

Sabine Huschka / Gerald Siegmund (Hrsg.)

Choreographie als Kulturtechnik

Neue Perspektiven

Neofelis

Inhalt

- 7 **Sabine Huschka / Gerald Siegmund**
Einleitende Perspektivierungen
Choreographie und Kulturtechnik

Theoretische Annäherungen

- 23 **Hartmut Böhme**
Choreographie als Kulturtechnik
Ein neuer Ansatz in der Kulturtechnik-Forschung?
- 49 **Gerald Siegmund**
Überlegungen zu einem Verständnis von Choreographie als Kulturtechnik
- 67 **Sabine Huschka**
Erweiterte CHOREOGRAPHIE
Praktiken, Diskurse und deren kulturtechnische Dimension

Gesellschaft und Politik

- 99 **Jörn Ahrens**
Nicht nur die *Menschen am Sonntag*
Ästhetische Formationen von Gesellschaft
- 115 **Gerko Egert**
Macht bewegt sich, Macht bewegt
- 139 **Susanne Foellmer**
Choreographie im Modus relationaler Handlungsmacht
New Materialism, komplexe Systeme und die Frage nach Agency

Szenographie und Museumschoreographie

- 167 **Birgit Wiens**
Interdependenzen zwischen Choreographie
und Szenographie in der Gegenwartskunst
- 189 **Katja Schneider**
Archivieren, Choreographieren, Kuratieren: Perspektiven auf
eine kulturtechnische Praxis. Akte der Produktion, Artikulation
und Organisation von Erinnerungen, Erfahrungen und Wissensbeständen
- 207 **Lisa Beißwanger**
Museums-Choreographie: Mehr als eine Metapher?
Eine kunsthistorische Perspektive auf Choreographie als Kulturtechnik

Aufführungen und Praktiken

- 235 **Bojana Kunst**
On the Threads and Knots of Practice
Choreography and Weaving
- 253 **Christina Thurner**
Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie
Kulturtechniken, die ‚Leben‘ ‚schreiben‘
- 269 **Kirsten Maar**
Zwischen Netzwerk, Kollektivität und Intervention
Praxeologien choreographischer Arbeit und Formate
- 291 **Sebastian Matthias**
Choreographien der Angleichung
Digitale Kulturtechniken auf TikTok
- 312 Autor*innen
317 Abbildungsverzeichnis

Sabine Huschka / Gerald Siegmund

Einleitende Perspektivierungen

Choreographie und Kulturtechnik

Der Begriff von Choreographie erfährt zurzeit eine bemerkenswerte transdisziplinäre Ausweitung: Die Rede von Choreographie ist in die unterschiedlichsten kulturellen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und ästhetischen Diskurse eingegangen. So sprechen mittlerweile längst nicht mehr nur Tanzkünstler*innen von ihrem Tun als Choreographieren. Der Begriff hat auch Einzug gehalten in naturwissenschaftliche Forschungen zu Zellbewegungen oder in Studien zur Logistik von Gütern. Er markiert dabei stets diejenige Instanz, die chaotische und unübersichtliche Bewegungsformen in den Fluss zu bringen, zu ordnen und zu regulieren vermag. Choreographie erhält geradezu eine kulturstiftende Dimension, die wir in dem vorliegenden Band als Kulturtechnik verstehen möchten. Welches Potential birgt ein solches Verständnis? Welche kulturprägenden Optionen liegen in der Kunst des Choreographischen und was bedeutet dies für den Begriff der Choreographie, der historisch eng mit den Potentialen des Körpers verbunden ist?

Dieser Band eröffnet damit einen Reflexionsraum der theoretischen Re-Kontextualisierung und kulturkritischen Re-Lektüre von Choreographie. Erweiternd zu dem historisch generierten, topologisch-schriftzentrierten Verständnis wird ihre Kunst ausdrücklich als kulturelle Praxis aufgefasst, die ein transformierendes wie ordnungsstiftendes Potential für verschiedenste Bewegungsformen zu haben scheint. Choreographie wird geradezu, wie aktuelle Diskurse und Kunstpraktiken zeigen, eine transformatorische Organisationskraft zugesprochen, die es versteht, energetische Kräfte zwischen Körpern, Räumen

und Zeiten ‚gliedernd‘ zu gestalten. Tritt sie damit transdisziplinär als qualitative Instanz für die Analyse verschiedenster Praktiken und Lebensformen auf, so beginnt sie sich von ihrem traditionellen Bezugspunkt, dem menschlichen Körper, dessen Bewegungen sie ordnet, zu lösen.

