

Bodies

Move

Differently

in

Presence

Herausgebende
Prof. Tina Haase,
Elke Dreier

Bodies
Move Differently
in Presence

Inhalt Content

Vorwort Preface	Prof. Tina Haase	4 — 5
Einführung Introduction	Elke Dreier	6 — 7
1 / Bewegte Körper an sich verschiebenden Orten Moving bodies in shifting places	David Helbich Mmakhotso Lamola Ute Heim	10 — 15 16 — 21 22 — 25
2 / Distanz in Präsenz Distance when meeting in person	Prof. Dr. Melanie Krüger Antonio Della Guardia Angelika Schwarz	28 — 33 34 — 41 42 — 51
3 / Virtuelle Interaktions- räume, Hoffnung Virtual spaces of interaction, hope	Julien Prévieux Louise Walleneit Daniel Stoecker Florian Lechner	54 — 59 60 — 67 68 — 75 76 — 81
4 / Körper und Raum Wissen Knowledge of body and space	Prof. Gabi Schillig Florian Ecker Paula Kohlmann	84 — 95 96 — 101 102 — 107
5 / Neue Bewegungsmuster New patterns of movement	Haase/Hochstatter und die Paranoise Production Irina Gheorghe Prof. Dr. Gabriele Klein Lena Grossmann Katharina Voigt	110 — 115 116 — 123 124 — 127 128 — 133 134 — 140

Kurztexte und Biografien
Short texts and biographies

Marres, House for Contemporary Culture	144 — 145
David Helbich	146 — 147
Prof. Lisa Blackman	148 — 149
Mmakhotso Lamola	150 — 151
Ute Heim	152 — 153
Prof. Dr. Melanie Krüger	154 — 155
Antonio Della Guardia	156 — 157
Angelika Schwarz	158 — 159
Caroline Adam	160 — 161
Julien Prévieux	162 — 163
Dr. Hiloko Kato & Alexandra Zoller	164 — 165
Louise Walleneit	166 — 167
Daniel Stoecker	168 — 169
Florian Lechner	170 — 171
Prof. Gabi Schillig	172 — 173
Yui Kawaguchi	174 — 175
Florian Ecker	176 — 177
Paula Kohlmann	178 — 179
Haase/Hochstatter und die Paranose Production	180 — 181
Irina Gheorghe	182 — 183
Julia Katharina Thiemann	184 — 185
Prof. Dr. Gabriele Klein	186 — 187
Lena Grossmann	188 — 189
Katharina Voigt	190 — 191
Symposium Symposium	192 — 195
Impressum Imprint	196 — 197

Die technologisch/funktionalistische Betrachtungsweise des Menschen vermag viele Erkenntnisse zu generieren. Sein genetischer Code ist geknackt, seine Vorlieben und Verhaltensweisen sind entschlüsselt – sogar steuerbar, seine sozialen Beziehungen sind einsehbar bzw. werden vom Computer schneller erfasst als von Freund*innen. Was bleibt vom Menschen übrig, wenn wir ihn so betrachten?

Der Mensch ist nicht nur durchs Netz betrachtet ein anderer – er verhält sich auch im ‚realen‘ anders als im digitalen Raum. Diese digitale Differenz interessiert uns nicht erst seit Corona. Aber Corona hat uns spüren lassen, was sich verändert, wenn wir ausschließlich digital kommunizieren. Was passiert mit unseren Soft Skills? Was passiert mit unserem Körper, wenn sich die Realität erweitert? Welche Kompetenzen brauchen wir im digitalen Leben und welche im sozialen? Wie wichtig ist Anwesenheit für Sozialverhalten? Was passiert mit Mitgefühl und Anteilnahme? Lesen und verstehen wir uns im digitalen Raum gleich gut? Welche Rituale sind nötig?

Wir leben in Zeiten der wachsenden Unsicherheit. Vermehrt sehnen sich die Menschen nach Sicherheiten, je unsicherer die Zeiten sind. Viele klammern sich an Scheinsicherheiten, suchen Geländer in der eigenen Weltanschauung wie zum Beispiel Big Data. Rechenergebnisse werden wirklicher als die Wirklichkeit. Statistiken bestimmen die Direktive. Forschungsergebnisse bestreiten das Wirklichkeitsbild. Der Mammon bestimmt, worüber geforscht wird, nicht der Bedarf, oder wem genau hilft eigentlich autonomes Fahren? Ist das Abschaffen von Arbeit immer ein Vorteil? Wer möchte noch mehr Arbeitslose haben? Es scheint, als arbeite man an der Abschaffung des Menschen.

