwa zu drei Vierteln um die Orchestra herum saßen die Zuschauer zunächst auf Holzbanken, später auf steinernen Stufen, gegenüber die schmale Büh-

ne und die Wand des Skene-Gebäudes. Über die Skene hinweg ging der Blick in die Weite bis zum Horizont in Richtung Meer.“²

„Für das Theater stellt das Meer, wie überhaupt die landschaftlichen Gegebenheiten, ein wesentliches Element der »Opsis« dar: über die Theateranlage hinaus Hain, Landschaft und am Horizont das Meer, über das, wie man meinte, auch der Gott Dionysos einst gekommen war.“³

Nun befand sich dieser Theaterraum also wirklich im Freien und beherbergte bis zu 17000 Menschen: Man nahm auf großen Steintreppen Platz, die in ihrer architektonischen Anordnung halbkreisförmig in den Himmel hineinragten, ein sinnliches Schauspiel, das den Zuschauer im sicheren Halbrund der Architektur zum Verweilen einlud. Eine Festung in der Landschaft, die eine Abgrenzung und gleichzeitige Öffnung darauf darstellte: als temporäre Behausung gegen die Weite des Himmels, die Landschaft, die Stadt, in der die einen zuschauten, die anderen zur Schau stellten, und die Verteilung der Rollen kreuzte sich in den jeweiligen Perspektiven von Schauenden und Darstellenden.

Die Einführung der (Linear-)Perspektive war das Moment, welches das Setting des antiken Theaters in seiner Anordnung definierte. Das „Schau-Spiel“ unterbrach das Kontinuum der mythischen Erzählung, das „in seiner epi-

sehen Gestalt [...] als Kunde von dem, was ist, für die griechische Welt selbstverständliche Geschichte geworden [war].“⁴ Der abendländische Theaterraum entwarf sich in seinen Anfängen als Reflexionsanordnung im Gegenüber von Proscenium und Theatron, in dem das Schauen zur Bezugsgröße wurde, der Zuschauer der attischen Polis aus seinem oral überlieferten, mythischen Ordnungsgefüge heraustrat und seine Position im Kosmos reflektierend befragte. Der Schauraum des Theaters eröffnete sich als gesellschaftlicher Reflexionsraum und ließ ein reflektierendes Subjekt in Erscheinung treten.⁵

Wie wäre also eine choreographische Arbeit wie Experience #1 im Bezug auf die optische Anordnung von Zuschauerblick und Tanzraum zu lesen und zu beschreiben? Was bildet als Material die Reflexionsgrundlage dessen, was im theatralen Schauraum zur Diskussion gestellt wird?

Wenn das Selbstverständnis und die Aufgabe von Choreographie sich als eine Praxis verstehen kann, der es darum geht, das Subjekt mit den Begriffen des Körpers neu zu denken,⁶ wie fände dann in einer Choreographie, deren Beweggründe auf den metamorphen Prozessen der organischen Materie in den ersten Wochen embryonaler Entwicklung basieren, eine solche Befragung statt?

Form / Faltung

Die im 18. Jahrhundert aufkommende moderne Embryologie als wissenschaftliche Forschung beschäftigte sich mit den Entwicklungsvorgängen der organischen Materie. Im Zentrum der Forschung, deren Untersuchungsgegenstand Hühnerembryonen darstellten, stand dabei die Frage, auf welcher Basis sich aus einer als gallertartig beschriebenen Substanz, die sowohl flüssig als auch organisiert schien, die als lebendig wahrgenommene Materie in Form brachte. Die Beobachtungen der Herausbildung von Membranen, deren Umwandlungsprozesse und Entwicklungsstadien wurden anhand von Grafiken und Kupferstichen aufgezeichnet und legten in dieser Anschauungsform einerseits Zeugnis davon ab, was sich zu den jeweiligen Zeitpunkten unter dem Mikroskop formierte, und gleichzeitig stellte diese Art der Dokumentation auch die Frage danach, was sich im zweidimensionalen Medium Bild anhand dieser Grafiken über Entwicklungsvorgänge aussagen ließ. Dabei ging man von der Annahme aus, dass in den Bildern als Repräsentation von Entwicklung das Prinzip der Form-Werdung herauszulesen sei. Die Bildfolgen stellten Entwicklungsstadien als grafische Linienzeichnungen in Form von Querschnitten dar, waren als bildliches Repräsentationsprinzip von Bewegung konstruiert. Janina Wellmann schreibt in ihrer Dissertation, einer kulturgeschichtlichen Abhandlung der Embryologie zwischen 1760 und 1830, über den Physiologen