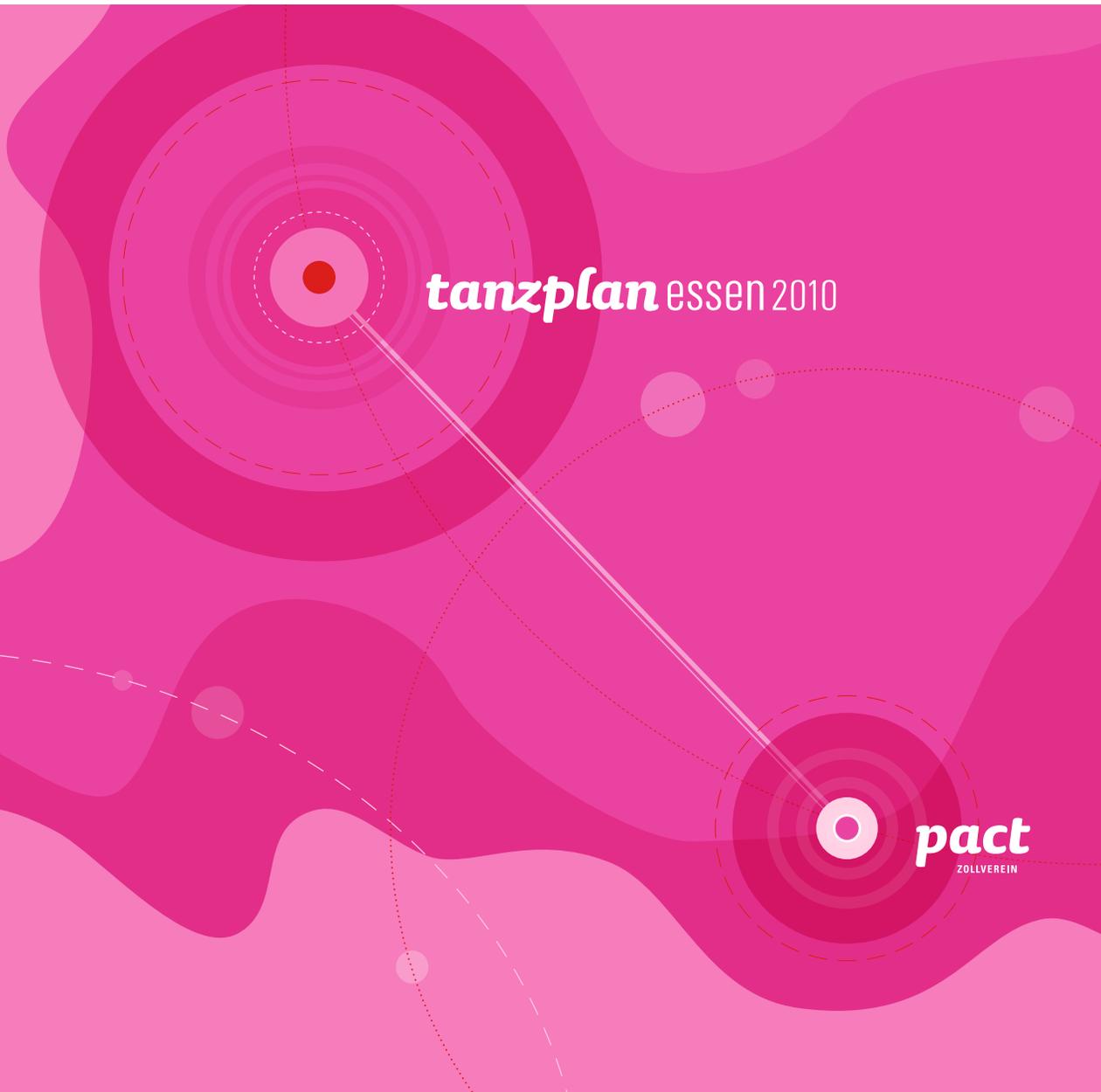


EXPLORATIONEN 09

3. SYMPOSIUM FÜR LERNAKTIVISTEN

IM RAHMEN VON TANZPLAN ESSEN 2010
PACT ZOLLVEREIN ESSEN, 24.–28. JUNI 2009



tanzplan essen 2010

pact
ZOLLVEREIN

EXPLORATIONEN 09

3. SYMPOSIUM FÜR LERNAKTIVISTEN

IM RAHMEN VON TANZPLAN ESSEN 2010
PACT ZOLLVEREIN ESSEN, 24.–28. JUNI 2009

ÖFFENTLICHES PROGRAMM:

24. JUNI 2009 19 UHR

LECTURE

NATASCHA ADAMOWSKY (D)

›DIES IST KEIN SPIEL – PLAY, ART AND SCIENCE‹

26. JUNI 2009 20 UHR

TANZ

JONATHAN BURROWS (GB) / MATTEO FARGION (I/GB)

›BOTH SITTING DUET‹

27. JUNI 2009 20 UHR

TANZ

JONATHAN BURROWS (GB) / MATTEO FARGION (I/GB)

›THE QUIET DANCE‹ / ›SPEAKING DANCE‹

AUSSCHWEIFENDES DENKEN UND ÜBERSPRINGENDE HANDLUNGEN

1



Bei PACT Zollverein wird der Grenzgang geübt: Zwischen Tanz und Performance, zwischen Wissenschaft und den Künsten, zwischen Fremdem und Vertrautem. Ebenda siedelten sich auch die EXPLORATIONEN an, auf der Schwelle: Ein Symposium als lustvolle Entdeckungsreise, das in einer ausschweifenden Bewegung Künstler¹ und Wissenschaftler unter dem Dach der ehemaligen Waschkäue versammelte, um über Taktiken des Lernens in und zwischen den beiden Feldern nachzudenken. Und um handelnd zu forschen, denn während des Symposiums wechselte die Haltung ständig: Die Lernaktivisten gingen spazieren, sie kämpften, bastelten und sahen einander in die Augen. Bei Vorträgen, Workshops und künstlerischen Arbeiten wurden verschiedene Denk- und Darstellungsweisen erprobt. Geladene Experten wie auch die teilnehmenden Lernaktivisten kamen aus verschiedenen Professionen, unter ihnen Kulturwissenschaftler, Tänzer, Designer, Pädagogen und Architekten. Ihnen war gemeinsam, dass sie nach offenen Lern- und Forschungsräumen suchten, wie sie immer häufiger in nicht-universitären Kontexten anzutreffen sind. Während die Universitäten dank der Bologna-Reform zunehmend verschulte Formen des Wissenstransfers und beschleunigte Ausbildungszeiten prägen, entsteht eine Lücke, eine Vakanz. Bei den EXPLORATIONEN wird diese produktiv umgewandelt, denn sie schaffen »Resonanzräume im Umfeld des Lernens«, so Stefan Hilterhaus, künstlerischer Leiter von PACT.

¹) Der Lesbarkeit halber verwenden wir bei Personenbezeichnungen nur die männliche grammatische Form.

Das Symposium ist ein Modul von tanzplan essen 2010, der im Rahmen von Tanzplan Deutschland der Kulturstiftung des Bundes entstand. Die drei Module des Essener Tanzplans richten sich disziplinübergreifend an Künstler und Wissenschaftler, sie stellen ihnen offene Räume und vielseitige Austauschformate zur Verfügung. Kunst und Wissenschaft, Praxis und Theorie werden dabei als »zwei Arten des Wissens, der Auffassung und der Übersetzung von Welt« (Josette Féral) begriffen. Als zweites

Modul richten sich die »Werkwochen« an (Ausbildungs-)Institutionen im Land NRW, der internationale Hochschulaustausch AGORA lädt Studierende verschiedener künstlerischer Disziplinen ein. So gliedert sich tanzplan essen 2010 nahtlos in die Arbeit von PACT Zollverein ein, denn das Haus erkundet Handlungsräume und ihre Grenzen, es arbeitet an der Durchlässigkeit von Gattungen und befragt künstlerische Taktiken auf ihren gesellschaftlichen Mehrwert. In einem vereinnahmenden, aber nicht gleichmacherischen Gestus wird hier die Neugier gepflegt, eine große Offenheit für Begegnungen mit dem Unerwarteten.

VERHANDLUNG DER STOFFLICHKEIT

Die EXPLORATIONEN setzten auf Verbindungen und Differenzen, sie suchten das Gemeinsame im Verschiedenen, ohne in Egalität abzudriften. Neben dem Lernen war dabei in ihrem dritten Jahr erstmals ein weiteres Thema auszumachen, wenn dies auch vollkommen absichtslos geschah, wie Projektleiterin Isabel Niederhagen erzählt: »Alle ausgewählten Positionen setzen sich explizit oder implizit mit dem Thema »Ressourcen« auseinander. Ich glaube nicht, dass das ein Zufall ist, sondern dass dieses Thema im Moment in der Luft liegt und in den verschiedensten Disziplinen virulent zu sein scheint.« Leitmotiv der erfahrungssatten, systematisch überfordernden Tage war eine Bestandsaufnahme der Gegenwart, die in die Vergangenheit reicht und eine Zukunft eröffnet. Die Frage lautete: Wie wollen wir leben? Damit einher gingen Fragen nach Fantasiefähigkeit und dem Vorstellungsvermögen, nach Formen der Vergemeinschaftung und der Stelle und/oder dem Moment, wo der Eine den Anderen berührt. Die Bewegung in eine Zukunft geschah in Rückgriffen, im Sich-erinnern, diesem reflexivem Verb, das einen Reflex auslöst und etwas reflektiert: ein Licht, das in die Räume des Gedächtnisses einfällt. Die gehandelten Ressourcen hießen nicht Erdöl, Gold und Steinkohle, sondern **Archiv, Körper und Raum**, der Zugriff auf Ökonomie und Ökologie erfolgte über grundlegende stoffliche Parameter menschlichen Daseins. In Performances, (Nach)Erzählungen sowie gleichzeitigen Produktions- und Archivie-



GLOSSAR

ANFANGEN

[mhd. *anvāhen*, ahd. *anafāhan*. In den übrigen westgermanischen Sprachen bedeutet das Partikelverb »anpacken«.] 1) »Das fängt ja gut an!« Ausdruck des Galgenhumors, wenn etwas gleich am Anfang misslingt 2) »Whenever it starts it is the right time.« Harrison Owen

ANGRIFF

1) ist Verteidigung 2) »Greif nicht in ein Wespennest, doch wenn du greifst, so greife fest.« Matthias Claudius 3) »Keine einzige Zelle des Komplexes George Foreman war auf eine Niederlage vorbereitet.« Alban Lefranc

ANTWORTEN

»Wir werden verantwortlich, indem wir – handelnd oder sprechend – auf den Ruf bzw. die Aufforderung einer Person oder Sache antworten.« Émilie Hache / Bruno Latour

ARCHITEKTUR

1) »Der erste Beweis der Existenz besteht darin, daß man den Raum besetzt.« Le Corbusier 2) »Das Gehirn des Schleuderzungsalm Anders hat dieselbe Architektur wie das des Menschen.« Thomas Christaller

ARCHIV

[aus ml. *achivum* zu lat. *archivum* zu gr. *archeion* »Amtsgebäude«, Lokalbildung zu gr. *archein* »regieren, herrschen«; Aufbewahrungsort für öffentliche Urkunden und Dokumente]. 1) »Das Archiv bietet für mich eine Möglichkeit, etwas zu erinnern, das ich nie erlebt habe. Es kann durch meinen Körper sichtbar werden und durch ihn in Unordnung geraten.« Martin Nachbar; > erinnern 2) »Archive handeln vom Verschwinden.« Wolfgang Ernst

prozessen erprobten die Lernaktivisten unterschiedliche Modi der Er- und Verarbeitung: In der Auseinandersetzung mit dem Archiv erfuhren sie eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, denn es fungiert als seine eigene permanente Variation. Diese Beweglichkeit ist es auch, die die Intelligenz des Menschen auszeichnet, seine Flexibilität und die unerschöpflichen Variationsmöglichkeiten seines Handelns: Weil der Körper ein gelernter und sich-erinnernder ist, weil er über eine Vergangenheit verfügt, ist er offen für neue Möglichkeiten und Reaktionsweisen. So spielten die EXPLORATIONEN Taktiken durch, den Blick zu öffnen, Findungen zu machen und mit dem Vorgefundenen neue Umgangsweisen zu erproben. Dabei wurden auch Natur, Stadt- und Landschaftsräume auf ihre historischen Gegebenheiten, gesellschaftlichen Konnotationen und die assoziativen Felder, die sie eröffnen, abgeklopft. Offene Fragen bildeten den Boden, auf dem das Symposium stattfand, unverhohlen und selbstverständlich unbeantwortet. Dieses »Stattfinden« ist wörtlich zu nehmen, denn hier fand etwas einen Platz, eine Stätte, es wurde ein Ort eingeräumt, in dem etwas in Bewegung geriet.

SCHWELLENFIGUREN UND SCHLECHTE GRENZPOSTEN

Nach den drei Ressourcen haben wir die Beiträge geordnet. Während des Symposiums verlief vieles assoziativ, dort eröffneten sich gedankliche, spielerische, mit Links ausgreifende Übersprünge überraschend und doch einleuchtend, gewissermaßen einen leicht verschobenen Blick auf Dinge und Welt werfend, der Erstaunliches zutage förderte. In Schrift übertragen, müssen Leitlinien eingezogen werden. Neben den verhandelten Stoffen queren diese Methoden, sie fragen nach Weisen des Zugangs und des Erkenntnisgewinns: **spielen, übersetzen und vermitteln**. Alle drei sind Schwellenfiguren, so wie die EXPLORATIONEN disziplinübergreifend ausgerichtet sind, werden hier Umgangsweisen mit der Grenzbewegung thematisiert. Prototyp dieser Schwellenfiguren ist der Vermittler, der keine eigenen Inhalte generiert, sondern spielt und übersetzt. Er ist ein schlechter Grenzposten, der darauf achtet, dass der Schlagbaum immer oben bleibt und es keine Passkontrollen gibt, er öffnet Schleusen und verteidigt Schmuggelwege. Dabei begegnet er dem Spieler, dem alten Traumgesicht, das sich auf der Schwelle von Kunst und Wissenschaft heruntreibt und mit Karten, Würfeln und Spielfiguren Erkenntnis vor dem Sinn generiert. Währenddessen erkundet der Übersetzer in künstlerischen Arbeiten und Forschungsprozessen die jeweiligen Spezifika einer Sprache und tastet sie auf ihre Übertragbarkeit in eine andere ab.