In solchen Zeiten hat die Kunst es schwer, im numerischen Glaubwürdigkeitswettbewerb mitzuhalten. Umso notwendiger wird Kunst. Wir erlauben uns den Luxus der Empfindung, Reflexion, Verunsicherung und der Kommunikation. In diesem Auftrag sehe ich unsere Tätigkeit am Lehrstuhl für Bildende Kunst und freue mich umso mehr, dass das Symposium „Bodies Move Differently in Presence“ bei uns am Lehrstuhl für Bildende Kunst der Technischen Universität München stattgefunden hat.

Im Kontext der Architekturausbildung setzt der Lehrstuhl künstlerische Methoden, Werkzeuge und Techniken der Kunstproduktion ein, um am Puls der Zeit aktuelle gesellschaftliche Fragen zu erforschen und zu beleuchten und diese in lesbare, zeitgemäße Bildsprache zu transformieren. Die Frage nach dem Wesentlichen des Menschen, nach der Veränderung des Individualitätsbegriffs, wie er sich anhand des Themas *Portrait* zeigt, die sich ändernden *Soft Skills*, also allgemein die Frage nach dem Menschlichen und seiner Wahrnehmung, bilden einen Schwerpunkt in unserer Lehre. Besonders durch die veränderten Bedingungen in der Coronazeit sind diese Fragen noch viel dringlicher geworden.

The technological-functional approach to the human being yields many insights. The genetic code has been cracked, human preferences and behaviours have been deciphered – can even be controlled, social relationships can be understood and recorded more effectively by the computer than they are perceived by friends. What is left of the human when examined in this way?

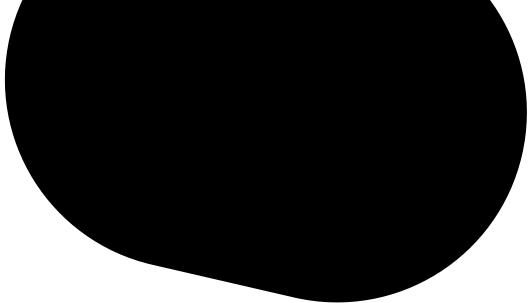
People are not only different when viewed through the internet, they also behave differently in the 'real' and in digital space. Interest in this digital difference has existed since before corona, but corona has made us as human beings realise what changes when we communicate exclusively digitally. What happens to soft skills? What happens to human bodies when reality expands? What skills are needed in digital life and what skills in social life? How important is actual presence for social behaviour? What happens to compassion and empathy? Do people read and understand each other equally well in digital space? What rituals are necessary?

We live in times of growing uncertainty. The more uncertain times are, the more people long for certainty. Many are seeking to cling to pseudo-securities, looking for a railing in their own world view to hold on to, such as big data. Results of calculations are becoming more real than reality. Statistics determine the direction. Research results contest the bigger picture of reality. Mammon determines what is researched, not the need – who exactly benefits from autonomous driving? Is the abolition of work truly an advantage? Who wants more unemployed people? It seems as if humankind are working towards its own abolition.

In times like these, art has a hard time keeping up with the numerically oriented competition for credibility, which makes art all the more essential. People allow themselves the luxury of sensation, reflection, uncertainty and communication. This is how I see our work at the Chair of Fine Arts and I am all the more pleased that the symposium “Bodies Move Differently in Presence” took place at the Chair of Fine Arts (Technical University of Munich).

In the context of architectural education, the chair uses artistic methods, tools and techniques of art production to explore and illuminate current social issues at the cutting edge and transform them into legible, contemporary visual language. Questions about the essence of human beings, the changes in the concept of individuality based on the subject of portraiture, the changing soft skills, i.e. in general the question about humans and how they are perceived form a focal point in our teaching. These questions have become even more urgent, especially due to the changed conditions in the coronavirus era.