Mit diesen Ausgangsthesen versammelt der Band all jene Beiträge, die wir und die Referent*innen unserer Konferenz am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen Ende Januar 2020¹ – zugleich als Abschluss des DFG Forschungsprojekt „Transgressionen. Energetisierung von Körper und Szene“² – diskutiert haben. Eröffnet wurde ein intensiver interdisziplinärer Austausch, der die heuristischen Dimensionen, *Choreographie als Kulturtechnik* zu thematisieren, beleuchtete. Der vorliegende Kongressband führt damit unser Anliegen weiter, eine sinnstiftende Beziehung von Choreographie und Kulturtechnik herauszuarbeiten.

Dabei verweist unsere Perspektive überraschenderweise auf ein eklatantes Forschungsdesiderat. Denn trotz einer thematisch ausgeweiteten und theoretisch ausdifferenzierten Kulturtechnikforschung ist Choreographie als Kulturtechnik bislang keineswegs in den Blick geraten. So präsentiert sich die Kulturtechnikforschung in einer erstaunlichen Breite. Neben den klassisch-elementaren Kulturtechniken Lesen, Schreiben und Rechnen wurden etwa Praktiken des Malens, Zeichnens oder Entwerfens in Architektur und Design ebenso wie Dinge Sammeln, Aberglaube, ethnographisches Wissen oder Synchronisation als Kulturtechniken untersucht.³ Parallel hierzu weist auch der

1 Für viele der Referten*innen war unsere Tagung in der Tat vorläufig die letzte Konferenz in Präsenz vor der Corona-Pandemie!

2 Das DFG-Einzel-Forschungsprojekt „Transgressionen. Energetisierung von Körper und Szene“ von Sabine Huschka war von 2015 bis 2020 am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin der Universität der Künste Berlin beheimatet.

3 Vgl. Meret Kupczyk / Ludger Schwarte / Charlotte Warsen (Hrsg.): *Kulturtechnik Malen. Die Welt aus Farbe erschaffen*. Paderborn: Fink 2019; Monika Müller / Volker Schubert et al. (Hrsg.): *Zeichnen als Kulturtechnik*. Kopaed 2017; Daniel Gethmann / Susanne Hauser (Hrsg.): *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Bielefeld: Transcript 2009; Denise Wilde: *Dinge sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik*. Bielefeld: Transcript 2015; Eva Kreissl: *Kulturtechnik Aberglaube – Zwischen Aufklärung und Spiritualität. Strategien zur Rationalisierung des Zufalls*. Berlin: de Gruyter 2013; Konrad Köstlin / Herbert Nikitsch (Hrsg.): *Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne*. Wien: Selbstverl. des Inst. für Volkskunde 1999; Christian Kassung (Hrsg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*. Paderborn: Fink 2013.

Begriff Choreographie – in seinen künstlerischen Anwendungsfeldern ebenso wie in diversen Diskursen – eine erstaunliche Spannweite auf. Schon 2011 hatte Susan Leigh Foster in ihrer tanzwissenschaftlichen Studie *Choreographing Empathy*⁴ auf den grassierenden gesellschaftlichen Gebrauch des Begriffs hingewiesen, der gleichermaßen Militärbewegungen im Irak, die Koordination von Lichtsignalen bei Ampelanlagen oder die Dynamiken in Managerdiskussionen beschreibt. Choreographie bezeichne dabei, so Foster, den Plan oder auch die Orchestrierung von Bewegungen von Körpern und Objekten. Dabei galt Fosters analytisches Interesse, historische Wandlungen von Choreographie aus einer kritischen Perspektivierung der ökonomischen, neoliberalen und kapitalistischen Strukturen im Tanz zu untersuchen.