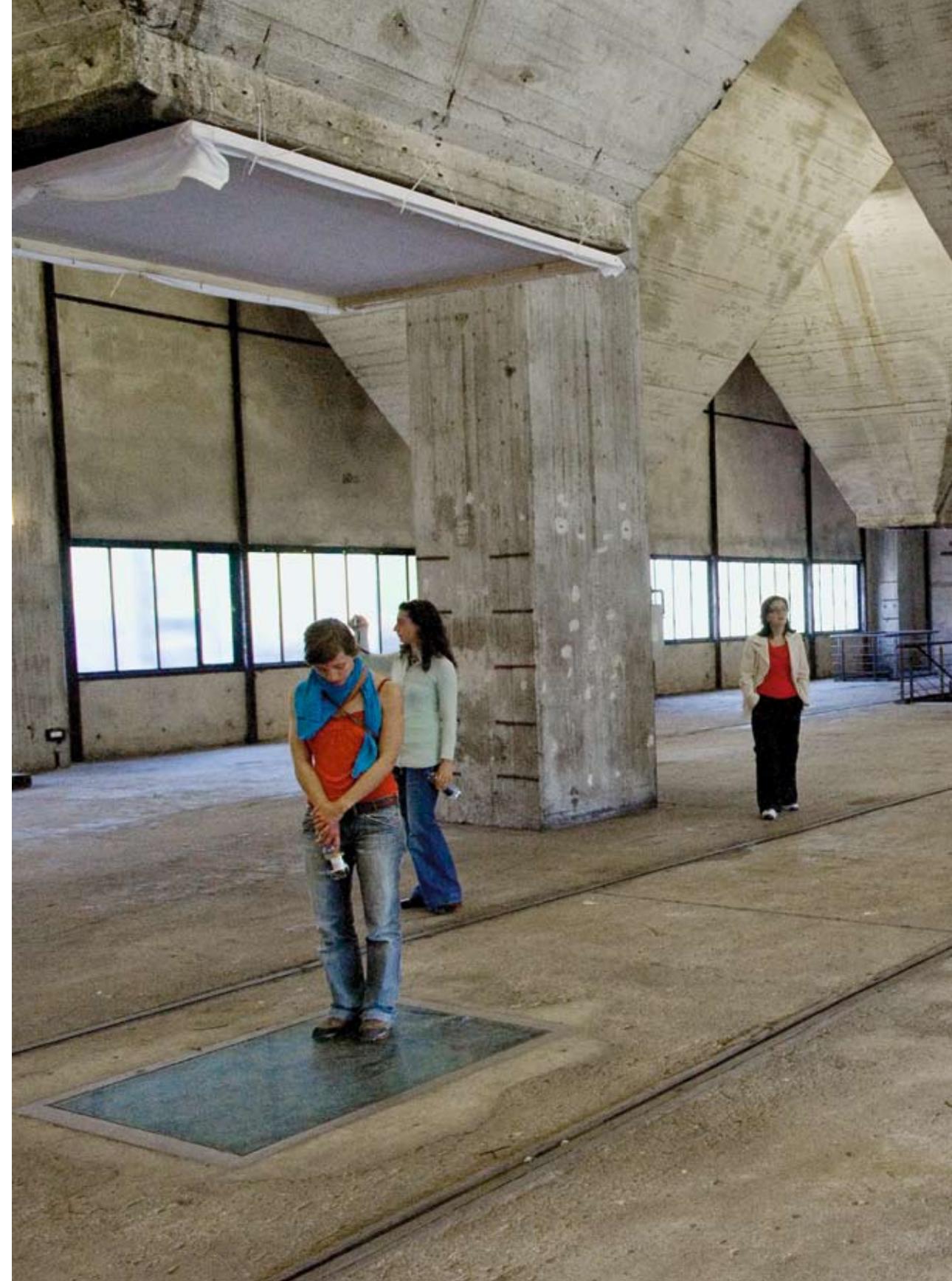
Zudem werden Bälle aufgenommen, die gespielt wurden: Natascha Adamowskys Gesprächsspiel taucht in den Fragen an die interviewten Teilnehmer auf, Fragen, die im Archiv von Herbordt/Mohren fielen, werden an Isabel Niederhagen weiter gereicht. Für anderes gab es kaum Übersetzungsmöglichkeit in die zwei Dimensionen der Schrift, handelten die EXPLORATIONEN doch vorrangig mit Erfahrungswerten. So gibt es, in Ermangelung und Erweiterung, eine Bauanleitung für ein Kaleidoskop. Denn das Kaleidoskop ist eine dankbare Metapher für die Denk- und Darstellungsweisen, die während des Symposiums zusammenkamen: Eine flirrende Vielfalt der Formen und Inhalte, sich farbig brechend, kontrastierend und einschließend.

Esther Boldt und Nadine Vollmer, September 2009

ESTHER BOLDT (*1979) STUDIERT ANGEWANDTE THEATERWISSENSCHAFTEN IN GIESSEN. SEIT 2005 FREIE THEATERKRITIKERIN UND JOURNALISTIN IN FRANKFURT AM MAIN, U. A. FÜR *NACHTKRITIK*, *BALLETANZ* UND DIE *TAZ*. SCOUT BEIM FESTIVAL *IMPULSE* 2007 UND 2009, JURYMITGLIED BEIM »HÖRSPIEL DES JAHRES 2009« UND IN DER THEATERJURY DES NATIONALEN PERFORMANCE NETZES (NPN).

NADINE VOLLMER (*1981), STUDIERT MEDIEN- UND KULTURWISSENSCHAFT IN DÜSSELDORF UND NANTES SOWIE DRAMATURGIE BEI HANS-THIES LEHMANN IN FRANKFURT AM MAIN UND IN PARIS. LEBT ALS FREIE DRAMATURGIN IN FRANKFURT AM MAIN, ARBEITETE ZULETZT AM SCHAUSPIELFRANKFURT.

GEMEINSAM KURATIERTEN BOLDT + VOLLMER DIE TRANSDISZIPLINÄRE VERANSTALTUNGSREIHE *RECHERCHEN 09: HANDELN* AM FRANKFURTER KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM.



ERKENNTNIS VOR DEM SINN

Beginnt das Spiel beim Startschuss? Woher weiß ich, dass ich ein Spieler bin? Und wann ist Schluss mit lustig? In ihrem Eröffnungsvortrag gibt die Berliner Kulturwissenschaftlerin **Natascha Adamowsky** Anstöße für die vier Tage Explorationen und thematisiert Denk- und Darstellungsweisen. Unter dem Titel »Dies ist (k)ein Spiel – play, art and science« geht sie Analogien und Differenzen von Spiel, Kunst und zeitgenössischen Wissensformen nach – und thematisiert damit die für das Symposium zentrale Frage, ob und wie die Bereiche sich verbinden lassen. Ist künstlerische Arbeit Forschung? Generieren Spiele Wissen? Wann ist künstlerische Praxis Spiel? Auf den ersten Blick ist das Spiel nicht Bestandteil des wissenschaftlichen Erkenntnisverfahrens, sondern vielmehr ein Untersuchungsgegenstand. Adamowsky aber möchte es als mediale Praktik ästhetischer Kommunikation verstehen, als Zugangsweise zu Welt und Erkenntnis, und hierfür seine Ambivalenzen und Zwischenräume fruchtbar machen. Dabei spricht sie in ihrem wortwendigen Vortrag in einer Mischung aus Faszination und Befremdung vom Spiel, da es ein ausgesprochen ambivalentes Kulturphänomen sei: Ein »Zwischen-Phänomen«, das sich diversen Definitionen anschmiegt, vielfach instrumentalisierbar und doch nicht erschöpfend ausbeutbar, banal und vielschichtig.

Zuerst aber gilt es, das Spiel von Ressentiments zu befreien. »Das Spiel kommt da, wo es um harte Fakten und große Kunst geht, nicht vor«, so Adamowsky. »Auch die Verbindung von Kunst und Spiel ist in der modernen Gesellschaft nicht üblich, der Künstler wird nicht als Spieler oder Spielender thematisiert.« Dabei geriet es erst in der Moderne richtig in Verruf. In der galanten Wissenschaft des 16. bis 18. Jahrhunderts (artful science) beispielsweise wurden Erkenntnis, Geselligkeit und Sinnlichkeit eng verbunden. Gesprächs- und Salonkreise luden zu nach Regeln durchgespielten Gesprächen, die vor allem eine anregende Stimmung stiften sollten und hierfür fantasiefördernde Maßnahmen wie imaginäre Räume und Gedankenspiele entwarfen.

PRÄSENZ, BEGEGNUNG, PARTIZIPATION

Erst Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Spiel mit Unernst, Fiktion und Müßiggang gleichgesetzt. Nach Adamowsky fand eine gesellschaftliche Ausgrenzung und Marginalisierung des Spiels aus allen ernsthaften Lebensvollzügen statt, auch wenn in der Moderne dem Spiel eine Fülle von Räumen eingeräumt werden: Zockerei, Mimesis und Rausch haben Konjunktur. Jedoch gibt es kaum präzise Definitionen vom Spiel. Zu weit gefasst, wird der Begriff beliebig – alles kann Spiel sein. Zu eng gefasst, wird er in der bürgerlich-kapitalistischen Vorstellung vom Spiel, die es »wesentlich als Differenzbegriff zum Nicht-Spiel verhandelt.« Dies, so Adamowsky, sei erstaunlich,

DINGE

(ahd. *thing*, »(gehegte, gefriedete) Volksversammlung«, auch zur Gerichtsverhandlung, dann allg. »Verhandlung, Versammlung«. Daraus entwickelte sich (schon ahd.) die Bed. »Angelegenheit, »Sache.« 1) »Was es für eine Bewandnis mit den Gegenständen an sich und absondert von aller dieser Rezeptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt.« Immanuel Kant 2) »Dinge und ihr Kontext stehen nie still, sondern bewegen sich immer, die Welt widerfährt uns.« Natascha Adamowsky; >Pathos

werde doch auch sonst nichts allein über sein Gegenteil definiert: »Jedem ist klar, dass Essen etwas anderes ist als Spazieren gehen, Küssen oder Schlafen. Trotzdem würde niemand auf die Idee kommen, Essen als Nicht-schlafen zu definieren.« Zwischen Spiel und Nicht-Spiel zu unterscheiden, käme einer Freund-Feind-Unterscheidung gleich, die das Spiel in eine reine Oppositionsrolle bringt und impliziert, es ließe sich nicht aus sich selbst heraus verstehen. Auch die Definition vom Spiel als »tun als ob«, als Nachahmung stellt seine Eigenständigkeit infrage: »Spiel ist auch ein Simulationsmodell, aber es erschöpft sich nicht in der Logik seiner Stellvertreterfunktion.« Fruchtbarer als diese beiden abgrenzenden Definitionen des Spiels findet Adamowsky, sein Potenzial anhand von drei Begriffen zu umreißen: Präsenz, Begegnung und Partizipation. Beim Spielenden stellt sich ein besonderes Gefühl der Präsenz ein, da das Spiel »Tor zu ekstatischem Erleben« sein kann, ein »dynamisches Arrangement kultureller Spannungsverhältnisse«. Als Ort der Interaktionen werden – spielerisch wie spielend – Verbindungen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt geschaffen, aber auch zwischen Spieler und Spielgegenstand, Subjekt und Objekt, zwischen

Intellekt und Sinnlichkeit: »Es hat die Fähigkeit, Verbindungen herzustellen und in einer ästhetischen Form ein gesteigertes Erleben zu schaffen.« Spielen ist eine intensive Form der Erfahrung, ein Freiraum, der unbedingte Teilhabe erfordert. Eine rein distanzierte, analytische Betrachtung ist unmöglich; dies gilt auch für den, der vom Spiel spricht: Er kann es nur als Spielender tun. Spieler und Träumer, so Adamowsky, sind Überflussgestalten.



Als Spieler befindet er sich immer »between identities«, denn Adamowsky definiert Spielen mit Richard Schechner als »Bewegungsmodus des Nicht-Identischen«, der Zwischengestalten hervorbringt. »Die Frage ist: Wie geben wir uns selbst im Spiel zu denken? Meine These lautet: Die Vernunft braucht das Spiel, denn im Spiel wird auf ganz vitale Weise erkannt.« Dabei müsse man achtgeben, das Spiel nicht diskursiv zu überfrachten, denn letztlich sei spielen immer banal. Aber es könne Blickschränken öffnen, zur Bewegungs- und Begegnungsform werden, »die zwischen dem archaischen Konkret-Sinnlichen und dem Möglichkeitsraum des Distanzierend-Abstrakten vermitteln kann.« Und nicht zuletzt rücken die drei Begriffe Präsenz, Begegnung und Partizipation das Spiel sowohl in die Nähe des wissenschaftlichen Experiments als auch der künstlerischen Arbeit, denn hier berühren sich die Verfahrensweisen disziplinübergreifend: »Spiel ist ein Erkennen vor dem Sinn. Das Phänomen des Spiels ist damit untrennbar in die Räume der Vernunft eingelassen.«

Esther Boldt

IRRITIEREN UND INITIIEREN

STEFANIE KATH, LEHRERIN FÜR KUNST UND BIOLOGIE, KÖLN

Was führt dich her?

Die Neugierde. Und das Bedürfnis nach einer Plattform, die einen anregenden, entdeckenden und offenen Austausch ermöglicht. Für mich sind die EXPLORATIONEN ein solches einzigartiges Format, welches insbesondere durch seine interdisziplinäre Ausrichtung heraussticht.

Was ist Lernen für dich oder vielmehr Lernerfahrung?

Schön, dass du von Lernerfahrung sprichst, denn Lernen ist für mich ein sehr subjektiver Prozess, das hat sich auch hier beim Symposium bestätigt. Ich finde, Lernen ist nicht ausschließlich mit der Nachahmung gleichzusetzen, wie es beispielsweise beim Aikido oder bei Martin Nachbar zur Sprache kam. Nachahmung ist für mich eher der Beginn des Lernens, sie schafft eine Basis, eine Grundlage für Neu-Konstruktion und Neu-Lernen.

Und wann oder wie lernt man?

Meiner Meinung nach gibt es zwei Motivationen. Erstens: Ich bin irritiert. Das Handwerk des Nachahmens hilft mir nicht weiter, weil ich mit einem Problem konfrontiert bin, das eine Neu-Konstruktion erfordert, und ich mache eine eigene emotionale Lernerfahrung, die sich verankert und die mich weiterbringt. Die zweite Motivation ist es, eine positive Erfahrung zu machen, und dann den Drang zu spüren, weiter zu lernen, weil ich etwas entdecke, was mich neugierig macht, eine Erkenntnis, die mich herausfordert und bestärkt, denn Lernen ist auch immer ein Moment der Ich-Bildung.

Kann man, beispielsweise in deinem Beruf als Lehrerin, diese Lernprozesse induzieren?

Ja. Indem man bewusst Irritationen schafft, Menschen damit konfrontiert und sie zugleich darin bestärkt, Strategien zu finden und signalisiert, dass man ihnen eine Problemlösung zutraut.

Welche Rolle spielt Frustrationserfahrung beim Lernen?

Je nach Alter spielt sie natürlich eine unterschiedliche Rolle, kleinen Kindern beispielsweise muss man mehr Lösungsstrategien bereitstellen, unter denen sie wählen können. Eine Frustrationserfahrung muss zu einem bestimmten Grad gegeben sein, aber immer mit der Möglichkeit einhergehen, diese zu überwinden, damit es schließlich zu einem erfolgreichen Resultat kommt. Da braucht man natürlich Begleitung, die das abschätzen kann. Im künstlerischen Fach geht das besser, denn im Künstlerischen ist das Prozesshafte eher angelegt.

EINDRINGLING

1) »Etwas vom Eindringling muss der Fremde haben, sonst büßt er seine Fremdheit ein. [...] Bleibt er ein Fremder, nachdem er angekommen ist, hört sein Ankommen nicht auf. Er wird nicht einfach »heimisch« [...]. Er ist weiterhin einer, der ankommt, der sich im Kommen befindet. Sein Ankommen ist in jeder Beziehung immer noch ein Eindringen. Er kann sich auf kein Recht, keine Vertrautheit, keine Gewöhnung berufen, im Gegenteil: es ist eine Störung, ein Aufruhr im Innersten.« Jean-Luc Nancy; >Gastfreundschaft

ERFAHRUNG

[mhd. *ervarn*, ahd. *irfaran* bedeutete ursprünglich »reisen; durchfahren, durchziehen; erreichen«, wurde aber schon früh im heutigen Sinn gebraucht als »erforschen, kennenlernen, durchmachen«. Besonders wird das 2. Partizip *erfahren* seit dem 15. Jh. als Adjektiv für »klug, bewandert« gebraucht. Dazu gehört *Erfahrenheit* (15. Jh.), während *Erfahrung* (mhd. *ervarunge*) als Verbalsubstantiv im Sinne von »Wahrnehmung, Kenntnis« verwendet wird (mhd. auch »Durchwanderung, Erforschung«)]



Wie profitierst du von der interdisziplinären Ausrichtung der EXPLORATIONEN?

Für mich persönlich entdecke ich hier viel Neues und erhalte ganz konkrete Anregungen aus anderen Feldern, lerne Projekte kennen, auf die ich sonst wohl nicht gestoßen wäre. Für meine Arbeit profitiere ich, weil ich neue Herangehensweisen an die Initiierung von Prozessen kennenlernen. Des Weiteren ergeben sich hier für mich perspektivische Anregungen für mein Arbeitsfeld. Ich habe die Hoffnung, dass das Fach Kunst im schulischen Kontext erweitert werden kann, sodass es nicht ausschließlich darum geht, gestalterisch tätig zu sein oder Bilder zu analysieren, das Erfahrungsspektrum könnte etwa um Tanz, Theater aber auch Raum-erforschende Projekte ergänzt werden. Ich möchte dem Fach qualitativ einen besseren Stand geben, weil darin prozesshaftes Lernen und Entwicklungen möglich sind, und erhalte hier Anregungen etwa durch das wiederkehrende Raumthema bei Osa und Hubertus Ahlers.

Wie sieht eine solche Erweiterung des Faches konkret aus?