Elke Dreier provided very important impulses in this direction. With her artistic work, Elke Dreier has contributed many significant ideas on these topics in teaching. Her artistic



Ganz wichtige Impulse dazu wurden von Elke Dreier beige-steuert. Mit ihrem künstlerischen Werk hat Elke Dreier wesentliche Anregungen zu diesen Themen in der Lehre gegeben. Ihre künstlerischen Arbeiten umkreisen Fragen nach der Verschiebung des Körperlichen im digitalen Zeitalter. Beispiele dafür sind ihre folgenden Arbeiten: „Training for the Future / Future Routines“, „I will not Reply to Handshake with AI“, „Asking a Plant to Teach Movement“, „Sichtbare Unsicherheit und die Unsicherheit des Sehens“. Sie beschäftigt sich schon seit vielen Jahren mit den Konnotationen des Körpers, mit nonverbaler Kommunikation und Interaktion. Im Sommer 2023 erhielt sie für die Textilarbeit „Massages“ (Pattern I & II) den Kunstpreis der Stadt Kempten.

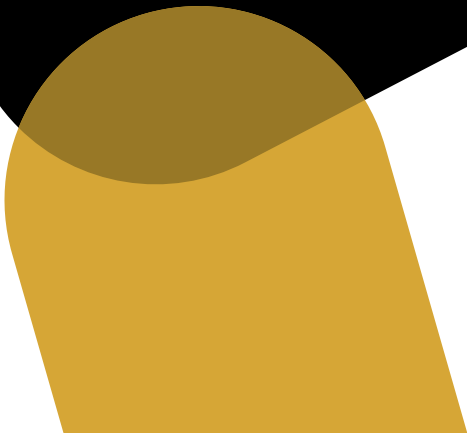
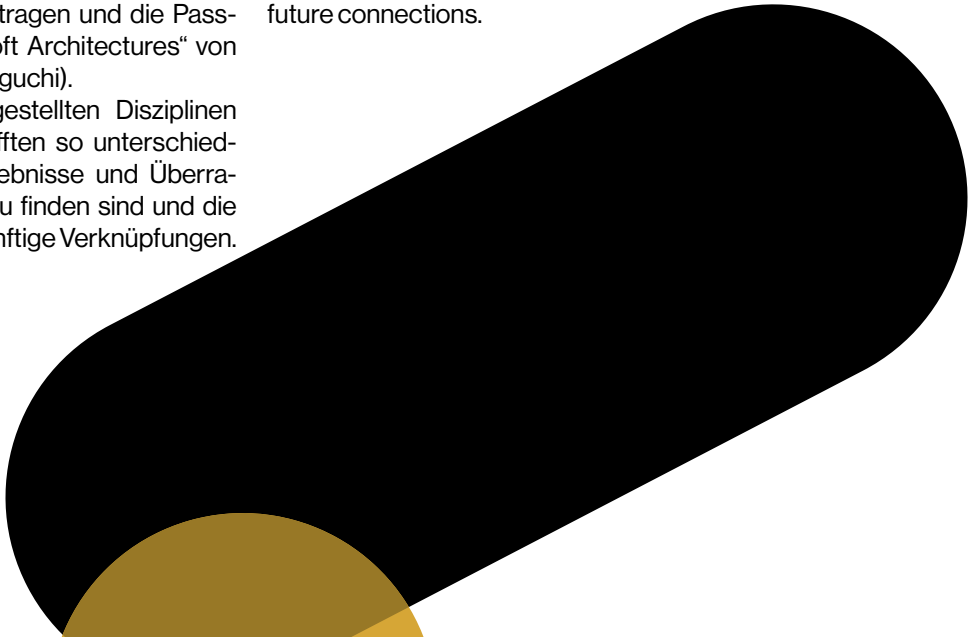
Schließlich ist dieses Symposium allein ihr Verdienst. Elke Dreier hat interdisziplinär Beitragende aus den Bereichen Psychologie, Sportwissenschaft, Kunst, Architektur, Soziologie, Kommunikationsforschung und Tanz-Performance zusammengebracht und eine ausgezeichnete, abwechslungsreiche Gästeliste erstellt. Ein besonderes Experiment in diesem Symposium ist die Integration künstlerischer Arbeitsergebnisse mit wissenschaftlichen Vorträgen und Forschungsergebnissen. So wechselten sich ergebnisoffene körperliche Handlungsanweisungen des belgischen Künstlers David Helbich, eingeladen von Marres Maastricht, ab mit Performances in der gleichnamigen Kunstausstellung im Nebensaal. Wissenschaftliche Vorträge und Forschungsergebnisse folgten auf den körperlichen Versuch, gefilzte Grundstücke als Kleidung oder Raumkörper durch den Raum zu tragen und die Passmöglichkeiten zu erproben (Projekt „Soft Architectures“ von Gabi Schillig, Performance von Yui Kawaguchi).