Choreographie: Ein cursorischer Gang durch die Historie

Genealogisch führt *Choreographie* zwei griechische Begriffe zusammen: *chorós*, Tanz und Tanzplatz, oder im Sinne von *choreia* die Synthese von Tanz, Rhythmus und vokaler Harmonie – und *graphós*, *gráphein*, Schreiben, ursprünglich im Sinne von Ritzen. Historisch geben sich dabei ausgehend vom 16. Jahrhundert unterschiedliche Praktiken zu erkennen. Zunächst als *Chorégraphie* bezeichnet, veröffentlichte Raoul Auger Feuillet 1700 eine von Pierre Beauchamps entwickelte Notationsschrift, die Tänze als Schriftbild entwirft. Das Notationssystem fungierte ausgehend von der *Académie royale de danse* als ein intermediales Wissensgefüge mit den Funktionen, Tänze zu kreieren, sie zu vermitteln und zu distribuieren. (Abb. 1)

Mit der Reformierung des Theatertanzes durch das *ballet en action* im 18. Jahrhundert wird dieser Praxis eine theatral-szenische Entwurfspraxis an die Seite gestellt, mit der die Kreation von Balletten an den Ballettmeister als *Compositeur* geknüpft wird. Jean Georges Noverre und Gasparo Angiolini entwickeln Ballette als Handlungszusammenhang empfindsamer Prägungen, lehren und vermitteln sie an ihre Tänzer. Auch wenn ihre Rolle und Funktion noch nicht mit dem Begriff des Choreographen benannt ist, ist ihr spezifisch erworbenes, jenseits der Schrift angesiedeltes Wissen des Entwickelns, Entwerfens und Realisierens von Tänzen als theatrale Darbietung mit ihnen als *Compositeure*

4 Vgl. Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London: Routledge 2011.

Thomas Macho grundlegend zwischen primären und sekundären Kulturtechniken unterschieden. Während primäre Kulturtechniken wie etwa Pflügen oder Feuermachen mit einfachen, physisch verankerten Verrichtungen im Umgang mit Werkzeugen gleichkommen, tragen sekundäre Kulturtechniken wie Schreiben, Zählen oder Zeichnen (Schrift / Zahl / Bild) aufgrund ihrer Symbolsysteme die Möglichkeit zur Selbstreferentialität, wie etwa im Schreiben über das Schreiben zu schreiben. Gleichwohl Choreographie aber auf Symbolsysteme zurückgreift, damit selbstreferentiell wird und demnach als eine sekundäre Kulturtechnik aufgefasst werden kann, kommt ihre Praxis zugleich entschieden mit einer primären Kulturtechnik überein. Denn Choreographien vermögen auch ohne Schriftsysteme Körperbewegungen zu initiieren, zu figurieren und zeit-räumlich anzuordnen. Damit reicht Choreographie als Kulturtechnik perspektiviert über die Unterscheidung zwischen Praktiken primärer und sekundärer Ordnung hinaus und umschließt beide. Choreographie wäre damit – so die These unseres Bandes – geradezu als eine grundlegende, ja fundamentale Kulturtechnik – sogar einer dritten Ordnung zurechenbar – zu begreifen, die Körper-in-Bewegung räumlich, zeitlich, sozial, gesellschaftlich und ästhetisch zu organisieren versteht.

Zu den Beiträgen

Die versammelten Beiträge repräsentieren in engagierten geisteswissenschaftlichen Perspektiven ein Themenspektrum, dessen theoretische wie analytische Zugänge kontroverse Optionen und Potentiale darüber entfalten, wie Choreographie als Kulturtechnik zu fassen sei. Die umrissenen Fragen der Konferenz eröffneten engagiert und nachdrücklich einen fruchtbaren transdisziplinären Diskursraum, der sich in den Aufsätzen der Autor*innen – thematisch ausdifferenziert und theoretisch wie analytisch verdichtet – widerspiegelt. Die Beiträge verweisen – thematisch gegliedert – kulturtheoretisch, kultursoziologisch, tanz-, theater-, medien- und kunstwissenschaftlich auf die ästhetische und kulturelle Tragweite von Choreographie(n), die technologischen und aufführungs-ästhetischen Wandlungen unterzogen sind, szenographische Implikationen tragen, als Erinnerungstechnik wirksam sind, in Ausstellungskonzeptionen und Museums-Events Eingang finden, sich in autobiographischen Entwürfen niederschlagen und in Gesellschaftsformationen artikulieren.