In meiner schulischen Arbeit ermutige ich meine Schüler, die Umgebung der Schule zu erforschen, sich durch Recherchen, das Zeichnen von Karten und ihre Übersetzung in Bilder zu erschließen. Oftmals verschiebe ich den Kunstunterricht auch in die Turnhalle, wo Schüler tanzend anderen Modellen zur Entwicklung von Zeichnungen stehen können. Ich habe die Hoffnung, Schüler mit einer Begeisterung für Kunst und Kultur aus der Schule entlassen zu können, und mit der Fähigkeit, mit vielfältigen Formen des Betrachtens in die Welt zu gehen und etwas daraus zu machen.

Und nun die Gesprächsfrage: Du sollst in einer halben Stunde einen Aufsatz über das Orientierungsvermögen der grünen Meeresschildkröte schreiben. Welche drei Stichwörter gibst du in deine Suchmaschine ein?

Biologie grüne Meeresschildkröte.

REGELN ÜBER DEN HAUFEN WERFEN

SARAH ISRAEL, DRAMATURGIN, STUTTGART

Zu Beginn eine Gesprächsspielfrage: Erkläre deine Arbeit, als ob du es mit einem beliebten Spiel zu tun hättest, und erkläre seine Regeln.

Die Regeln des Spiels sind meiner Meinung nach, permanent die bestehenden Regeln zu verändern. Tragischerweise geht das nicht, ohne neue Regeln aufzustellen, aber das Wichtige liegt darin, dass die Regel immer flexibel ist.

Wendest du das in deiner Arbeit als Dramaturgin an?

Ich versuche es. Was mich interessiert, ist die Entwicklung von neuen Formaten und damit die Frage, wie ich Impulse geben kann, die bestehenden Strukturen des Sprechtheater-orientierten Betriebs, in dem ich arbeite, zu verändern. Auch in den Produktionsprozessen geht es für mich im Grunde um das ständige Brechen von selbst aufgestellten Regeln. Sobald es seitens der Regie, Ausstattung und Dramaturgie ein Konzept gibt, von dem aus man losgeht, ist meine Arbeit eigentlich, im Prozess wieder so offen zu sein, dass jede Regel, die durch das Konzept aufgestellt wurde, auch wieder über den Haufen geworfen werden kann.

Was haben Lernen oder Forschen mit diesem Prozess zu tun?

Man könnte meinen, die Forschung sei mit dem Aufstellen eines Konzeptes abgeschlossen, und danach ginge es nur noch um seine Darstellung. Ich finde aber, dass es auch in den Proben um Forschungsfragen geht, wie beispielsweise »Was heißt es heute Romeo zu spielen?«. Zum einen für den Schauspieler und zum anderen für mich als Beobachter, wenn man Forschung als einen Beobachtungs- und Auswertungsprozess definiert, dann findet sie hier statt. Und netterweise sehr spielerisch. Martin Nachbar hat betont, wie wesentlich die Erfahrung für das Lernen oder Wissen ist, und damit sind wir an dem für mich wesentlichen Aspekt von Theater: der Erfahrbarkeit. Der Schauspieler, der etwas erfährt, der Zuschauer, der etwas erfährt, um dann mit dem Erfahrenen umzugehen, sich auch aufs Spiel zu setzen und es auszuwerten, das ist ein Lernprozess, eine ausprobierende Suchbewegung.

Solch eine Suchbewegung sind ja auch die EXPLORATIONEN. Was hat dich her geführt?

Mein Verdutzt-sein darüber, die Ausschreibung der EXPLORATIONEN zu finden und zu merken, dass ich mir die Frage danach, was künstlerische Forschung ist und ob sie bei mir vorkommt, noch nie gestellt habe.

Wie hast du hier künstlerische Forschung kennen gelernt?

Ich sehe hier, wie verschiedene Leute Theorie und künstlerische Verfahrensweisen miteinander verzahnen, wie Fragestellungen immer weiter ineinandergreifen, am Ende aber keine theoretische Abhandlung dabei herauskommt, sondern wie bei Martin Nachbar Tanz. Das arbeitet jetzt in mir, und ich frage mich, wie ich das weiterverfolgen kann, und welche Möglichkeiten für eine solche Art der Auseinandersetzung es in dem Bereich gibt, in dem ich arbeite. Wie kann ich beispielsweise Aufmerksamkeit dafür schaffen, dass Schauspiel nicht nur eine Aufführung auf der Bühne ist, die rezipiert wird, sondern ein Gegenstand, mit dem ich meine Umwelt erforsche? Wie kann ich es umsetzen, das Theater nicht als Produkt zu begreifen, sondern als gemeinsamen Suchvorgang?

ERINNERN

»Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort – und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schoß. Dann sagt der Mensch »ich erinnere mich« und benedict das Tier, welches sofort vergißt und jeden Augenblick wirklich sterben, in Nebel und Nacht zurücksinken und auf immer verlöschen sieht.« Friedrich Nietzsche; >Fantasie, Archiv

EXPERTEN

[aus lat. *expertus* »erprobt«; Person, die über überdurchschnittlich umfangreiches >Wissen auf einem oder mehreren bestimmten Sachgebieten oder über spezielle Fähigkeiten verfügt. Verbindet sich Ausbildung in einem Fachgebiet und Erwerbstätigkeit/Beruf, spricht man von Profi (Professionalist)] mit Hubertus Ahlers omni-präsente Erklärer einer überkomplex gewordenen Gegenwart, die für den Einzelnen undurchdringlich bleibt und in der sich alles wie ein Zauber entwickelt.



RÄUMUNGEN UND VERORTUNGEN

Wie Lernaktivisten und Experten Land nehmen, sich an den Grenzen der Legalität stoßen, über urbane Räume und andere Landschaften nachdenken und schließlich orientierungslos werden.



»Ich möchte eine Art Einfühlung in den Ort geben«, erzählt **Hubertus Ahlers**, »und ihn mit dem Thema Lernen verknüpfen, was sehr spannend ist.« Mit seiner »Landnahme. Ein rein pflanzliches Gesellschaftsspiel« eröffnet der »catholic worker« Ahlers den ersten Tag der EXPLORATIONEN, indem er eine Skizze von dem Ort entwirft, an dem das Symposium stattfindet – zuerst in einem Vortrag, dann bei einem Spaziergang über das Zollvereins-Gelände. Veränder- und manipulierbare Räume, die eng mit der Wahrnehmung verknüpft sind, und räumliche Gebilde, in denen sich gesellschaftliche Verbindungen umsetzen, spielen bei den EXPLORATIONEN vielfach eine Rolle. Es geht um gelebte, bewohnte Räume – seien es nun Städte oder Landschaften, gebaute oder natürliche Umwelt. Sie sind Möglichkeitsräume, die Begegnungen schaffen, flüchtige Allianzen und langfristige Beziehungen.

Ausgehend von der Zeche Zollverein stellt Ahlers kritische Überlegungen zur Lern- und Arbeitsstruktur der Gegenwart an. Obgleich das Ruhrgebiet nachträglich mit Etiketten wie »Kathedralen der Arbeit« versehen werde, die einen »Mythos vom Helden der Arbeit« pflegen, würde hier de facto an der »Abschaffung menschlicher Arbeit durch den vollautomatisierten Produktionsprozess« gearbeitet. Diese Tendenz ist noch immer gültig, auch 20 Jahre nach Schließung der Zeche: Allerorten wird Erwerbstätigkeit als Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe verhandelt und so das Individuum unter Normierungsdruck gesetzt. Das natürliche Bedürfnis des Lernens ist einer hohen Institutionalisierung unterstellt. Arbeit und Arbeitsbilder haben sich gewandelt, »strategische Positionierungen am Markt sind wichtiger als das Tun selbst.« Hier wird das von Politik und Wirtschaft geforderte »lebenslange Lernen« zur Drohkulisse, denn es impliziert die lebenslange Notwendigkeit zur Re-Integration, da man sich seines Status' auf dem Arbeitsmarkt nie sicher sein kann: »Unsere heutige Bildung hat in ihrer Funktion als zeitlich gedehnter Initiationsritus unter anderem eine Verlängerung des Lehrlingsdaseins zur Folge.« Innerhalb des gegenwärtigen Bildungs- und ökonomischen Systems betrachtet Ahlers also den Lernprozess äußerst kritisch als einen Normierenden.

(ENT)TÄUSCHUNGEN UND KINDERFRAGEN

Für die Arbeit unter Tage dagegen gab es keine Ausbildung, dort war »learning by doing« angesagt, um eine schnelle Steigerung der Produktionskapazität durch Hinzufügen frischer Arbeitskräfte zu erreichen. Die hohe Komplexität der kapitalistisch geprägten Gegenwart, so könnte man Ahlers' Thesen zuspitzen, versetzt das Individuum in einen permanenten Status der Unmündigkeit, während es zugleich auf sich selbst zurückgeworfen wird, um die eigene Position innerhalb dieser Struktur zu sichern. Lernen bedeutet für ihn aber auch immer, »sich zu ent-täuschen und dumme Kinderfragen zu stellen.« Ein Ort für solche Kinderfragen könnten die EXPLORATIONEN sein, hier könne gelernt werden, ohne auf Ideologien und Ideologiestalten zurückzugreifen, »die EXPLORATIONEN geben Raum, mit Gedanken zu experimentieren.« Zur Veranschaulichung seiner Thesen und zur Rück-Eroberung des öffentlichen Raumes geht es danach zu geführten Streifzügen über die Zeche. Eigentlich sollte dort im »pflanzlichen Gesellschaftsspiel« von den Lernaktivisten Gundermann gepflanzt werden, eine Pflanze, mit der man der Legende nach Schlösser und Türen öffnen kann. Auf dem Zollvereins-Gelände ist aber nur eine bestimmte Bepflanzung erlaubt, und so scheitert das Spiel am Regularium: Um Konflikte zu vermeiden, werden die Spaziergänger lieber Sonnenblumenkerne ausstreuen. Im losen Parcours ziehen sie über das Gelände, lernen die spezifischen Fähigkeiten von Robinien kennen, erhalten Denkanstöße von Immanuel Kant, Erich Fromm und Elias Canetti. Am Tag zwei der EXPLORATIONEN sieht das Foyer nicht mehr aus wie zuvor. Das Symposium verwandelt es in einen Schauplatz, in dem allerorten Entdeckungen zu machen sind – wie die Post-Its, die einer der Teilnehmer auf Gegenstände, Wände und Türen klebt und die teils direkte Kommentare wie »Nahrung«, teils Verrätseltes

FANTASIE

[aus griech. *phantasia* »Erscheinung«, »Vorstellung«, »Traumgesicht«, »Gespenst«] 1) das, was mit einem durchgehen und/oder für das man eine Begabung haben kann, kurz: ein notwendiger Überschuss 2) »Das Letzte, das Verlorene – das ist es, das meine Phantasie beflügelt. Was neu und vielversprechend ist, hat mich nie angezogen. Weder Anfang noch Entwicklung sind aufregend. Erst wenn ein Ort altert, wenn er dem Ende zugeht, kann man etwas Menschliches darin entdecken. Nur das, was unvollkommen ist, kann uns trösten, weil wir dann begreifen, daß wir nicht einsam sterben werden.« Andrzej Stasiuk; >Archiv

kundgeben wie »An-Passung Ent-Passung«. Und Diarähmchen inklusive Linsen kleben an Türrahmen, sie zeigen Fotos kurioser Räume, Parkplätze, die an Wände geklappt sind, ein puppenhaftes Häuschen, das auf Stelzen in den Himmel ragt. Schaukästen im Miniaturformat von osa, **office for subversive architecture**.

Es ist eine für sie untypische Situation, erzählen Anja Ohliger und Ulrich Beckefeld von osa, denn gewöhnlich sprechen sie nur vor Fachpublikum, also vor Architekten

über ihre Projekte. Für das Symposium aber sind solche Kontextverschiebungen Konzept. Seit 1996 besteht osa, eine acht Mitglieder umfassende Arbeitsgemeinschaft, die sich mit der experimentellen Gestaltung und Transformation von urbanen Räumen befasst. Bei ihren gemeinsamen Projekten steht die »Lesbarkeit der Orte« im Fokus, »wir versuchen, einen Schlüssel zu finden, um Räume, ausgehend von ihrer Wahrnehmung, zu verändern.« Mit diesen temporären Um- oder Verwandlungen gehen subtile Bedeutungsverschiebungen einher, mit durchaus spielerischen Aspekten. In der Regel geschehen sie auf eigene Initiative, seltener sind es Auftragsarbeiten. Wie auch bei Ahlers' Gesellschaftsspiel stößt sich der Umgang mit öffentlichem

Raum schnell an Regularien – stets bewegen sie sich am Rande der Legalität, was aber, wie Beckefeld lapidar sagt, auch pragmatische Gründe hat – es ist schlicht zu umständlich, für alles Genehmigungen einzuholen: »Wenn ich sage, ich mache nur Legales, kann ich gleich zu Hause bleiben.«

Vor ihren Raumtransformationen steht stets die genaue Beobachtung des Ortes und der Beziehungen, die er durch Blickachsen oder Wege herstellt, seiner historischen und sozialen Topographie. Stets thematisiert osa auch die Arbeitsweise von Architekten, ihre ordnende, benennende, bedeutende Tätigkeit. So beschreibt Ohliger ihre Arbeit als »sehr persönliche, neugierige Auseinandersetzung mit Orten. Wir suchen nach einem Dreh, nach einer Subjektivierung des Ortes, und treten mit ihm in Kommunikation. Das fängt damit an, vom Raum zu lernen.« Bei dem Projekt »point of view« ging es ihnen darum, so Beckefeld, »eine bestimmte soziale, räumliche Situation sichtbar zu machen.« In London zerschneidet ein blauer Bauzaun den Stadtteil Stratford, er grenzt die Baustelle des Olympiageländes für die Sommerspiele 2012 ab. So stellt er ein »totes Gebiet mitten in der Stadt her«. Um diesen plötzlich unzugänglich gewordenen öffentlichen Ort, der auch die ihn umgebenden Wegebeziehungen und Geländestrukturen prägt, anders sichtbar zu machen, stellten osa eine Treppe an



GASTFREUNDSCHAFT

1) »Reine und unbedingte Gastfreundschaft [...] ist von vorneherein offen für wen auch immer, der weder erwartet noch eingeladen ist, für jeden, der als absolut fremder Besucher kommt, der ankommt und nicht identifizierbar und nicht vorhersehbar ist, alles andere als das.« Jacques Derrida; >Eindringling 2) »We're trying to be on the same roof as the audience.« Matteo Fargion 3) vier Tage mit offenen Türen und Töpfen bei PACT

seine Außenseite – im Blau des Zaun gestrichen, mit dem doppeldeutigen Schriftzug »point of view« versehen – Standpunkt und Sichtpunkt. Die Treppe erlaubte es den Passanten, so Ulrich Beckefeld, »selbst zu entscheiden, die Treppe hoch zu gehen und sich in Beziehung zu setzen zur Situation.«

KEIN ORT. NIRGENDS

Städtebauliche Schwellengebiete scheinen ein Kerninteresse von osa zu sein, die Doppel- und Vieldeutigkeiten, die sich an ihnen aufsuchen, herausstreichen, markieren und umkonnotieren lassen. Ihre Tätigkeit bestehe darin, Räume aufzufinden, für die sie eine Fantasie übrig haben. So gestalteten sie auf einem verlassenen Bahngelände, ebenfalls in London, ein auf Stelzen stehendes Bahnwärterhäuschen zum Eigenheim um – samt frischem Anstrich, Blumenkästen auf den Fensterbänken und einem kleinen Vorgarten, so Beckefeld, »das Stückchen Erde, auf das man seinen Grill und seinen Liegestuhl stellen kann.« Heraus kommt ein Bild, »das das »ideal home« transportiert« – ist doch für die Briten ihr eigenes Haus noch wichtiger als für die Deutschen. Gelegen in einem armen Viertel Londons, das von Olympiabauten und expandierenden Banken bedroht wird, sorgte das Häuschen trotz des Barbecue-Nachmittags für die Nachbarschaft, den osa veranstaltete, für Misstrauen. Eine örtliche Verpflanzung und Verschneidung realer und imaginärer Räume, der Entwurf eines Sehnsuchtsortes, der zugleich ein neues Licht auf den Raum warf, an dem er verortet war. So pflegen osa einen spielerischen und zugleich kritischen Umgang mit Orten und urbanen Strukturen, schaffen temporär neue Bildräume und Blickpunktverschiebungen. »Wir begreifen den Raum als Partner«, erzählt Ohliger, »den man ernst nimmt, bei dem man sucht, wo seine Potenziale sind, diese herauskitzelt, damit etwas Neues entsteht, aber verbunden mit dem, was wir vorgefunden haben.«