Die gleichwertig nebeneinandergestellten Disziplinen der Kunst und der Wissenschaft schafften so unterschiedlichste Verknüpfungen, Reibungen, Erlebnisse und Überraschungen, die auch in der Publikation zu finden sind und die sicherlich Anregung genug sind für zukünftige Verknüpfungen.

work revolves around questions regarding the shift from the physical to the digital age. Examples of this include her works “Training for the Future / Future Routines”, “I will not Reply to Handshake with AI”, “Asking a Plant to Teach Movement”, “Visible Uncertainty and the Uncertainty of Vision”. She has been working with the connotations of the body, non-verbal communication and interaction for many years. In summer 2023, she received the Art Prize of the City of Kempten for her textile work “Massages” (Pattern I & II).

After all, this symposium is entirely thanks to her. Elke Dreier has brought together interdisciplinary contributors from the fields of psychology, sports science, art, architecture, sociology, communication research and dance performance and compiled an excellent, varied guest list. A special experiment in this symposium is to integrate artistic work results with scientific lectures and research findings. For example, open-ended physical instructions by Belgian artist David Helbich, invited by Marres Maastricht, alternated with performances in the art exhibition of the same name in the adjoining room. Scientific lectures and research results were followed by physical attempts to wear pieces of felt as clothing or spatial bodies through the room and to test the possibilities of fitting in (“Soft Architectures” project by Gabi Schillig, performance by Yui Kawaguchi).

The disciplines of art and science, placed side by side on an equal footing, thus created a wide variety of links, frictions, experiences and surprises, which can also be found in the publication and which are certainly inspiration enough to maintain future connections.



Menschen stolpern. Zum Beispiel, während sie gehen und gleichzeitig sprechen.

Beim Nachdenken über „Kommunikation unter Anwesenden“ bin ich gedanklich über jeden einzelnen Aspekt gestolpert und wollte jeder vermuteten Abzweigung nachgehen. So entstand einerseits eine Annäherungen an das, was ich als „differently“ empfinde, und gleichzeitig andererseits ein gemeinsamer erfahrbarer Raum.

Die nachfolgende Publikation, die aus dem gleichnamigen Symposium resultiert, vereint in fünf Kapiteln interdisziplinäre Beiträge und Perspektiven auf „Bodies Move Differently in Presence“.

Kapitel 1, „Bewegte Körper an sich verschiebenden Orten“, kreist um sich kontinuierlich in Bewegung befindende Körper in unterschiedlichen Beziehungen und variierenden Räumen. Weder Körper noch Räume scheinen an irgendeinem Punkt fixiert zu sein. Wie können sich physische Körper an räumliche Bewegungsgegebenheiten anpassen, wenn sich die Körperlichkeit allein dadurch verändert, dass wir müde sind, und zwischenmenschliche Interaktionen auch die Physis beeinflussen?

Konkrete physische Erfahrungen werden durch Anleitungen für den körperlichen Austausch mit dem architektonischen Raum und das Erproben und Interpretieren von Raumelementen vermittelt. Es geht darum, Räume zu aktivieren und gleichzeitig (historische) Zuschreibungen zu hinterfragen und zu verändern, und um das In-Bewegung-Sein als künstlerische Praxis. „Where the body is (–) is ,here““¹

Kapitel 2, „Distanz in Präsenz“, beleuchtet die Anforderungen und Dimensionen von Anwesenheit in verschiedenen Kontexten. In einer Welt, in der Distanz räumlich, emotional und intellektuell überwunden wird, prägt die Art und Weise, wie wir uns im Dasein anderer bewegen, nachhaltig unsere Beziehungen und unser Verständnis von Raum. Wir werden unbewusst durch die Wahrnehmung eines spezifischen Geruchs an einen bestimmten Ort erinnert oder verhandeln in wechselseitiger Rück-und-Vor-Bewegung, welche Person zuerst durch eine Tür geht.² Interaktion braucht Platz.