Theoretische Annäherungen

Interessanterweise hatte Hartmut Böhme schon in *Wissenskultur Tanz* 2009 anknüpfend an antike Philosophien Choreographie als „Urakt der Kulturerzeugung“¹³ herausgestellt. Ihre Kunstfertigkeit bestehe für den Menschen darin, in der „dunklen“ sublunaren, irdischen Welt das herrschende Durcheinander, dem Chaos nahe, tanzend in eine harmonische Ordnung zu fügen. Weiterführend argumentiert er in seinem Beitrag nun, Choreographie als fundamentale Technik der Kulturstiftung zu begreifen, da ihr als ausdifferenzierte Raumkunst eine Verwirklichungsbedingung von materiell und körperlich verfassten Praktiken in ihrem bewegt-bewegenden Gestaltungspotential inmitten agenteller Kräfte eignet. Dass Choreographie eine Kulturtechnik ist – zumal eine fundamentale – daran bestehe kein Zweifel. Das konstitutive Zusammenspiel zweier grundlegend verschiedener Ontologien in der Kunst des Choreographierens, nämlich ein zweigliedriges Geschehen zwischen Text (Notat, Anweisung, Regel) und Körper zu entfalten, nimmt Gerald Siegmund in einer Re-Lektüre seines eigenen theoretischen Entwurfs über Choreographie zum Anlass, das in Choreographie(n) eröffnete und freigelegte Handlungspotential von Körpern und agentellen Objekten kulturtechnisch zu perspektivieren. In Auseinandersetzung mit u. a. William Forsythes Rauminstallation *Choreographers Handbook* verdeutlicht er die choreographisch initiierte Bewegungsaktivierung der Ausstellungsbesucher. Choreographie zeigt sich hier nicht durch verkörperte Bewegungsabläufe, sondern in einer materiellen Anordnung, die ein Operationsgeschehen zwischen Trägermedien realisiert. Entlang der kulturtechnischen Signen von Ablösbarkeit, Wiederholbarkeit und Übertragbarkeit argumentiert Siegmund für das kulturell zentrale Vermögen von Choreographie, Bewegung nicht allein gestalthaft zu initiieren, sondern – aufgrund der Responsivität des Körpers – sich den von Objekten ausgelösten Bewegungen überlassen zu können, die auf die Choreographie verändernd zurückwirken. Ausgehend von der Beobachtung, dass der Begriff der Choreographie seit der Jahrtausendwende in tanzpraktischen ebenso wie wissenschaftlichen Diskursen geradezu plural und breitgefächert Anwendung findet, untersucht Sabine Huschka in ihrem Beitrag anhand künstlerischer und (natur-)wissenschaftlicher

13 Hartmut Böhme / Sabine Huschka: Prolog. In: Sabine Huschka (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: Transcript 2009, S.7–22, hier S. 13.

Beispiele deren verschiedene und zu Grunde liegende Konzepte von Choreographie. In einem erweiterten Verständnis scheint Choreographieren auf die Kunstfertigkeit zu verweisen, Körper, Dinge und Medien raum-zeitlich in Kräftefelder von Bewegungsartikulationen zu bringen und miteinander zu vermitteln. Nicht mehr länger mit der Person eines/r Choreograph*in identifiziert, verwebt Choreographieren Verschiedenes und Heterogenes und schafft Beziehungsgefüge, um eine harmonisierende, versöhnende, (de-)regulierende und (de-)stabilisierende Kraft zu entfalten. In den künstlerischen Beiträgen jedoch wird das ausgleichende Moment der Choreographie zugleich auf Unplanbares hin überschritten.

Gesellschaft und Politik

Geht mit der Perspektive, Choreographie als Kulturtechnik zu betrachten, eine erhebliche Ausweitung des Geltungsbereichs von Choreographie jenseits des künstlerischen Feldes einher, stellt sich die Frage, inwieweit auch gesellschaftliche und soziale Prozesse und Verhältnisse als choreographiert gelten können. Jörn Ahrens betont in seinem Beitrag die Funktion von Gesellschaft, Menschen zu formen, indem sie Bewegungen und Bewegungsabläufe erfindet, denen neben einer raumanordnenden und performativen auch eine ästhetische Dimension eigen ist. Choreographie und Vergesellschaftung teilen mithin die Implementierung von Regelsystemen zur Organisation menschlicher Bewegung in Raum und Zeit. Dies wiederum wirft die Frage auf, ob es vor den Hintergrund eines derart grundlegenden Verständnisses von Choreographie in Bezug auf Gesellschaft etwas Nicht-Choreographiertes, mithin also etwas Noch-nicht oder Nicht-mehr-Gestaltetes überhaupt geben kann, welches doch auch für Gesellschaften und deren Potential zentral ist. Deshalb argumentiert Ahrens, dass gesellschaftliche Ordnungen nur dann choreographisch werden, wenn sie einer spezifischen, nämlich ästhetischen oder ästhetisierenden Form der Wahrnehmung unterzogen werden. Das Choreographische kann daher mit Blick auf Vergesellschaftung nur einen Wahrnehmungseffekt darstellen, aber kein Konzept sein, das deren Praxis anleiten würde.