Ähnlich geht die **Spaziergangswissenschaft** vor, die in den 1980er Jahren von Lucius Burckhardt begründet wurde. Auch Burckhardt wollte Architektur und Städteplanung durch genaue Beobachtungen und Analyse der bestehenden räumlichen Strukturen erweitern, damit sie nicht als Fremdkörper agieren, sondern auf Vorgefundenes reagieren und damit umgehen. An der Kasseler Fakultät für Architektur, Stadt-

und Landschaftsplanung begründete er die Spaziergangswissenschaft, auch Promenadologie genannt. Sie untersucht das Verhältnis des Menschen zum Raum, den er durchquert – sei es nun zu Fuß oder per Eisenbahn, Schiff, Flugzeug oder Auto. Mobilität generiert jeweils spezifische Landschaftsbilder, eine spezifische Raumwahrnehmung und -gestaltung. Der Verleger **Martin Schmitz** hat bei dem 2003 verstorbenen Burckhardt in Kassel studiert und lehrt heute selbst dort. In Essen stellt er Burckhardts Thesen vor, in einem zuweilen heiter-ironischen Vortrag, in dem er medial vermittelte Landschaftsbilder untersucht – sei es durch Literatur,



Werbung oder Film. In ihnen beobachtet er eine von der Globalisierung getragene und beförderte Austauschbarkeit geographischer Räume zugunsten von mehr oder minder imaginären Landschaftsbildern, die bestimmte landschaftliche Merkmale wie »Sonne und Strand« von ihrem geographischen Ort entkoppeln. Durch die hohe Mobilität und die Durchlässigkeit der Grenzen wird das Landschaftsbild seinem geographischen, historischen und sozialen Kontext entrissen. »Wir fahren nicht mehr an einen geographisch spezifischen Ort«, so Schmitz, »sondern dieser wird überlagert von Freizeitökonomie und Freizeitaktivität.« Im Anschluss an diese weitgehende Orientierungslosigkeit geht die Spaziergangswissenschaft zurück auf die Orte, denkt darüber nach, wie sie wieder eine erkennbare Sprache erhalten können, die beispielsweise einen Park in Paris auf den ersten Blick von einem in Berlin unterscheidet und ihm so wieder eine lokale Zugehörigkeit verschafft. Sie untersucht die Versprechen der Landschaft, ist sie doch nicht mit Natur zu verwechseln, sondern ein Konstrukt, das wir zu lesen gelernt haben.

ALS WIR ERINNERTEN

Im Beitrag von **Gesa Ziemer** und **Steven Spier** spielen ebenfalls Räume eine Rolle, die konstruiert, erinnernd gestaltet werden. Für »Widersprüche fordern – am Beispiel Stadtforschung« haben sie das Format eines Seminars gewählt, »es ist so konservativ, dass es schon wieder radikal ist«, findet die Philosophin und Kuratorin Ziemer. In zwei Gruppen verteilen sich die Lernaktivisten, um eine Erzählung und einen Film zu diskutieren. In beiden wird eine Ein- oder Auswandererperspektive auf einen Stadtraum geworfen, dessen Wahrnehmung sich unlösbar mit persönlicher Geschichte verknüpft. Steven Spier, Präsident der HafenCityUniversity in Hamburg, liest mit den Lernaktivisten »Max Aurach« von Wolfgang G. Sebald. Bei seinen Streifzügen durch Manchester wird dem Erzähler der fremde Raum zum Anlass des Erinnerens, die verstaubten, ausgestorbenen Straßen, in denen nur Schatten, Kinder und Gespenster seinen Weg queren, verquicken sich mit prekären Erinnerungen, von denen man nicht weiß, ob sie so statthatten. »Er findet eine Stadt«, so Spier, »die ebenso entfremdet ist wie er selbst.« Wie Sebald Fundstücke, Eindrücke und Erinnerungen zu einer Erzählung verbindet, montiert Jem Cohen sie zu einem Film, den Gesa Ziemer zeigt. »Lost Book Found« folgt einem »sidewalkfisher« durch New York. Versatzstücke einer dokumentierten Realität, poetischer Kommentar und flüchtige visuelle Eindrücke verbinden sich im Ton des erinnernden Erzählens zu einem Stadtportrait. Für Ziemer ist der Film ein perfektes Modell von Stadtforschung, in dem alle klassischen Forschungskriterien geschmeidig erweitert werden. Spier und Ziemer geht es darum, andere Formen der Wissensproduktion stark zu machen, die mit den bestehenden Regeln und Institutionen spielend eine neue Form künstlerischer Forschung ermöglichen.

Esther Boldt



DENKERISCHE REIBUNGSFLÄCHEN

SABINE LUCKE, YEHUDI MENUHIN STIFTUNG / MUS-E

Was hat dich interessiert an den EXPLORATIONEN?

Die Dokumentationen der vergangenen EXPLORATIONEN haben mich neugierig gemacht. Beim Lesen war eine große Intensität und Dichte zu spüren, und ich stieß auf viele vertraute, aber auch neue inspirierende Spuren. Mich reizt das Querdenken, die Möglichkeit, am »Rande« der Fachgebiete interdisziplinäre Zwischenräume auszuloten und dabei gemeinsam Neuland auf künstlerischem und pädagogischem Terrain zu betreten.

Wie ist dein beruflicher Hintergrund?

Ich bin Kunstpädagogin und arbeite als Programmentwicklerin für die Yehudi Menuhin Stiftung Deutschland.

Und welche Rolle spielt das Lernen dort?

Im Kontext des MUS-E Programms und der MUS-E Modellschule arbeitet die Stiftung sehr intensiv an der Schnittstelle zwischen Kunst und Schule mit dem Anliegen, künstlerische Qualitäten für das Lernen und die Qualitätsentwicklung von Schule zu beschreiben und sichtbar zu machen.

Wo kommen künstlerische und pädagogische Prozesse zusammen? Und gibt es Unterschiede?

Der künstlerische Prozess ist in meinen Augen sehr komplex und unwägbar. Seit Jahren befrage und untersuche ich meine eigenen Prozesse, aber es scheint, als bliebe immer ein Stück Geheimnis zurück, das sich hartnäckig der Beschreibung entzieht. Pädagogische Prozesse hingegen zeichnen sich eher durch konkrete Zielsetzungen, Planbarkeit und den Anspruch der Transparenz aus. Auf den ersten Blick scheint sich hier ein Widerspruch zu konstruieren. Nichts desto trotz kommen für mich beide Prozesse im Begriff des »Lernens« zusammen. Lernen ist für mich lebenslange Befragung, Entdeckung und Aneignung von Wirklichkeit. Das geschieht auch in künstlerischen Prozessen. Ich bin überzeugt, dass sich mit und in der Kunst auf besondere Weise lernen lässt, und dass künstlerische Qualitäten und Strategien pädagogische Prozesse sehr befruchten können.

KÖRPER

[aus lat. *corpus*, erschien zuerst in der Bed. *Leichnam*; biolog. »Leib«, das optisch in Erscheinung tretende Material oder dessen Teile, unabhängig davon, ob es lebt oder nicht] »Ich weiß nicht, ob jemals festgestellt wurde, daß ein Hauptmerkmal des Lebens die Separatheit ist. Wenn uns keine Fleischschicht umhüllt, sterben wir. Der Mensch existiert nur in dem Maße, in dem er von seiner Umwelt abgesondert ist. Die Schädeldecke ist der Schutzhelm eines Raumfahrers. Bleib drinnen, oder du gehst zugrunde. Der Tod ist Enkleidung, der Tod ist Kommunikation. Es mag wunderbar sein, mit der Landschaft eins zu werden, aber es wäre auch des zarten Egos Ende.« Vladimir Nabokov

Konntest du von der interdisziplinäre Ausrichtung des Symposiums profitieren?

Ja, auf alle Fälle. Mich interessiert an dieser Stelle besonders das Transferpotential, die Frage, wie sich Erkenntnisse und Strategien von einer Disziplin in die andere übertragen lassen und natürlich auch die Differenz der Sichtweisen, die Reibungsflächen im Denken verursacht und den eigenen Blick schärft. Besonders spannend war für mich in diesem Zusammenhang der Aspekt der »Künstlerischen Forschung«, der immer wieder an verschiedenen Stellen aufgetaucht ist.

Und jetzt die Gesprächsspielfrage: Was ist das Ei des Columbus?

Ich glaube, das Ei des Kolumbus ist die große Sehnsucht. Die Sehnsucht, im Konglomerat von Ahnungen, Wünschen und Visionen genau auf den Kern zu stoßen. Aber auch hier gibt es weitere Fragen: Was war zuerst? Columbus oder das Ei? Oder ist vielleicht sogar Columbus selbst das Ei?

STÖRENFRIEDE, EINDRINGLINGE UND SCHUTZRÄUME

Ulrich Schötker ist müde an diesem Sonntagmorgen. Er kommt aus München, wo gerade eine Tagung im Rahmen der von Christiane Mennicke und ihm kuratierten Ausstellung »Walden #3 oder die Schule des Lebens« zu Ende gegangen ist, aber scheinbar ist er immer noch fitter als wir. »Guten Morgen!« sagt er energisch, »Guten Morgen ... guten Morgen ... guten Morgen ...« plätschert es vereinzelt aus den Reihen der Lernaktivisten. »Das fängt ja gut an!« grinst er und legt gleich los. Denn mit dieser kleinen verfehlten Konditionierungsleistung befinden wir uns schon mitten im Thema seines Vortrags.



In den 1930er Jahren steckte der Behaviorist Burrhus Frederic Skinner Ratten in eine Box. Er fand heraus, dass die Lernreaktionen seiner Ratten nicht allein von ihnen vorausgehenden Stimuli abhängig waren, wie es noch Pawlow behauptet hatte, sondern vor allem von Reizen, die im Nachhinein erfolgten. Die »operante Konditionierung« war entdeckt und fortan sollten Lernprozesse durch Belohnungs- oder Bestrafungsformen gezielt gesteuert werden. 1948 formulierte er seinen Entwurf in dem Roman »Walden Two« über eine fiktive aggressionsfreie Gesellschaft. Er bezog sich damit auf den 1845 er-

schienen Erfahrungsbericht »Walden Or Life in the Woods« von Henry David Thoreau, da es auch Skinner paradoxerweise um ein freies und unabhängig geführtes Leben ging. Seit den 1950er Jahren setzte sich seine leicht vermittelbare Verhaltenstheorie trotz konkurrierender Gesellschaftsmodelle weltweit in allen Bildungssystemen durch. Vorstellungen von Programmierbarkeit, Effizienzsteigerung und Funktionalisierung hielten Einzug in das System »Unterricht« und werden heute mit der Bologna-Reform sogar bis in die Universitäten getragen.

Der Kunstpädagoge und Kunstvermittler Ulrich Schötker, zum dritten Mal zu Gast bei den EXPLORATIONEN, noch immer glücklicher Klassenlehrer an einer Gesamtschule in Hamburg und fröhlicher Grenzgänger zwischen Kunst- und Bildungssystem, hält dagegen. Schule und Bildung müssten mithilfe von Gegenwartskunst, Kunst- und Kulturpädagogik dringend neu gedacht werden. Dabei gehe es nicht nur um die Suche nach

KONZENTRIEREN

entlehnt aus frz. *concentrer* »in einem Punkt vereinigen«, zu frz. *centre* »Mittelpunkt« aus lat. *centrum*, aus gr. *kéntron*, eigentlich »Stachel«, zu gr. *kentein* »stechen« und lat. *Con-* > vermitteln

den angemessenen Strategien, ästhetische Bildung zu vermitteln und Heranwachsenden bildnerische und mediale Kompetenzen zu ermöglichen. Vielmehr möchte er ihnen anhand künstlerischer Prozesse spielerische Denk- und Handlungsweisen sowie ein eigenes Urteilsvermögen an die Hand geben. Und das nicht etwa für ein Leben »da draußen«. »Schule ist ein öffentlicher Ort, an dem Gesellschaft passiert, und der nicht nur so tut als ob.« meint Schötker und sorgt für einen der vielen Ach ja-Momente auf den EXPLORATIONEN. Schon im letzten Jahr betonte er, wie wichtig das Überschreiten von (Konditionierungs-)Grenzen für die Selbstpositionierung sei, denn »wer schon weiß, kommt nicht über den Horizont des Bekannten hinaus«. Mit einer gehörigen Portion Nicht-Wissen losgehen, Grenzübertritte und Überraschungen zulassen, so kann die Expedition »Lernen« gelingen. Gleiches gelte für die Pädagogen: »If you don't know it, teach it!«.

TUN ODER TUN ALS OB

Zur Veranschaulichung der fruchtbaren Begegnung zwischen Kunst und Bildung hat Schötker Videoarbeiten aus dem Projekt »Walden #3« mitgebracht, die in Zusammenarbeit mit Kindern und Jugendlichen entwickelt wurden und beispielhaft das Wertesystem »Schule« befragen. In »Stören wir?« etwa, einer Arbeit von Annette Krauss mit Schülern des Carl-Orff-Gymnasiums in Unterschleißheim, sieht man Versuche des geschmeidigen (Ver)Störens und Unterlaufens von Konventionen im Schulalltag. Einmal bleiben die Schüler während der grünen Ampelphase mitten im Herdengang stehen, ein andermal verstecken sie sich in fremden Klassenräumen, treten während einer Unterrichtsstunde hinter dem Vorhang hervor und verlassen kommentarlos das erschlichene Territorium, oder sie ahmen jemanden fast unmerklich nach. Durch kleine amüsante Verschiebungen und Trickereien thematisieren sie, wie Verhaltensnormen verinnerlicht werden oder wie man ihnen widersteht. Man muss also nicht wie Thoreau den vollständigen Entzug zur Herausbildung des Selbstverständnisses wählen, es reicht, sich an sein Postulat des zivilen Ungehorsams zu erinnern: »Indem die Konditionierung thematisiert wird, ist sie schon gestört.« meint Schötker. Selbstverständlich gehe es hier nicht nur um subversive Taktiken, schließlich brauche jedes gesellschaftliche Zusammenleben seine Ordnungen und Regeln. Gleichzeitig sei die Befähigung der Schüler, diese zu erkennen, zu reflektieren und mit ihnen zu spielen immens wichtig. Damit sei die Frage nach Konditionierung nicht aus der Welt, doch gehe es darum »mit zu entscheiden, wie man konditioniert werden will«. Inwieweit das bei all den unterschwelligeren Konditionierungen möglich ist, bleibt offen. Dennoch ist klar: Genauso wie die Kunst nicht als ein vom Leben getrenntes Spiel(feld) zu betrachten sei, sei die Schule nicht als Funktions-, sondern als Lebensort anzuerkennen. Bleibt Kunst im Kunstsystem und Bildung im Bildungssystem, so hat sie keine gesellschaftliche Wirkung. Dem entgegen formuliert Ulrich Schötker die Vermittlung als Kontaktstelle zur Gesellschaft.

Nadine Vollmer

INFRAGESTELLEN UND BESSER SCHEITERN

WOLFRAM SANDER, DIPL. THEATERWISSENSCHAFTLER, BERLIN

Eine Gesprächsspielfrage: Was kann man tun, wenn die Sonne gerade nicht da ist?
Man kann sich eine Ersatzsonne bauen. Man kann sich die Sonne imaginieren. Man kann sich fragen, inwieweit die Sonne für einen wichtig ist und was man ohne sie macht.

Was ist Lernen für dich?

Eine Frage wie die nach der Sonne kann ein guter Auslöser sein, um gewohnte Kontexte in Frage zu stellen. Sie lösen möglicherweise erst einmal ein Unbehagen aus, führen zu Scheitern und setzen so einen Lernprozess in Gang, in dem man den gewohnten und bewährten Rahmen verlassen muss.

Lernen durch Scheitern – hat das etwas mit deiner gewohnten Lern- und Arbeitsweise zu tun?