Das Kapitel zeigt die Komplexität menschlichen Verhaltens und beschreibt die Simulation von Umgebung sowie die Koordination von Bewegung in realen, gemischten und virtuellen Testräumen. Menschliche Aufmerksamkeit wird ebenso eingefordert wie die Rückeroberung des Blickes durch Techniken des Sehens und Fürsorge durch Anwesenheit. Die Analyse von sozialer Distanz im historischen Wandel gibt Einblicke in sich verändernde sensorische Wahrnehmungen des Gegenübers.

People stumble. While walking and talking at the same time, for example.

Thinking about “communication between people in presence”, I stumbled across every single aspect and wanted to follow up on every suspected junction. The result was an approach to what I perceive as “differently” and, at the same time, a shared common space.

The following publication, which results from the symposium of the same name, brings together interdisciplinary contributions and perspectives on “Bodies Move Differently in Presence” in five chapters.


Chapter 1, “Moving bodies in shifting places”, revolves around bodies that are continuously in motion in different relations and varying spaces. Neither bodies nor spaces seem to be fixed at any point. How can physical bodies adapt to the respective conditions of movement if, at the same time, our physicality changes simply because we are tired and interpersonal interactions also influence our physicality?

Concrete physical experiences are conveyed through instructions for the physical exchange with the architectural space and the exploration and interpretation of spatial elements. Chapter 1 focuses on activating spaces and at the same time questioning and changing (historical) attributions, and it is about being in motion as an artistic practice. “Where the body is is ‘here’”¹

Chapter 2, “Distance in presence” focuses on the requirements and dimensions of presence in different contexts. In a world in which distance is overcome spatially, emotionally and intellectually, the way we move in the presence of others has a lasting impact on our relationships and our understanding of space. We are unconsciously reminded of a certain place by the perception of a specific smell or we negotiate in reciprocal back-and-forth movements which person goes through a door first.² Interaction needs space.

This chapter examines the complexity of human behaviour and describes the simulation of environments and the coordination of movement in real, mixed and virtual test spaces. Human attention is required as well as the recapture of the gaze through techniques of seeing and care through presence. The analysis of social distance in historical change provides insights into the change in sensory perception of the other person.

–nonstopnonverbal– In Chapter 3, “Virtual spaces of interaction, hope”, the question of interfaces, multiple shifts of perspectives and possible phenomena resulting from this arises. Inspiration for this comes from Jeremy N. Bailenson, who



–nonstopnonverbal– In Kapitel 3, „Virtuelle Interaktionsräume, Hoffnung“, stellt sich die Frage nach Schnittstellen, multiplen Verschiebungen und möglichen Phänomenen, die daraus entstehen. Inspiration hierfür ist Jeremy N. Bailenson, der vom „nonverbal overload“ bei Online-Meetings spricht. Virtuelle Gesichter werden zu groß und zu nah wahrgenommen, da der Standard-Bildschirmabstand unter 60 cm liegt. Eine Art von zwischenmenschlichem Distanzmuster also, das für Familienmitglieder und nahe Personen reserviert ist, und das als „intim“ eingestuft wird.³

Das Kapitel gibt einen Ausblick auf zukünftige Gestensteuerung und analysiert, welche Auswirkung neue Kommunikationstechniken auf Körperbewegungen haben. Es werden Gestaltungsoptionen für sinnlich erfahrbare Interaktions-Räume gezeigt und Räume, die selbst Teil der Interaktion sind. Fokussiert werden Schnittstellen, bzw. das Zeigen und Verstecken, sowie die künstlerisch-ästhetische Übersetzung und Visualisierung des Potenzials im Virtuellen.