Für Gerko Egert dagegen ist auch das Noch-nicht oder Nicht-mehr-Gestaltete nur der Überschuss des Gestalteten selbst, womit in seiner Konzeption das Choreographische in der Tat grundlegend für alle Lebensbereiche wird und diese durchdringt. Mit Michel Foucaults Konzept der Biomacht situiert er Macht nicht nur in den Kräfteverhältnissen zwischen Akteuren, sondern in

der Bewegung selbst. Es ist mithin die Frage der Macht zum Bewegen, mit der sich die Perspektive auf ein *Wer-* oder *Was-sich-*bewegt auf das *Wie* der Bewegung selbst verschiebt. Bewegung wird selbst zu einer Technik der Macht, die Egert „Choreomacht“ nennt. Als eine transversal operierende Politik der Macht bildet die Choreographie damit eine umfassende Kulturtechnik, deren produktive wie immanenten Operationen in Szenarien wie Kolonialismus, Migration, Logistik und Verkehr als ein choreographischer Machtapparat von Bewegung agieren.

Metaphern des Choreographischen haben auch in Theorien des *New Materialism* Konjunktur. Anstelle menschlicher *Agency*, ohne die Choreographie historisch nicht zu denken ist, wird der Begriff im Umfeld des *New Materialism* gerade dann eingesetzt, wenn es sich um agentielle Prozesse handelt, in denen der Mensch nur noch eine Rolle neben anderen Akteuren spielt. Susanne Foellmers Beitrag entwirft daher eine kritische Perspektive auf Konzepte einer *Agency* im *New Materialism*, die aus den Zwischen-Räumen von Materialien, Objekten, Dingen und Subjekten als Beziehungsgefüge von Handlungen hervorgehen. Mit Blick auf die geradezu auffällige Referenz von Autor*innen wie Diana Coole oder Donna Haraway auf den Begriff von Choreographie, fragt Foellmer nach der implizit angelegten und doch verdeckten Rolle des Subjekts, die sie in den theoretischen Entwürfen von *Agency* aufspürt. Am Beispiel einer fehlgeschlagenen Aktion von Online-Aktivist*innen im Vorfeld der Wahl zum Britischen Unterhaus 2019 wirft sie dabei die Frage auf, wie Menschen (choreographische) Autorschaft und damit auch Verantwortung in einem komplexen, unvorhersehbaren System übernehmen können, das sie als Subjekte adressiert und zugleich ausgrenzt.

Szenographie und Museums-Choreographie

Hat Hartmut Böhme die Bedeutung des Raumes in seinen vielfältigen Dimensionen für die Choreographie hervorgehoben, argumentiert Birgit Wiens für eine grundlegende Interdependenz zwischen Szenographie und Choreographie. Konzipiert und gestaltet die Szenographie vor allem mit Blick auf die Gegenwartskunst ereignisbezogene Räume, so verwendet sie dazu choreographische Verfahren, wie Wiens anhand der installativen Performance *Faust* von Anne Imhof verdeutlicht. Eine kulturtechnische Perspektivierung des Gestaltungspotentials von Szeno- bzw. Choreographie ermöglicht dabei, so argumentiert Wiens nachdrücklich, ihre künstlerisch ausgearbeiteten Beziehungsgefüge als

angelegte Erkenntnisprozesse offenzulegen. Das Szenographische, wie es heute auf vielerlei kulturellen Feldern auftritt, wäre demnach, ähnlich dem Choreographischen, nicht allein im Sichtbaren, sondern vornehmlich im Operativen zu eruieren.