Zumindest versuche ich, wach zu bleiben. Das nicht-lineare Verfolgen von Sachen, also immer wieder Bezüge herzustellen zwischen Dingen, die möglicherweise wieder woanders hinführen als gedacht und neu zum Nachdenken anregen, ist Teil davon. Ich habe beispielsweise erst etwas Handwerkliches gelernt, Tischlerei, weil ich rein musisch erzogen wurde und irgendwann – und zwar tatsächlich bei den Pfadfindern – gemerkt habe, dass mich vieles fasziniert, das nicht durchs Nachdenken, sondern durchs Machen funktioniert. Ich habe nach meiner Ausbildung lange eine für mich geeignete Werkstätte gesucht, aber keine gefunden. Das ist das Zweite, dass man Dinge ausprobiert, sich aber weiterhin die Frage stellt: Ist es das jetzt? Wenn nicht, muss man konsequent sein und Mut zu Brüchen haben. Nichtsdestotrotz habe ich später beim Studium der Angewandten Theaterwissenschaften gemerkt, dass mein erlerntes praktisches Denken mir im neuen Kontext half.

Wie würdest du deine Arbeit beschreiben?

Ich habe mein Studium gerade beendet und schau jetzt, wohin mich das alles führt. Es gibt ja immer Inputs, die einen wie kleine Nadelstiche treffen. Bei relativ affektiven Kunstformen wie Musik oder Tanz ist das oft der Fall. Und dann hat man das Gefühl, dass ganz viele potenzielle Lebensentwürfe in einem schlummern. Das Interessante an dem Entwurf, für den ich mich nun nach meinem Studium entschieden habe und der noch so im Werden ist, ist, dass das eine Position ist, die als Scharnier, als Punkt der Begegnung funktioniert zwischen mir und den Dingen, die mich interessieren.

MALOCHÉ

[aus dem Rotwelschen, wo es seit dem 18. Jh. bezeugt ist. Dorthin über wjidd. *meloche, maloche*, ›Arbeit, aus hebr. *mā'la'*(*kā'h*), ›Arbeit; schwere Arbeit]

Die EXPLORATIONEN als Verknüpfungsstelle verschiedener Disziplinen, Denk- und Arbeitsweisen scheint deinem Weg, sich Dingen und der Welt zu nähern, sehr zu entsprechen ...

Ich glaub der Antrieb ist die Erfahrung, dass sich in der zunehmend globalisierten Welt allerlei Zusammenhänge verkompliziert und spezifiziert haben, und dass man offenbar immer in der Position des Nicht-Wissenden ist. Es kann nicht darum gehen, zu einem Superspezialisten zu werden, sondern eher darum, neugierig zu sein auf Verknüpfungspunkte zwischen interessanten Bereichen. Hier bei den EXPLORATIONEN eine gebündelte Form von, nennen wir sie Spezialisten, zu finden, ist eine wunderbare Gelegenheit, um bei auf den ersten Blick diametral entgegengesetzten Bereichen wie der Spaziergangswissenschaft und den »Choreographic Objects« von Forsythe verbindende Punkte zu finden, an denen man andocken kann. So werden Impulse gegeben, sich an Modelle von Denk-, Lern- und Arbeitsweisen zu erinnern und in ihnen eine neue Relevanz zu entdecken.

UNGLEICHZEITIGE GLEICHZEITIGKEITEN UND ANDERE MÖGLICHKEITSRÄUME

Wie die Lernaktivisten und Experten Ablagerungsschichten abtragen, zu Erinnerungsbergwerkern und Fabelerzählern werden und Zukunftsarchive basteln.

Konzentriertes Einatmen, Ausatmen, manchmal ein kleiner Keucher. Schritte, leichte, stampfende, eine raschelnde Hose, ja stimmt, die Bewegung erkenne ich, hier hat er sich gereckt, dort war er am Boden und dort drüben ... Erinnerungsreste aus dem eben aufgeführten Tanz von **Martin Nachbar** setzen sich bruchstückhaft, unchronologisch und asynchron vor dem inneren Auge zusammen, während man sein aufgezeichnetes Atmen hört, gewissermaßen wieder hört und doch zum ersten Mal. Das Atmen legt sich als Erinnerungsspur in den leeren Raum, und Nachbars Körper, der in diesem Moment nur da steht und uns zuschaut, wie wir seinen Tanz erinnern, bewegt sich durch den Raum, hinterlässt Spuren. Zu den handfesten Staubspuren, die seine Füße unter seiner Tafel weggeraubt und während der vergangenen Minuten im Raum verteilt haben, gesellen sich imaginäre, flüchtige, die sich in der Erinnerung zu einem Bild malen, die da sind und zugleich doch schon vergangen. Wir befinden uns mitten in der Lecture Performance »Urheben Aufheben – Ein (Selbst)Versuch« von Martin Nachbar, einer Rekonstruktion der 1962 entstandenen »Affectos Humanos« von Dore Hoyer.



NEUGIER
verwandt mit frz. *curieux* »neugierig, seltsam«, forschendes, fragendes Befremden in der Begegnung mit Unbekanntem, mit etwas, das uns widerfährt oder entgegenet.

Seit neun Jahren beschäftigt sich Nachbar mit diesem Zyklus aus fünf Tänzen, die in je vier Minuten Länge einen menschlichen Affekt behandeln: Eitelkeit, Begierde, Hass, Angst und Liebe. Begonnen hat er mit einer eher zufälligen Sichtung einer Kopie des Films von 1967 aus dem Deutschen Tanzarchiv. Dore Hoyer war eine der herausragenden Tänzerinnen und Choreografinnen des deutschen Ausdruckstanzes (dort jedenfalls wird sie abgeheftet), Martin Nachbar ist ebenfalls Tänzer und Choreograf, und er ist der erste Mann, der die »Affectos Humanos« rekonstruiert und getanzt hat. Seine Lecture Performance ist Aufführung und auseinander gefaltete Aneignung zugleich. Vor unseren Augen vollzieht sich ein Archiv, reflektiert sich von allen Seiten, spielt sämtliche Ebenen und Untiefen des Rekonstruierens durch und produziert über den Vorgang des Einordnens ein gemeinsames Gedächtnis. Stückchenweise schält sich aus dem Sprechen Tanz heraus, das Sprechen-über ist gleichzeitig das Tun. Stückchenweise legt sich auch ein Medienwechsel offen: Aus einem Körper wird ein Film wird eine Kopie wird wieder Körper, jedoch ein anderer. Aus Dore Hoyers »Affectos Humanos« wird Martin Nachbars »Urheben Aufheben«, ist es schon geworden und wird es mit jeder Aufführung aufs Neue werden. Die Abkürzung »UA« meint nicht nur »Urheben Aufheben«, sondern eben auch »Uraufführung« und hebelt damit im doppelten Sinne Konzepte von Originalität, Autorschaft, Bedeutungszuweisung und -festschreibung aus. Zugleich verweist sie auf den Akt des Rekonstruierens, der sowohl Übersetzung als auch Neuaufbau ist, »das Archiv bietet für mich die Möglichkeit, etwas zu erinnern, das ich nie erlebt habe. Es kann durch meinen Körper sichtbar werden und durch ihn in Unordnung geraten«.

VERGESSEN HEISST JETZT ERINNERN: KEINE SCHICHT IM SCHACHT

Dazu erzählt Nachbar eine seiner liebsten Anekdoten. Wie er mit seinem ersten erlernten Tanz »Hass« zu Waltraud Luley, einer inzwischen 94 Jahre alten Tänzerin, Pädagogin und ehemaligen Assistentin Dore Hoyers, nach Frankfurt fuhr, um sich ihre Zustimmung für das Aufführen der Tänze abzuholen. Er erzählt, wie er die ersten Bewegungen machte, bei denen die Finger krallenartig gekrümmt werden und sich abwechselnd rauf und runter bewegen. Während er spricht, hebt er die Hände lasch rauf und runter. Alle lachen, diese Pointe ist erprobt und verlässlich. Waltraud Luley sei weniger amüsiert gewesen, fährt er fort, und während er spricht, formt er die Hände zu gespannten Krallen, bewegt sie rauf und runter. Dann fordert er die Lernaktivisten auf, die Geste nachzuahmen. Selbst wenn es ganz gut zu klappen scheint, spürt man, dass das mit der Wiederholung und Nachahmung eine wacklige Angelegenheit ist. Trotzdem wird man später, wenn man die Geste im Tanz entdeckt, sich an sie erinnern, sie besser erkennen und dechiffrieren können.

Sich an sie erinnern. Martin Nachbar hat den fünf Affekten Hoyers weitere hinzugefügt, eingefügt: Erinnern und Vergessen schieben sich zwischen Angst und Liebe. Damit benennt er zwei weitere Grundvoraussetzungen des menschlichen Daseins, die auch sich gegenseitig bedingen. Im Prozess des Rekonstruierens – »wiederholen, nachahmen, sich selbst befragen, den Gegenstand befragen, abgleichen, sich

erinnern, vergessen« – gibt es zwangsläufig Verluste, werden Entscheidungen gefällt, klaffen Lücken auf, in denen Neues in der Auseinandersetzung mit Altem entdeckt und produziert wird. Die Erinnerungsarbeit wird zum Körperwissen, der Körper wiederum zum Erinnerungsträger, jede Auseinandersetzung mit dem Archiv bringt das Archiv und seine Gegenstände überhaupt erst hervor. Dore Hoyers Körper wird von Martin Nachbars Körper überlagert und scheint gleichzeitig durch ihn hindurch, (Selbst)Vergangenheit und Gegenwart vollziehen sich zur gleichen Zeit und greifen produktiv ineinander: »Bewege dich stets so, als verließest du die Position, die gerade aufgehört hat zu sein.« Indem man den immer schon gestorbenen Augenblick, dem man gerade noch »Verweile doch« nachrufen möchte, durch den eigenen Körper rauschen lässt, vollzieht man neue Bewegungen. Vergegenwärtigung, Verfertigung, schon wieder weg. Dem Tanz liegt diese Flüchtigkeit im Besonderen inne. Nachbar meint, ihn interessiere »die Ernsthaftigkeit an der Vergeblichkeit des Versuchs«, die in

der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auch die höchstmögliche Annäherung an den Gegenstand erlaube. »Wie kann ich in der Distanz schwitzen?« fragt er, zieht die Augenbrauen hoch und grinst. Mit Ablagerungen und Zutageförderungen geht es weiter. Doch der Kommunikationsdesigner und Dozent für Trickfilm **Bernd Terstegge** will nicht anfangen. Er ist einer der Erfinder des Projekts »TOTAL RECALL – internationales Festival des nacherzählten Films«, aber er möchte lieber nicht darüber sprechen, sondern die Lernaktivisten zum

Filmenacherzählen überreden. Seit 1999 treffen sich im freien Wettstreit Männer und Frauen auf dem »Filmfestival ohne Bild« in Berlin, Düsseldorf, Zürich und anderswo und erzählen sich Filme. Die Regeln sind einfach: Man stelle sich an ein Rednerpult, warte die erklingende Fanfare ab und lege los. Strengstens auf zehn Minuten begrenzt und vor allem: ohne Hilfsmittel, nur mit sich allein, dem Publikum und seiner Erinnerung.

BLEIB UND KOMM ZURÜCK

Nach ein paar zögerlichen Minuten findet sich ein Mutiger. Jonas Leifert stellt sich hinter das Rednerpult, um gleich wieder davon zurückzuweichen. Er hebt die Arme in die Höhe wie eine Bauchtänzerin, bewegt hakig-kreisend seine Hüften und versucht gleichzeitig seinen Körper schwerfälliger zu machen als er ist. Er erinnert sich an einen Kurzfilm, der offenbar nur aus einer eindrücklichen Szene bestand, in der eine äußerst dicke Frau sich auf der Stoßstange eines VW-Bulli schlängelnd tanzend einmal rund um den Bus herum bewegte. Jonas' Worte und Bewegungen werden zu



PATHOS

[aus lat. *passio*/es, dt. »Passivität«; aus gr. *pathos* »Leiden«, »Leidenschaft«, zu gr. *páskhein* »leiden«, »erleiden«, »erdulden«] »Ein Aspekt der Natur, die wir sind – affizierbar, passibel, voller Neigungen und Widrigkeiten und zudem Widerfahrnissen ausgesetzt.« Philipp Stoellger

einem Bild: Der VW-Bulli ist auberginefarben, der Film hat einen starken Gelbstich, er riecht nach frisch gemähter Wiese und Benzin, und die Frau trägt einen rot-weiß geringelten Badeanzug mit Abnähern. Das Eis ist gebrochen, der Performergeist erwacht. Martin Nachbar schraubt seinen Körper in die Höhe zu einem Brett, steigt auf ein unsichtbares Fahrrad und spielt Jacques Tatis (un)glückseligen Briefträger, und Isabel Niederhagen spricht mit funkelnden Augen über eine verheimlichte Ratte, die ein Spitzenkoch ist. Man entsinnt sich der französischen Landstraßen, obwohl man den Film noch nie gesehen hat und lauscht gebannt einer Erinnerung, die zu einem Pamphlet wird für alle Unterdrückten, gegen Absahner und Profiteure.

Recall, wiederrufen, zurückrufen, bleib hier, Erinnerung! Doch so einfach ist das nicht und das ist gut so. Denn hier, auf dem schmalen Grat oder im tiefen Abgrund zwischen tatsächlich Erlebtem und Imaginiertem, entsteht die besondere Qualität des erinnernden Erzählens. Mit Henri Bergson sind wir »unaufhörlich schaffend und rekonstruierend tätig«, denn die individuelle Erinnerung ist ein konstruktiver Prozess, bei dem im Rückgriff auf einen Vergangenheitsfundus und durch die Vermittlungsleistung des Bewusstseins, durch eigene Wahrheits- und Kohärenzkriterien etwas neu erfunden und inszeniert wird. Die Neurowissenschaften haben dafür das schöne Wort »Konfabulation« erfunden: mit oder zusammen phantasievoll erzählen. Man erinnert sich an Fragmente und baut sie zu einer neuen Erzählung zusammen, wie der benjaminsche »Grübler, dessen Blick, aufgeschreckt, auf das Bruchstück in seiner Hand fällt« und der zum Allegoriker wird.

Bei **Herbordt/Mohren** werden wir am Samstagmittag alle zu erfindenden Forschern und spurenvernichtenden Archivaren. Am Tag zuvor haben wir mit Natascha Adamowsky Universen gebastelt, nun schnipseln wir uns ein Archiv. Die Autoren und Regisseure Melanie Mohren und Bernhard Herbordt, die zwischen Versatzstücken des alltäglichen Lebens aus Text, Ton, Bild und Bewegung nach den Möglichkeiten einer anderen Wirklichkeit fahnden, veranstalten einen Workshop zum ersten Teil ihrer Theatertrilogie »Alles was ich habe« unter dem Titel: »Alles was ich habe #1: Arbeit. Lecture, kollaboratives Ereignis und Archiv«. Wie in all ihren Arbeiten geht es um Formen der Archivierung und des Gedächtnisses, um Erinnerungen und Überlagerungen, um Partizipation, Zeitschaltuhren und Entwürfe einer anderen (besseren?) Zukunft.





RAUSCHEN

[mhd. *rüschēn* und *riuschēn*, »Geräusch machen«; in der älteren Sprache vielfach von der ungestümen, wilden Bewegung lebender Wesen, daher stürmen (unbändig, unüberlegt oder zum >angriff!)]

ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT: VORN IST DAS PARADIES

Es geht gleich los. Das Spielfeld und seine Benutzungsordnung liegen offen vor uns, es gibt Zuschauerbänke, fünf Tische mit Schreibtischlampen, Papier und Stiften, eine Kamera, einen Computer mit Internetzugang, eine Menge Fragen und Denkanstöße rund um das Thema »Arbeit«. Spuren sollen wir hinterlassen, fordern uns Herbordt/Mohren in einer Einführung auf, in der bestimmten Zeit zum bestimmten Thema alles Wissen, alle Erfahrungen und Geschichten, eben alles, was wir haben, ansammeln, es uns gegenseitig präsentieren und damit eine andere Zukunft der Arbeit schreiben. Sechzig Minuten laufen rückwärts, sechs Gruppen haben sich zusammenzufinden, die acht Minuten Zeit haben für jede Station. Soweit der Auftrag, dann der Start und kein Zurück. Während an fünf Tischen gearbeitet wird, besetzt die übrige Gruppe die Position des Zuschauers: »Their job is not to dance but to watch other people dancing« würde Jérôme Bel sagen. Geschäftiges Treiben, mal leise konzentriert, mal diskutierend, mal lacht einer, es wird gelesen, geraschelt, geschrieben, gearbeitet. Dann ziehen die Gruppen im Uhrzeigersinn weiter. Diejenigen, die gerade noch Beobachter waren, werden zu Akteuren und beginnen mit dem »Abschied« in eine neue Zukunft. So heißt der erste Tisch, die Frage lautet: »Wie wollen wir arbeiten?«. Da sitzen wir dann, kennen uns gut, wenig oder gar nicht, sollen uns eine Arbeit ausdenken und uns gegenseitig befragen. Die ersten Kommentare und Ideen brechen hervor und die erste Weigerung, etwas zu hinterlassen, bricht aus. Vererben ist nicht. Trotzdem oder gerade deshalb beginnen wir, Zurückgelassenes anzufassen und die vorgefundene Ordnung durcheinander zu bringen. Der gesamte Parcours ermittelt das Verhältnis von Identität und Arbeit und forscht nach Ideen einer zukünftigen, anderen oder besseren Arbeit. Die Spanne reicht von Henry Ford bis hin zum Propagandeur vom Ende der Arbeit Jeremy Rifkin, dazwischen findet man gar ein Lied: »Vorbei vorbei vorbei vorbei vorbei vor-horbei / Vorbei vorbei vor vorbei vorbei / Jetzt isser endlich vorbei« singt Peter Licht auf einem Zettel das »Lied vom Ende des Kapitalismus«. Archivmaterial wird vernichtet und hergestellt, Geschichte unterbrochen, Zeit geteilt und während wir arbeiten, denken wir uns eine Idee von Arbeit aus. Recherche, Probe und Präsentation finden sowohl nacheinander als auch gleichzeitig statt. Enden wird die ganze Expedition mit einem »Aufbruch«. Dann ist die Zeit um, und zurück bleibt das begehbare Archiv einer einstündigen Praxis. Begegnungen, Möglichkeiten, Utopien und Durchstreichungen liegen vor uns wie Schildkröten auf den nebligen Feldern unserer Zukunft. »Die Archivierung« schreibt Derrida, »bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet«. Hoffentlich schläft das Archiv nicht ein, hoffentlich kommt bald jemand vorbei und macht Unordnung, wirbelt Staub auf. Denn ohne diese ist das Archiv gar nicht existent – so wie die künstlichen Halden aus Stein, Schutt und Altlasten auf dem Zechengelände, die wir für hübsche Natur hielten, bevor Hubertus Ahlers mit uns spazieren ging.

Nadine Vollmer

GRENZBERÜHRUNGEN UND ÜBERFORDERUNGSTAKTIKEN

ISABEL NIEDERHAGEN, PROJEKTLEITERIN VON TANZPLAN ESSEN 2010

Welche Erfahrungen habt ihr mit dem Format EXPLORATIONEN gemacht? Haben sich Absichten, Schwerpunkte, Funktionsweisen, Strukturen geändert?

Bei der ersten Ausgabe 2007 hatten wir Zeitfenster eingebaut, die von den Teilnehmern selbst gefüllt werden sollten/konnten. Wir wollten Räume und Material zur Verfügung stellen, es aber den Leuten in Selbstorganisation überlassen, wie sie die Zeit nutzen. Das hat allerdings kaum funktioniert, weil die Referenten-Beiträge solch einen großen Redebedarf schufen, dass es die Teilnehmer vorzogen, weiter in der großen Runde zu diskutieren. Die so genannten Freiräume schrumpften gegen Null. Im Nachhinein fanden wir – und auch viele der Teilnehmer – diese ungemeine Dichte der Beiträge und Diskussionen aber gerade spannend. Die einzelnen Positionen haben sich so auf ziemlich faszinierende Weise zu einem konsistenten Thementepich verwoben. Deshalb sind wir auch bei den folgenden Ausgaben dabei geblieben, viele starke Positionen aus den unterschiedlichsten Bereichen zu setzen und die Teilnehmer so vielleicht auch latent zu überfordern, was eine unglaubliche Energie freisetzen kann.

Wie ergeben sich thematische Schwerpunkte – wie etwa in diesem Jahr das Leitmotiv »Ressourcen«?

In der Regel folgt das Thema den Beiträgen. Wir halten das ganze Jahr über Augen, Ohren, Nase, Mund offen und treffen dabei auf Texte, Personen, Performances, Formate, die wir spannend für unseren Kontext finden. Wir sammeln alles, recherchieren, diskutieren, drehen und wenden, führen Gespräche mit den potentiellen Referenten über ihre momentanen Arbeitsfelder und das, was sie im Moment interessiert und beschäftigt. Im Laufe dieses Prozesses haben wir dann in diesem Jahr festgestellt, dass sich alle ausgewählten Positionen explizit oder implizit mit dem Thema »Ressourcen« auseinandersetzen. Ich glaube nicht, dass das ein Zufall ist, sondern dass dieses Thema im Moment in der Luft liegt und in den verschiedensten Disziplinen virulent zu sein scheint.

Hat sich für euch der Begriff des Lernens durch die Erfahrung mit den Explorationen geändert?

Für mich auf jeden Fall. Er ist für mich umfassender als früher. Es ist bei mir die Überzeugung gewachsen, dass eine leichte Überforderung dem Lernen gut tut. Ulrich Schötker hat 2008 in seinem Beitrag ja auch davon gesprochen, dass Lernen immer etwas mit »Zumutung« zu tun hat. Ich finde, das stimmt. Denn nur, wenn ich unablässig meine Grenzen verschiebe, kann ich mich weiterentwickeln.

SCHILDKRÖTEN

1) »Diese Expedition hat niemals stattgefunden. Ich bedaure. Es wäre eine Expedition mit Schildkröten gewesen, mit Schildkröten, Regen, Nebel und Sturm. Es wäre unvergesslich geworden. Und doch haben wir sie gesehen, oder geglaubt sie zu sehen, oder was auch immer. Wer kann das schon wissen.« Herbordt/Mohren
2) Eine Frage der Orientierung in Natascha Adamowskys Gesprächsspiel

SOMMER

[aus mhd. *sumer*; ahd. *sumar*; engl. *Summer*; niederländ. *zomer* von idg. *sem- (Sommer)] wärmste Jahreszeit, liegt zwischen Frühling und Herbst, meteorologisch vom 1. Juni bis 31. August; > sömmern

SÖMMERN

landsch. für sonnen; [Vieh] im Sommer auf der Weide halten; ich sömmere)

Wo profitiert die Veranstaltung besonders von ihrer disziplinübergreifenden Ausrichtung?

Durch das sehr breit gefächerte Programm mit Beiträgen aus ganz unterschiedlichen Bereichen fühlen sich auch Teilnehmer mit ganz unterschiedlichen Hintergründen angesprochen. So ist die Gruppe immer sehr heterogen und gleichzeitig unwahrscheinlich offen – sogar für auf den ersten Blick abwegig erscheinende Inputs. Aufgrund der vielen verschiedenen Perspektiven, die die Teilnehmer und Referenten in das Symposium einbringen, sind Austausch, Diskussionen und Kommunikation sehr lebendig.

Wie forschen Künstler? Ist das ein Spiel?

Forschen bedeutet, Grenzen zu verschieben und dadurch bisher Unentdecktes sichtbar zu machen – oder zumindest eine neue Perspektive auf bereits Bekanntes zu eröffnen. Diese Qualität findet sich ebenso in herausragenden (natur)wissenschaftlichen und künstlerischen Projekten wie auch im Spiel.

Wo liegen deines Erachtens die Berührungspunkte von Kunst und Gesellschaft, von deren Verlust Ulrich Schötker sprach?

Ich glaube gar nicht, dass die Berührungspunkte verloren gegangen sind. Kunst existiert immer im Kontext der Gesellschaft, in der sie entsteht. Und ebenso wird die Gesellschaft auch von der Kunst beeinflusst und geformt, die sie hervorbringt. Ich finde es im Gegenteil im Moment eher bedenklich, dass diese Berührungspunkte zunehmend forciert hergestellt werden – und zwar auf Kosten der Kunst, wie man es am aktuellen kulturpolitischen Bildungsdiskurs ablesen kann. Kunst benötigt ihren autonomen Freiraum und darf nicht instrumentalisiert werden. Das heißt nicht, dass sie fernab jeder Realität im Elfenbeinturm entstehen soll.

Was kann man tun, wenn die Sonne gerade nicht da ist?

Den eigenen Schatten vermissen.

Gibt es eine Arbeit im Schlaf?

Ja natürlich! Wenn wir das, was unser Gehirn im Schlaf abarbeitet, auch noch tagsüber erledigen müssten, kämen wir gar nicht mehr aus dem Burn Out raus!

Was hält uns zusammen?

Neugier.

Was tun wir, wenn wir spielen?

Uns in eine neue Relation zur Welt setzen, indem wir Grenzen überschreiten und verschieben. Nach dem Spiel ist immer anders als vor dem Spiel ...



ERZÄHLUNGEN DES GLEICHGEWICHTS

Wie die Lernaktivisten und Experten einander mehr oder minder friedfertig gegenüberstehen, um sich eine runterzuhauen, Energiën zu tauschen oder sich tief in die Augen zu schauen.

In der Stille liegt die Spannung. Da greift **Sabine Christaller** ihren Mann Thomas an, mit ruhigen, energischen Schritten, fasst nach seinem Arm, ein kurzes Messen von Kräfteverhältnissen und ihre Umwendung, Verhandlungen per Fingerdruck, dann rollt sie zu Boden. Der Angriff ist abgewehrt. Und die Hauptfrage des Aikido in einigen kurzen, konzentrierten Demonstrationen beantwortet: »Gelingt es, eine Aggression zum Verschwinden zu bringen?«

In seinem vielfältig gestalteten Symposiums-Beitrag verbindet **Thomas Christaller** zwei auf den ersten Blick sehr heterogene Bereiche, die er im Laufe seines Lebens vereint hat: Er ist Leiter des Fraunhofer Instituts für intelligente Analyse- und Informationssysteme und spricht als solcher über künstliche und menschliche Intelligenz. Und er übt seit 1972 Aikido, zeigt den Lernaktivisten Übungen und lässt sie selbst probieren. In beidem wird er begleitet von seiner Frau Sabine Christaller, mit der er ein Aikido-Studio in Bonn betreibt.

Als Ingenieur fragt Thomas Christaller sich: Was ist menschliche Intelligenz? Bei allen Lebewesen, die ein Gehirn und ein Zentralnervensystem besitzen, hat es dieselbe Architektur. Uns als Menschen aber zeichnet aus, »dass uns viele Verhaltensweisen zur Verfügung stehen und wir unter ihnen wählen können.« Die Flexibilität und Lernfähigkeit der menschlichen Intelligenz ist es, die ihre künstliche Nachbildung bei Robotern und Computern erschwert. Begrüßungen unterscheiden sich beispielsweise je nach soziokulturellem Hintergrund gravierend, aus einer großen Bandbreite möglicher Verhaltensweisen werden einige ausgewählt und damit soziale Verabredungen getroffen. Indem man den jeweiligen Verhaltenskonventionen Folge leistet, geht man schweigend einen Pakt ein. Doch man hat die Wahl, und es ist eben diese Variabilität, die andere Menschen für uns unberechenbar macht. Da wir auf sie angewiesen sind, müssen wir ihr Verhalten beobachten: »Was tun die und warum?«

KONFRONTATIVE DIALOGE UND ANDERE PROBEHANDLUNGEN

»Auch Kampf ist eine Form der sozialen Interaktion«, so Christaller, »und möglicherweise die höchste Unberechenbarkeit, in die man eintreten kann.« Darum ist das Ziel jeden Kampfsports, die Handlungsmöglichkeiten des Anderen auf eine einzige zu beschränken, mit Hebeln und Gelenkblockaden wird der Angreifer dazu gebracht, nach der Pfeife des Verteidigers zu tanzen. Im Aikido wird die Kraft des Angreifers gegen

SPIEL

[mhd. *spil*, ahd. *spil*, mndd. *spelle*, *spil spolle*, mndl. *spel*. Dazu das Verb mhd. *spil(e)n*, ahd. *spil-on*, as. *spilon*; entsprechend afr. *spil*, *spel* und *spilia*. Die Ausgangsbedeutung scheint »Tanzen«, »tanzen« zu sein – alles weitere ist unklar]

STAUB

[aus ahd. *stoup*, mhd. *stoup*; mnd. *stuppe*, wozu in Niedersachsen der als feuriger schweif in den Schornstein eines Hauses fahrende kobold *Stöpke* gestellt werden könnte, eigentlich die glückbringende Sternschnuppe, wenn die lautlichen Schwierigkeiten nicht zu groß wären] 1) Sammelbezeichnung für feinste feste Teilchen (*Partikel*), die in Gasen, insbesondere in der Luft aufgewirbelt lange Zeit schweben können (*Schwebestaub*) 2) Kohlestaub, der sich einer Lavamasse gleichend auf dem Fußboden ansammelt und von dem Max Aurach behauptet, er stelle das wahre Ergebnis seiner fortwährenden Bemühungen dar und sei ihm das Liebste auf der Welt. 3) »Das Nutzlose wird siegen / das Nutzlose bleibt liegen / also züchte ich mir Staub« Tocotronic

ihn selbst gewendet, und wir lernen: Angriff wird zu Verteidigung. Natürlich handelt es sich beim Aikido um einen simulierten Kampf, um einen konfrontativen Dialog, der leicht und nahezu tänzerisch aussieht. »Aber es geht darum, möglichst nah an die mögliche Realität heran zu gehen.« In kurzen Übungen greifen sich die Lernaktivisten gegenseitig an, per Griff ans Handgelenk des Übungspartners oder Schlag auf seine Stirn. Und erhalten eine Ahnung davon, wie leicht es mit der richtigen Kenntnis und Übung sein kann, den anderen mit wenig Druck und hoher Präzision schachmatt zu setzen.

Das menschliche Gehirn bezeichnet Christaller als eine »Probehaltungssimulationsmaschine«. Im Prinzip ist es permanent damit beschäftigt, Handlungen und Situationen durchzuspielen – und auch in Lernprozessen werden etwa Bewegungsabläufe gedanklich immer wieder durchgespielt. Über das Lernen durch Wiederholung hinaus braucht es aber auch eine Offenheit in der Weltbegegnung: Denn diese steht, wie Natascha Adamowsky an anderer Stelle sagte, nie still: »Womit hat man es zu tun, wenn man durch die Welt geht? Mit Dingen. Dinge und ihr Kontext stehen nie still, sondern bewegen sich immer, die Welt widerfährt uns.« Auf diese stetige Veränderung der Umwelt können Menschen reagieren, indem sie gelernte Erfahrungen und Wahrnehmungen mit neuen abgleichen und diese interpretieren. Diese Flexibilität ist bei künstlicher Intelligenz aber noch nicht erreicht, erzählt Christaller: »Welche Bewegung welche Bedeutung hat, das muss Robotern explizit eingegeben werden.« Und auch mit dem, was Christaller den »Kern der natürlichen Intelligenz« nennt, haben sie noch ihre Schwierigkeiten: das Verhalten von Menschen vorhersagen zu können. Beim Menschen ermöglichen sogenannte Spiegelneuronen die Einfühlung in das Gegen-



über. Dies wird derzeit bei Computerfußballspielen erprobt: Wenn die Roboter sich in ihr Gegenüber hineindenken, herausfinden, was sie an seiner Stelle tun würden, spielen sie deutlich erfolgreicher. Empathievermögen und Intelligenz gehören also zusammen. So oft der Körper im Dienste der Transzendierung des Fleisches unterschätzt wurde, so deutlich wird hier, dass er ein permanenter Konstitutionsprozess ist. Er ist, wie Gerald Siegmund einmal schrieb, »nicht einfach gegeben, sondern eine Leistung des Bewusstseins. Körper ist ein kognitiver Akt der Aneignung von Körper.«