Wie Choreographisches und Szenographisches ineinandergreifen, zeigt Katja Schneider am Beispiel des Koreanischen Pavillons auf der 58. Internationalen Biennale in Venedig. Unter dem Titel *History has Failed us, but no Matter* wurden dort zwei Videoinstallationen von Hwayeon Nam, *Dancer from the Peninsula* und *A Garden in Italy*, die beide ihre Perspektive auf die Tänzerin Choi Seung-hee (1911–1969) zeigten, präsentiert. Schneider argumentiert für eine „archivarische Choreographie“, die im Umgang mit ihren Materialien die Arbeit im Archiv mit spezifischen, dem Tanz eigenen Körpertechniken verbindet. „Archivarische Choreographie“ modelliert vor dem Horizont der Gegenwart die ‚Kulturtechnik Archiv‘¹⁴ zu einer choreographischen Kulturtechnik des Erinnerns in Auseinandersetzung mit vorausgegangenen choreographischen Praktiken, tänzerischen Konzepten, Körperbildern und deren Kontexten. Ausgehend von der Beobachtung, dass Choreographie und Tanz in Kunstmuseen heute omnipräsent sind, spricht Lisa Beißwanger in ihrem Beitrag von einer regelrechten „Museums-Choreographie“, mit der historisch ein geradezu zweiter „Tanz-Boom“ in Museen einhergeht. Anhand eines Fallbeispiels, der Geschichte des Walker Art Centre in Minneapolis, USA, zeigt sie, dass mit einer zunehmenden Erfahrungsorientierung in den bildenden Künsten auch Museen von der Architektur, über das Ausstellungsprogramm bis hin zum Besucher*innenservice immer ‚lebendiger‘ wurden. Mit der Einladung des Choreographen Merce Cunningham im Jahr 1972, der im Walker eines seiner Events zeigte, zeichnet Beißwanger die verschiedenen Facetten dieses Verlebendigungsprozesses nach, der zu einer neuen Sensibilität für die Gestaltung von Erfahrung geführt und damit zu einer Annäherung des Kuratorischen und des Choreographischen beigetragen hat. Tanz-im-Museum konkretisiert durch dessen Möglichkeiten und Zielsetzungen, das Museum performativ und erfahrungsorientiert zu gestalten, die kulturtechnische Dimension der in ihnen realisierten Choreographien.

14 Wolfgang Ernst problematisierte bereits 2002: „Selten schien das Archiv als Ort der Recherche wie als Objekt der Kulturtheorie so aktuell wie heute. Der Begriff des Archivs ist dabei zu einer kulturtechnischen Universalmetapher avanciert [...]“ (Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve 2002, S.7)

Aufführungen und Praktiken

Gerade die gestaltende Verbindung von Choreographie und Raum weist plastisch auf deren operative Prozesse hin, Räume gezielt hervorzubringen, auszugestalten und zu bespielen, womit die Praxis des Choreographischen in den Blick kommt. In kritischer Auseinandersetzung mit Tim Ingolds anthropologischen Untersuchungen zum Weben – als der grundlegenden Kulturtechnik überhaupt – geht Bojana Kunst in ihrem Beitrag den materiellen und körperlichen Voraussetzungen des Webens nach. Sie zeigt, dass es vor allem Frauen sind, die weben, wobei deren materielle Arbeitsbedingungen aus der theoretischen Reflexion über das Weben jedoch ausgeschlossen bleiben. Zwischen semiotischer Textpraxis, für die das Weben zu einer poetologischen Praxis wird, und politischer Ökologie, die auf die Relationalität des Webens als verbindende Tätigkeit abzielt, argumentiert sie für ein Verständnis von Choreographie als Praxis des Verbindens von Körpern und Bewegungen durch materielle Arbeit.

Christina Thurner stellt in ihrem Beitrag eine Verbindung von Choreographie als Kulturtechnik und der Autobiographie her. Das eigene Leben zu schreiben stellt eine ebenso anordnende wie kontingente choreographische Tätigkeit dar, in der die unterschiedlichsten Momente eines Lebens konstelliert und gezeigt, während andere ausgeblendet oder vergessen werden. Anhand von Meg Stuarts Stück *Hunter* und Wayne McGregors *Autobiography* geht sie der Frage nach, wie sich die Reflexion des (eigenen) Lebens über den (eigenen) Körper zur Kunst des Choreographischen verhält, bzw. umgekehrt, wie die Kunst des Choreographischen zum (eigenen) verkörperten Leben in Relation gesetzt wird.