KOMPLEXE SYSTEME UND GEPFLEGTE ENERGIEFELDER

So erscheint der menschliche Lernprozess als komplexes System mit zahlreichen Variablen, in dem Abweichungen und Fehler konstitutiv sind. Als später, nach der eigenen Aikido-Erfahrung, Christaller und seine Frau noch einmal Übungen zeigen, ist das Erwartbare und doch Überraschende eingetreten: Der Blick hat sich gewandelt. Durch die eigene körperliche Erfahrung werden Kraft und gerichtete Konzentration sichtbar, wo vorher nur Leichtigkeit zu sein schien; auch hier sind die Spiegelneuronen zugange. Christaller selbst hat durch das Aikido für seine Forschungsarbeit gelernt, »mich komplett darauf einzulassen, nicht zu wissen, was passiert.« Darum, sich auf etwas einzulassen, von dem man nichts weiß, geht es auch bei **Wanda Golonkas** Schamanismus-Workshop. Und um Kraft- und Energiefelder, die den Lernaktivisten bereits im Aikido begegneten, um die Frage: Wo fängt der Andere eigentlich an? Wie und wo erreicht man ihn? Wo synchronisiert man sich, wo gibt es Konflikte? Die Choreografin, Regisseurin und Schamanin lässt die Lernaktivisten in einem Stuhlkreis draußen Platz nehmen, unter einem tief blauenden Himmel. Von diesem Workshop gibt es keine Notizen. Denn Golonka fordert dazu auf, den Stift stecken zu lassen, man könne sich nur auf eine Sache auf einmal konzentrieren: hören oder schreiben. Also: hören. Und Erinnerungen zusammenfügen, im Nachhinein. Im Schamanismus soll das Gleichgewicht wieder hergestellt werden zwischen dem Mensch selbst, der Natur und anderen Menschen. Krankheiten und Ähnliches werden als Resultate eines Ungleichgewichts gedeutet. Der Schamane ist ein Vermittler zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt, er reist zwischen beiden, um Informationen für sich oder für die Gemeinschaft zu holen. Schamanismus widmet sich dem Aufbau und der Pflege von Energie, um ein sauberes Energiefeld zu schaffen. Um das Spüren und Aufbauen von Energie geht es auch in den Übungen, für die Wanda Golonka den Raum über den Lernaktivisten schließt. Sie ruft die vier Winde herbei, und dann kann es losgehen: Ihre klare, pragmatische und unprätentiöse Haltung macht es leicht, sich auf das Ungewohnten einzulassen, die Hemmschwelle hängt umgehend tief. Jeweils zu zweien wird geübt und gespürt, welche Kraftfelder – und damit auch Beziehungen – es um und zwischen Menschen gibt: Einer etwa baut sein Energiefeld auf, indem er etwas Schönes denkt. Und um den Körper entsteht ein Raum wie eine zweite Haut, ein Kokon, ein unsichtbarer, aber wohliger Daunenschlafsack. Den der Andere dann mit einem Schlag oder Schrei attackiert. Oder Golonka heißt die Lernaktivisten, einander mit geschlossenen Augen gegenüberzustehen, die Handflächen voreinander, aber ohne sich zu berühren, und abwechselnd an die Farben Rot und Blau zu denken. Weniger als zu einer Gedanken- kommt es zur Temperaturübertragung zwischen den Körpern, und es wird beeindruckend spürbar, wie sie sich unabhängig vom Hautkontakt berühren, überlappen.

Esther Boldt



EIKE DINGLER, DESIGNER, KÖLN

Du bist bereits zum zweiten Mal bei den EXPLORATIONEN. Was interessiert dich an dem Format?

Wir sprachen ja gestern darüber, dass es für Arbeitsfelder wie unsere – Grafik-Design, Journalismus – mangelnde Freiräume gibt im Sinne von Arbeitsstipendien, die einem Luft zum Ausprobieren, Denken und vielleicht auch Scheitern ließen: Hier gibt es eine Lücke, die die EXPLORATIONEN ein Stückweit schließen. Das letzte Jahr war mein erstes als selbständiger Designer, es ging ruppig und gerade durch, da gab es gar keine Zeit, Informationen und Einflüsse zu sammeln. Das hole ich nun hier nach.

Ist das Symposium in diesem Jahr anders als im letzten?

Ja, in diesem Jahr ist die Stimmung eine andere. Denn es ist sehr abhängig von den Anwesenden, von den Teilnehmern vielleicht noch stärker als von den Referenten. Aber ich kenne das Format natürlich nun auch besser, seine Struktur, die Wege und den Tagesablauf und habe so eine größere Konzentration und Bereitschaft, mich auf anderes einzulassen. Ich finde es schön, Gesa Ziemer und Ulrich Schötter wiederzusehen, und dabei zu merken, dass sie nach einem Jahr an anderen Themen arbeiten – das ist für mich ein ermutigender Gedanke.

Was heißt Lernen für dich?

Wenn ich hierherkomme, öffnet das einen Horizont für mich, gerade weil ich nicht aus dem Tanzkontext komme. Meine Arbeit ist gerade eher aussaugend und leer machend, da tut es gut, den offeneren, weniger ergebnisorientierten Rahmen hier mitzukriegen, in dem Aufgaben als Möglichkeiten des Ausprobierens aufgefasst werden. Ich finde es sehr wichtig, mich da munter zu halten, und dazu tragen die EXPLORATIONEN bei.



UNIVERSUM

[von lat. *universus* ›gesamt, zu *unus* und *versus* ›in eins gekehrt; allg. die Gesamtheit aller > Dinge; bes. der Weltraum, auch Weltall oder Kosmos (von griech. *kósmos* ›Weltordnung, ›Schmuck, ›Anstand) Welt bzw. Weltall sowohl als sichtbares Universum als auch als geordnetes, harmonisches Ganzes] 1) was zum Basteln; jedem das Seine, zusammengesetzt aus papiernen Begriffen, Bildchen und Konfetti für das >Rauschen 2) »Die Welt ist nichts anderes als eine Gesamtheit von raumzeitlichen Universen (von Gesellschaften, Kulturen, Gemeinschaften), die jeweils eine Ausnahme bilden.« Nicolas Bourriaud; >Architektur

Wie würdest du deine Arbeit beschreiben?

Ich bin seit eineinhalb Jahren selbständig und befinde mich noch auf der Suche, wo das hingehet. Zu enge Spielräume machen keinen Spaß, und ich suche noch danach, wer das braucht, was ich kann.

Was kannst du?

Formen finden, Konzepte, wie man kommuniziert, alternative Ästhetiken entwickeln und Verbindungen zwischen Form und Inhalt herstellen. Dabei bringen mich auch die Bereiche und Methoden hier weiter, wo es darum geht, einen Raum zum Sich-freidenken herzustellen.

Und nun die Gesprächsfrage: Was tun wir, wenn wir spielen?

Wir reorganisieren Sachen ohne ein konkretes Ziel. Und haben Spaß dabei.

PARTITUREN DER STOFFLICHKEIT



Alles, was Arme, Hände, Finger können: wischen, winken, heben, senken, strecken, knicken, hängen, schweben, deuten, spüren. Mit nahezu hypnotisierender Präzision fahren zwei Paar Arme durch die Luft, ffffft, streichen zwei Paar Hände über Oberschenkel, ssst, klopfen Finger auf Knie, tocktock. Nach kurzer Zeit scheint sich das Auge auf ungewohnte Weise mit dem Ohr zu verbünden: Man sieht Rhythmus und Rhythmuswechsel und beginnt vor einem inneren Ohr, sie zu hören: Ffffft, ssst, tocktock. Dabei ist das »Both Sitting Duet« von **Jonathan Burrows und Matteo Fargion** fast lautlos. Ein synästhetisches Experiment, bei dem man unwillkürlich beginnt, Musik in die Bewegungen hineinzudenken, nein: hineinzuhören. Das Schlagzeug heißt eben nicht zufällig so. Für ihr sitzendes Duett haben die beiden Künstler die Partitur von Morton Feldmans »For John Cage« Note für Note, Takt für Takt in Gesten übersetzt – und dies so genau (und zugleich wunderbar eigen), dass einem permanent das kollektive Gedächtnis ins Gucken funkt.

Ihre Duett-Trilogie, die sie während der EXPLORATIONEN zeigen, ist ein offener künstlerischer Übersetzungsprozess. Denn der Tänzer und Choreograf Burrows und der Komponist und Musiker Fargion untersuchen die Grenze ihrer Gattungen und machen dabei das Verhältnis zwischen zeitgenössischer Musik und Tanz sichtbar. Jede der künstlerischen Sprachen bringt ihre eigenen Unterschiede ein und bildet benachbarte Bedeutungen aus. Es ist der Rhythmus, der die Beziehung zwischen Musik und Tanz formt, zu einer betonten Zeichenhaftigkeit des Körpers führt, von Blicken und Gesten, von Timing und Absprachen. Burrows und Fargion spielen Themen und Variationen durch, als seien sie musikalische Leitmotive, die zu Körper werden, zu Bewegung, zu Laut und Schritt. Teil zwei und drei der Trilogie – »The Quiet Dance« und »Speaking Dance« – sind Raumerkundungen in Bewegung und Ton, in denen die Bewegungen des Einen durch Laute des Anderen gelenkt werden und sie Schritte verfolgen, Kreise ziehen, wie Wildgänse mit den Armen schlagen und die Bühnenluft zum Sirren bringen, sich Silben auf der Zunge zergehen lassen oder sie ebenda spalten. Es entwickelt sich ein ironisches, zärtliches und präzises Zusammenspiel, das die Choreografie entzifferbar, auszählbar macht, ein fast intimes Erlebnis.

WISSEN

1) »Je mehr Erkenntnis, desto mehr Möglichkeiten gibt es. Das Wissen ist keine Kuhweide, die irgendwann abgegrast ist.«
Natascha Adamowsky 2) »Wissen ist schädlich, denn sobald man etwas weiß, wird es schwierig, offen und kreativ zu bleiben; Professionalität ist eine Form der Passivität.« John Cassavetes

AUFMERKSAMKEITSRAHMEN FÜRS ZWIEGESPRÄCH

Denn die Blicköffnung reicht auch ins Publikum. Beziehungen auf der Bühne und im Zuschauerraum werden so offen verhandelt, dass sie ein eigenes Spannungsfeld herstellen, einen Aufmerksamkeitsrahmen. In Blicken und Gesten treffen Burrows und Fargion Absprachen, die auch gebrochen werden, es entsteht ein Kräfte-, aber auch Machtverhältnis und ein verschrobenes, immer wieder komisches, aber niemals albernes Zwiegespräch. Und eine offene, fragende Untersuchung darüber, wo der Tanz beginnt und wo die Musik, die auch in der unterschiedlichen Prägung der beiden Körper sichtbar wird. Obwohl Fargion, der nun seit sieben Jahren auf der Bühne tanzt, befindet: »I'm officially a dancer now.«

Die Grenzbewegung gebiert etwas Drittes: Musik wird in Gesten übersetzt, ohne darin restlos aufzugehen, aus dem Gestus des Zeigens entsteht etwas Neues. Wie im Tanz und in der Musik Verabredungen unabdingbar sind, schaffen Burrows und Fargion durch Blicke und offene Cues eine Meta-Struktur, die eine eigene ästhetische Qualität gewinnt: Die Performance wird zur Performance über Performance, es entsteht ein komplizierter Raum, der Verbindungen zwischen den Künstlern und ebenso zwischen Künstlern und Publikum knüpft. Der Zuschauer kann förmlich mitzählen, die Performance wird als Struktur für ihn transparent. Und schließlich buchstabieren auch die Künstler die Partitur in ihren Notizbüchern nach, während sie sie ausführen. Dieses gemeinsame Buchstabieren und Entziffern musikalischer Körpersprache während ihres Entstehens ist alles andere als abstrakt, sondern höchst sinnlich, indem die Körper zu Partituren werden, erhalten sie eine eigene, pulsierende Stofflichkeit – ein still bebendes Fleisch, eine Hand, die im Auge des Betrachters einen Ton anstößt, eine Geste, die zum Laut wird, die Aneinanderkettungen von Lauten, die sich zu kleinen Geschichten fügen: »Only in his dreams he knows how to fly.«

Übersetzung, sagt die Choreografin und Tanzwissenschaftlerin **Nora Zuniga Shaw**, gewinnt an Kommunikation, bringt aber auch immer einen Verlust mit sich. Sie präsentiert die Internet-Plattform »Synchronous Objects«, an der William Forsythe, Maria Pazzi und sie selbst fünf Jahre lang gearbeitet haben. Angestiftet und teilfinanziert von Forsythe entstand die Plattform in Zusammenarbeit mit der Ohio State University, an welcher Pazzi am Department of Design und Shaw am Department of Dance arbeiten. Im April diesen Jahres wurde das kollaborative Projekt erstmals präsentiert, und Shaw ist noch immer freudig-erregt darüber, diesen langen Forschungs- und Entwicklungsprozess nun mit einer Öffentlichkeit zu teilen. Das Projekt hat zum Ziel, choreografische Informationen und Strukturen sichtbar zu machen, den höchst flüchtigen Tanz in andere Formen der Darstellung zu übertragen. Damit richten sich »Synchronous Objects« an mindestens zwei Adressaten: Sie vermitteln Funktions-



und Leseweisen des zeitgenössischen Tanzes an Rezipienten und öffnen damit einem breiteren Publikum neue Zugangswege. Zum anderen sind sie ein Modell, das auch für andere Professionen fruchtbar gemacht werden kann, im Sinne einer inspirativen, gattungsübergreifenden Weiterverarbeitung des Materials durch Experten unterschiedlicher Disziplinen: Visualisierung und Übersetzung von Denken in Bewegung und im Raum spielt nicht nur beim Tanz eine Rolle. Choreografie versteht Forsythe als organisatorische Praxis, in der grundlegende Strategien des Kreativen zum Einsatz kommen, die auch in anderen Bereichen

relevant sind. So soll die Nische des zeitgenössischen Tanzes in zwei Richtungen geöffnet werden: Als im besten Sinne pädagogische Methode autorisiert sie den Zuschauer, einen neuen Blick auf Choreografien zu werfen. Darüber hinaus setzen die »Synchronous Objects« Impulse für Übersetzungs- und Übertragungsmöglichkeiten für andere Experten kreativer Felder wie Architekten und Designer.

ZUFÄLLIGKEITEN UND VORSTRUKTURIERTES

Die »Synchronous Objects« verarbeiten Tanz in Daten, und diese Daten wiederum in unterschiedliche »Choreographic Objects«, die Organisationsprinzipien von Tanz sichtbar machen. Ausgangsmaterial hierfür ist Forsythes Choreografie »One Flat Thing, reproduced« von 2000. Nach unterschiedlichen Kriterien wurde versucht, die Choreografie zu strukturieren und zu übersetzen – dabei hätten sie sich an jedem Punkt des Arbeitsprozesses die Subjektivität der generierten Daten klar gemacht, so Shaw. In Interviews mit den Tänzern wurde rekonstruiert, was jeder Tänzer zu welchem Zeit-

ZITATE
fortlaufende Anverwandlung, Überschreibung, Verwischung von Vor- und / oder Fürsprechern unter den geladenen Experten, die unverhohlene und verhohlene Weiterverarbeitung von Diebesgut, das alsbald einen gemeinsamen Teppich aus Begriffen, Erfahrungen, Unbenennbarem ausbildete.



punkt macht. Denn auch der Choreograf selbst weiß dies nicht in jedem Moment – ein schönes Beispiel für kollektive Intelligenz. Außerdem wurde die Choreografie in Hinblick auf drei Systeme analysiert: Cue, Alignment und Counterpoint. Mehr als 200 »Cues«, also Zeichen, mit denen sich Tänzer verständigen, hätten sie in »One Flat Thing« gezählt. »Alignments« bezeichnen Beziehungen, Symmetrien und Gruppendynamiken, mit den Cues zeichnen sie eine Karte der Verantwortlichkeiten im Tanz. Der Schlüsselbegriff des Projekts ist »Counterpoint«, definiert als »A field of action, in which the intermittent and irregular coincidence of attributes between organizational elements produces an ordered interplay.« Ein zugleich offener und strukturierter Raum also, in dem Zufälligkeiten und Vorstrukturiertes ein geordnetes Zwischenspiel produzieren.

In teils sehr konkreten, teils abstrakten Visualisierungsmodellen, den »Objekten« werden Relationen sichtbar, Bewegungsimpulse und -richtungen – einerseits direkt im Videomitschnitt, darüber hinaus aber auch in abstrakteren visuellen Formen, in Farben, Bewegungslinien und voluminöse Formen. Als Denk- und Darstellungsmodell stehen »Synchronous Objects« den Nutzern offen, die die Werkzeuge (»tools«) verändern können oder neue erfinden. Shaw sagt: »It's no either-or-project, it's a yes-and-project.« In dieser ausgreifenden Form hat es schon jetzt durchaus monströse Züge, es braucht Zeit und Zuwendung, um sich einzuschauen – allerdings greift schnell, was Shaw aus ihrer eigenen Erfahrung während der Entwicklungsarbeit erzählte: Man sieht die Choreografie danach mit anderen Augen, entwickelt einen neuen Blick für Bewegungsqualitäten und Bezugssysteme, für das ebenso komplexe wie flüchtige Beziehungs- und Bewegungsgeflecht Choreografie.