An die materiellen Praxen des Arbeitens und des Leben-Schreibens knüpft Kirsten Maar mit ihrem Beitrag zu den Veränderungen aktueller choreographischer Produktion an und befragt die soziale Dimension von Choreographie als Kulturtechnik. Mit dem sogenannten *practiceturn* in den Künsten verschiebt sich der Fokus weg von der Aufführung eines abgeschlossenen Stücks auf Formate, die angesichts veränderter Arbeitsbedingungen den Fokus vom projektorientierten Arbeiten zum Prozess hin verschieben. Der prozesshafte Charakter des choreographischen Arbeitens wird bis in die Rezeption hinein in Workshops, *durational* Performances oder Recherche-basierte Plattformen verlängert. An die Stelle hierarchischer Formen der Anordnung treten stattdessen spezifische Formen der Versammlung, die sich dem Leben angleichen. Als langfristige *ecologies of practice* fokussieren sie Kräftefelder zwischen Kunst und

sozialem Umfeld und fordern als politische Praxis des Pluralen bislang gültige Kategorienbildungen heraus.

Wie verändern sich choreographische Praktiken im heutigen Umfeld ubiquitär gewordener digitaler Medien und sozialer Plattformen? Was geschieht mit der menschlichen Handlungsmacht, wenn in die materiellen und körperlichen Prozesse des Verbindens und Lösens immer öfter technische Apparaturen dazwischengeschaltet werden, die nicht, wie in Bojana Kunsts Beispiel einer Performance von Ivana Müller und Gaëlle Obiégly, das Ergebnis eines gemeinsamen Handelns und Herstellens sind?

Sebastian Matthias zeigt in seinem Beitrag zur Musikvideoplattform TikTok, dass dem Erfolg dieses globalen Unternehmens choreographische Organisationsformen zu Grunde liegen. TikTok kann eine Perspektive auf die Kunst des Choreographischen als digitale Kulturtechnik eröffnen, in der Technologie sich menschlich-körperliche Mechanismen zunutze macht, wobei gleichzeitig digitale Charakteristika den Körper neu choreographieren. Algorithmus, künstliche Intelligenz und Aufbau der Videoplattform unterliegen dabei ähnlichen Organisationen, wie sie bei menschlich-choreographischen Praktiken im Clubtanz nachzuweisen sind. Durch die technischen Möglichkeiten von Smartphones mit Videofunktion werden in riesigem Ausmaß Körperbewegungen erfasst und medial verwertbar gemacht. Informationstechnologien machen neue virtuelle, performative Räume sichtbar und modellieren diese, sodass das Choreographische als Kulturtechnik in einer Gesellschaft der Digitalität eine wirksame und doch verschleierte formierende Kraft der Angleichung entfaltet.

Unser Anliegen, Choreographie als Kulturtechnik zu denken und kritisch zu befragen, wird in den Beiträgen in einem miteinander korrespondierendem Denkraum entfaltet und eingelöst. So eröffnen die Beiträge miteinander und untereinander einen transdisziplinär verwobenen Untersuchungshorizont, der Choreographie heuristisch überdenkt und wissenschaftspolitisch, wie wir hoffen, Gewicht verleiht.

Dieses Buch entstand im Rahmen der Forschungsarbeit im DFG Forschungsprojekt „Transgressionen“, das am HZT (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz) und der Universität der Künste Berlin beheimatet war. Dabei geht der Band zurück auf die Konferenz „Choreographie als Kulturtechnik“, die in Kooperation mit dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus Liebig Universität Gießen dort veranstaltet wurde. Gedruckt wurde es mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Herausgeber*innen danken Eva Holling für ihre umsichtige redaktionelle Mitarbeit am vorliegenden Band.

Gefördert durch

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

ATW

Institut für Angewandte
Theaterwissenschaft

JUSTUS-LIEBIG-
 UNIVERSITÄT
GIESSEN



Das HZT Berlin wird getragen von der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Kooperation mit dem Netzwerk TanzRaumBerlin.



Universität der Künste Berlin



Hochschule für Schauspielkunst
Ernst Busch

Tanz
Raum
Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2022 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung & Zwischenseiten: Eike Dinger

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn/vf)

Druck: Drusala s. r. o., Frýdek-Místek (CZ)

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-343-1

ISBN (PDF): 978-3-95808-394-3