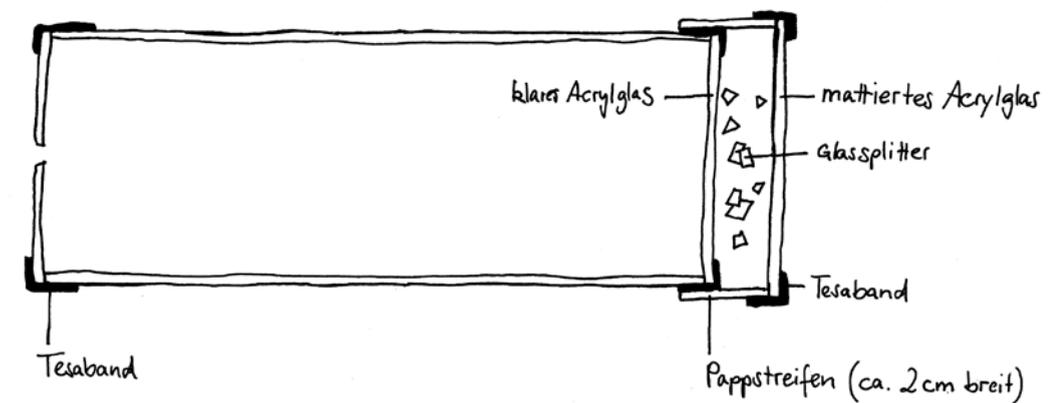
Esther Boldt

MATERIALIEN:

- 3 Streifen Spiegelglas oder Spiegelfolie
- 1 Pappstreifen mit den gleichen Maßen
- 2 Dreiecke aus dünnem Acrylglas, eines davon mit Sandpapier aufgeraut
- Pappe
- farbige Glassplitter, -perlen oder -figuren
- Tesaband und klarer Tesafilm

BAUANLEITUNG:

Der Pappstreifen und die beiden Spiegelstreifen werden mit der Spiegelschicht nach innen mit Klebestreifen zu einer dreieckigen Röhre zusammengeklebt. Auf ein Ende der Röhre wird das Dreieck aus klarem Acrylglas mit Tesafilm geklebt. Ein etwa 2 cm breiter Pappstreifen wird so um dieses Ende der Röhre geklebt, dass er etwa 1 cm übersteht. In die so entstandene Kammer legt man farbige Glassplitter, -perlen oder -figuren. Das offene Ende der Kammer wird mit dem mattierte Acrylglasdreieck abgeschlossen und das andere, noch offene Ende der Röhre mit einem Pappdreieck verschlossen, das in der Mitte ein Sichtloch hat.





NATASCHA ADAMOWSKY

Studium der Medien- und Kulturwissenschaft an der Hochschule der Künste Berlin; Promotion 1998 am Fachbereich Allgemeine Literatur- und Medienwissenschaften der Universität Siegen mit der Dissertation »Spielfiguren in virtuellen Welten«; seit 2002 Juniorprofessorin für Kulturwissenschaft (Spieltheorie / Medienkultur) am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.



HUBERTUS AHLERS

geb. 25. 02. 1965 in Oberhausen, Studium Diplom Biologie, 1994–1999 Öffentlichkeitsarbeit Internationale Bauausstellung Emscher Park, 1999–2004 Geschäftsführer Zeitsprung, Agentur für IBA-Nachsorge, seit 2005 als Mitglied der Catholic-Worker-Bewegung auf der Suche nach Modellen zur Förderung menschlichen Überlebens innerhalb des totalen Ökonomismus. Aktuell arbeitet Hubertus Ahlers in Oxford am Aus- und Aufbau eines »Hauses der Gastfreundschaft«.

Erklärung: Eine der effektivsten Waffen der Verwertungsindustrie ist die Alternativlosigkeit isolierter Individuen. Der Aufbau von Basisgemeinschaften ist daher Grundlage für einen Widerstand, der sich nicht nur in Demonstrationen oder Pamphleten erschöpft.



THOMAS UND SABINE CHRISTALLER

Thomas Christaller: Jahrgang 1949, Studium der Mathematik, Physik und Informatik in Marburg und Bonn. Promotion in der Informatik an der Universität Hamburg. Ab 1991 Institutsleiter an dem ehemaligen GMD-Forschungszentrum für Informationstechnik und heute Teil der Fraunhofer Gesellschaft. Wissenschaftliche Schwerpunkte: Künstliche Intelligenz, Verhaltensorientierte Robotik. Neben dem Studium ab 1972 Beginn mit Aikido, einer japanischen Kampfkunst. 1984 den 1. Dan und seit 2004 den 4. Dan. Schüler von Katsuaki Asai und Nobuyuki Watanabe.



WANDA GOLONKA

1958 in Lyon geboren. Zwei Töchter. Tanzausbildung im Centre de Danse Rosella Hightower und an der Folkwang Hochschule.

Schamanische Ausbildung bei The Four Winds Society in Energie-Medizin – Healing the light body school.

2001–2009 Hausregisseurin und Mitglied des Leitungsteams des schauspielFrankfurt. Seit 2008 als schamanisch Praktizierende tätig.



MELANIE MOHREN & BERNHARD HERBORDT

arbeiten als Autoren/Regisseure für Theater und Rundfunk. Zwischen Text-, Ton-, Bild- und Bewegungsversatzstücken des alltäglichen Lebens fahnden sie nach den Möglichkeiten einer anderen Wirklichkeit. Ihre Inszenierungen entstehen in enger Kollaboration mit Künstlern unterschiedlichster Kunstsparten und wurden unter anderem am Staatstheater Stuttgart, dem Theater Bonn, Kampnagel Hamburg, dem Künstlerhaus Mousonturm oder den Sophiensaealen Berlin gezeigt. Sie wurden mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnet, z. B. dem NRW-Hörspielpreis, dem Produktionspreis der Beethovenstiftung Bonn, dem Preis des Internationalen Theaterinstituts Music Theatre Now! oder mehrmaligen Arbeitsstipendien der NRW-Hörspielförderung. 2008/2009 sind Herboldt/Mohren Stipendiaten der Akademie Solitude Stuttgart.



MARTIN NACHBAR

Choreograf. Lebt und arbeitet meistens in Berlin.

Studierte an der SNDO, Amsterdam, an P. A. R. T. S., Brüssel und in New York. Seine Arbeiten – darunter »mnemonic nonstop« (gemeinsam mit Jochen Roller), »Repeater – Tanzstück mit Vater« und »Urheben Aufheben« – touren international. Seine Texte werden in diversen europäischen Tanz- und Theatermagazinen veröffentlicht. Außerdem unterrichtet Nachbar regelmäßig an der SNDO, Amsterdam, und an der FU Berlin. Seit 2008 studiert er in Amsterdam Master of Choreography.



OSA

Die seit 1996 bestehende Arbeitsgemeinschaft beschäftigt sich mit der experimentellen Gestaltung und Transformation von städtischen Räumen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen. Neben der Erprobung von Interventionspraktiken ist es der Gruppe ein Anliegen, über Projekte im Realraum neue Zugänge zu Lesarten und potentiellen Nutzungen des öffentlichen Raumes für den Betrachter zu schaffen, die damit der Diskussionsbelebung wie auch als Initialzündungen künftiger Entwicklungen dienen.

Die acht Mitglieder von osa leben und arbeiten in Frankfurt, Darmstadt, München, Rotterdam, London, Graz und Wien als Architekten, Künstler und Hochschullehrer.

www.osa-online.net



MARTIN SCHMITZ

geb. 1956, Verleger, Autor und Dozent. Studium bei Lucius Burckhardt in Kassel, Autor von »Currywurst mit Fritten – Über die Kultur der Imbißbude« 1983, Kurator des Filmprogramms der 8. documenta 1987 und der Tagung »Dilettantismus« in Görlitz 1995, Lehraufträge in Weimar und Kassel. Herausgeber der Bücher von Lucius Burckhardt »Wer plant die Planung? – Architektur, Politik und Mensch« (mit Jesko Fezer) 2004 und »Warum ist Landschaft schön? – Die Spaziergangswissenschaft« (mit Markus Ritter) 2006. Kurator des »documenta urbana«-Symposiums »Kunst plant die Planung«, 2007 und des ersten internationalen Kongresses über Spaziergangswissenschaft, Frankfurt am Main, 2008. www.martin-schmitz-verlag.de



STEVEN SPIER

ist Rektor der neuen HafenCity Universität Hamburg, einer Universität für Gebaute Umwelt und Metropolenentwicklung, und Gastprofessor am Fachbereich Architektur an der University of Strathclyde Glasgow. Er war hier vorher Leiter des Fachbereichs. Er hat zahlreiche Artikel über Schweizer Architektur verfasst, ebenso wie »Swiss Made«, ein Buch über neue Schweizer Architektur. Außerdem schreibt er über Choreografie als ein System der Raumorganisation. Er hat mit dem Masters of Architecture und mit dem Bachelor of Arts in Philosophie abgeschlossen.



ULRICH SCHÖTKER

geb. 1971, arbeitet als Kunstpädagoge und Kunstvermittler. Er war Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für ästhetische Erziehung/Universität Hamburg. Für die documenta 12 übernahm er die Leitung der Vermittlung. Gemeinsam mit Christiane Mennicke kuratierte er 2007 die Ausstellung und Tagung WALDEN #3 – oder Das Kind als Medium, Kunsthau Dresden (Fortsetzung in München im Juni 2009). Ulrich Schötter ist derzeit innerhalb eines Schulversuchs der Hamburger Schulbehörde an der Erich-Kästner-Gesamtschule Klassenlehrer der 5b.



BERND TERSTEGGE

Selbständiger Diplom-Kommunikationsdesigner und Dozent für Trickfilm an der Folkwang Hochschule in Essen. 1999 startete er in Zusammenarbeit mit Axel Ganz das Projekt »TOTAL RECALL – Internationales Festival des nacherzählten Films«. www.total-recall.org



GESA ZIEMER

Philosophin und Professorin in den Bereichen Kulturtheorie und Ästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste. Ko-Leiterin des Studienganges »Kultur der Metropole« an der HafenCity Universität Hamburg. Kuratorin freier Projekte, u. a. regelmäßig für den Steirischen Herbst Graz.



NORAH ZUNIGA-SHAW

Choreografin und Kunstwissenschaftlerin am Ohio State University Department of Dance, wo sie als Professorin und Leiterin der Fakultät Tanz und Technologie lehrt. Als eine der künstlerischen Leiterinnen von »Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced« konzentriert sich ihre Forschungsarbeit auf die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit verkörpertem Wissen und der Übertragung von choreografischen Strukturen im Tanz in Daten und interaktive Visualisierungen. Sie veröffentlicht regelmäßig im Bereich Tanz und Technologie.

TEILNEHMENDE EXPERTEN

GITTA BARTHEL Choreografin, Tanzpädagogin & wissenschaftliche Mitarbeiterin für Performance Studies **NATASCHA CARTOLARO** Studentin Kultur, Ästhetik, Medien **NAI WEN CHANG** Regisseurin **EIKE DINGLER** Designer **SUSANNE FROMME** Tanzdozentin **EVA MARIA GAUSS** Performerin & Kulturadministratorin der Kulturstiftung des Bundes **JOA HUG** Tänzer & Forscher **SARAH ISRAEL** Dramaturgin **STEPHANIE JURASCHEK** Doktorandin Bildungswissenschaft **STEFANIE KATH** Montessori Pädagogin **EVA KIEFER** Projektleiterin Kunst/Gesellschaft **PAULA KRAMER** Performerin & Projektmanagerin kulturelle Bildung **MARKUS KUCHENBUCH** Musiker, Performer & Vermittler **WUBKJE KUINDERSMA** Tänzerin **LINA KUKULIS-SUTA** Tänzerin, Choreografin & Studentin Tanzwissenschaft **SABINE LUCKE** Programmentwicklerin der Yehudi Menuhin Stiftung **URSULA NILL** Tänzerin **RASMUS NORDHOLT** Student Theaterwissenschaft **NINA PELLETIER** Projektkoordinatorin der Yehudi Menuhin Stiftung **KAREN PIEWIG** Studentin Zeitgenössische Tanzpädagogik **SEBASTIAN PRANTL** Künstlerischer Leiter des Tanz Atelier Wien **CAROLINE REDER** sozio-kulturelle Beraterin für Architektur und Raumgestaltung **MAGDALENA RUDE** Studentin Kunstpädagogik **GREGOR RUNGE** Student Theaterwissenschaft **OLIVER SACHSE** wissenschaftlicher Mitarbeiter für Architektur und Städtebau **WOLFRAM SANDER** Student Angewandte Theaterwissenschaft **BETTINA SCHLOTE** Systemischer Coach **LYDIA SCHULZE HEULING** Physikerin & Performerin **LINE SPELLENBERG** Studentin Angewandte Theaterwissenschaft **NAOKO TANAKA** Bildende Künstlerin **ÖZGE TOMRUK** Theaterwissenschaftlerin & -pädagogin **KATJA VAGHI** Choreografin & Tänzerin **NADINE VOSS** Studentin Theaterwissenschaft **JULIA WARNEMÜNDE** Studentin Theaterwissenschaft

TANZPLAN DEUTSCHLAND

WWW.TANZPLAN-DEUTSCHLAND.DE

TANZPLAN DEUTSCHLAND

- ist eine mit 12,5 Mio Euro ausgestattete 5-Jahres Initiative der Kulturstiftung des Bundes, die über match-funding mehr als 20,5 Mio Euro für den Tanz mobilisiert hat
- entwickelt bis zum Jahr 2010 eine Vielzahl nachhaltiger Maßnahmen für den Tanz
- fördert herausragende Modell-Projekte »vor Ort« in Berlin, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Essen, Frankfurt am Main, Hamburg, München und Potsdam
- unterstützt Publikationen, die Koproduktionsförderung des Nationalen Performance Netzes (NPN), Künstleraufenthalte im Rahmen der Tanzplattform Deutschland sowie einmalig die Internetportale dance-germany.org und tanznetz.de
- engagiert sich für die Ausbildung: Biennale Tanzausbildung, Forschungsprojekt Tanztechniken, Forsythe's »Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced«, Pädagogenausbildung Tanz in Schulen, Weiterbildungen für Dozenten und Professoren, Ausbildungskonferenz Tanz etc.
- organisiert Workshops zu den Themen Kuratieren, Residenzprogramme, Transition, Deutsche Tanzarchive etc.
- publiziert Jahreshefte, Ausbildungsadressen, Tanzprojektfördermöglichkeiten, Webseite Verbund Deutsche Tanzarchive
- kooperiert mit allen maßgeblichen Tanz-Institutionen und -Förderern sowie mit allen staatlichen Ausbildungsinstitutionen für Tanz.

EXPLORATIONEN 09

3. SYMPOSIUM FÜR LERNAKTIVISTEN

TANZPLAN ESSEN 2010
C/O CHOREOGRAPHISCHES ZENTRUM NRW E. V.
BULLMANNAUE 20A, 45327 ESSEN
WWW.TANZPLAN-ESSEN-2010.DE

KÜNSTLERISCHE LEITUNG Stefan Hilterhaus
PROJEKTKONZEPT Stefan Hilterhaus, Isabel Niederhagen
PROJEKTLEITUNG Isabel Niederhagen, Isa Köhler
ASSISTENZ PROJEKTLEITUNG Jonas Leifert, Leonie Otto
PROJEKTTEAM Katharina Charpey, Melanie Dellmann, Yvonne Whyte
FINANZMANAGEMENT Dirk Hesse
PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT Nassrah-Alexia Denif, Birte Diekmann
TECHNIK Joachim Büchel, Dirk Ebbinghaus, Pascal Gehrke, Oded Huberman,
Marcus Keller, Arnd Wortelkamp
TEXTE Esther Boldt, Nadine Vollmer
FOTOS Dirk Rose, Alastair Muir (S. 38)
VIDEODOKUMENTATION Robin Junicke
REDAKTION Isabel Niederhagen
GESTALTUNG laborb designbüro

tanzplan essen 2010 wird von Tanzplan Deutschland gefördert.
Tanzplan Deutschland ist eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes.

tanzplan deutschland



ZDFtheaterkanal

tanz·journal