Kapitel 4, „Körper und Raum Wissen“, vereint Herangehensweisen, in denen Räume auf sinnliche Weise erfahren werden. Die menschliche Wahrnehmung wird stets durch die Sinnesorgane des Körpers vermittelt und basiert auf physischen Erfahrungen. Welche Nuancen und Informationen werden ergänzend zu der konstanten Suche nach Übereinstimmung zwischen dem, was die Augen sehen, und propriozeptivem Feedback durch Bewegungen, Haltungen und Handlungen übertragen? Die Übersetzung extrahierter Raumelemente wird erfahrbar in einer performativen Verkörperung, in der das Material zwischen Körper und Raum vermittelt und die Handlung den Raum transformiert. Zu sehen ist künstlerisches „Tun“, das sich durch Wiederholung und somit Zeit in das Material einschreibt, und es wird Sprache verhandelt, die körperliche Auswirkungen hat und darin immer nach Verbündeten sucht.

Das Kapitel 5, „Neue Bewegungsmuster“, resultiert aus dem Bedürfnis, Verbindungen zu visualisieren, für die es noch nicht ausreichend Begriffe gibt. Leute verabreden sich, sind aber nicht physisch anwesend. Es muss geklärt werden, ob Treffen in Präsenz oder online stattfinden, Begrüßungsrituale werden ad absurdum geführt und neue Rituale entstehen.

Das Kapitel beleuchtet das Spiel mit Erwartungen an den funktionellen Körper und zeigt körperliche Übungen als Befreiung von Erwartungen und als Methode zum Verständnis. Es dreht sich um soziale Choreografien, Ordnung und Bewegungsmuster im öffentlichen Raum. Nichts würde die Möglichkeit, sich zu verpassen, besser visualisieren als eine Anleitung für eine spekulative Begegnung. Schlussendlich werden aus dem Nachdenken über Nachahmung entstandene Bewegungsstrategien als Notationen im Raum gezeigt und der Impuls, einer Einladung zu folgen, schafft neue Verbindungen und Bezugs- und Orientierungspunkte. Wo treffen wir uns in expandierenden, variierenden Räumen?

speaks of “nonverbal overload” in online meetings. Virtual faces are perceived as too large and too close, as the standard screen distance is under 60 cm. The kind of interpersonal distance pattern which is reserved for family members and loved ones and is categorised as “intimate”.³

The chapter provides an outlook on future gesture control and analyzes what effect new communication technologies will have on body movements. It illustrates options for designing spaces for sensory interaction and the spaces themselves become part of the interaction. The focus is on interfaces, or showing and hiding, and about the artistic-aesthetic translation and visualization of the potential in the virtual

Chapter 4, “Knowledge of body and space”, combines approaches in which spaces are experienced in a sensorial way. Human perception is always mediated by the sensory organs of the body and is based on physical experience. In addition to the constant search for correspondences between what the eyes see and proprioceptive feedback, what nuances and information are transferred through movements, postures and actions? The translation of isolated spatial elements can be experienced in a performative embodiment in which the material mediates between body and space and the action transforms the space. What can be seen is artistic “doing” that inscribes itself into the material through repetition and thus time, and forms of language that have physical effects and are therefore always looking for allies.

Chapter 5, “New patterns of movement”, results from the desire to visualise connections for which sufficient terms do not yet exist. People make appointments but are not physically present; people have to clarify whether meetings take place in person or online; greeting rituals are carried out ad absurdum and new rituals emerge.

The chapter highlights the play with expectations of the functional body and reveals physical exercises as a liberation from expectations and as a method for understanding. It revolves around social choreography, order and movement patterns in public spaces. Nothing would better illustrate the possibility of beings missing each other than an instruction for a speculative encounter. And finally, movement strategies arising from reflections on imitation are shown as notations in space, and the impulse to accept an invitation creates new connections and points of reference and orientation. Where do we meet in expanding, varying spaces?

- 1 “The world experienced (otherwise called the ‘field of consciousness’) comes at all times with our body as its centre, centre of vision, centre of action, centre of interest. Where the body is is ‘here’; when the body acts is ‘now’; what the body touches is ‘this’; all other things are ‘there’ and ‘then’ and ‘that.’” William James, *Essays in radical empiricism*, Longmans Green and Co., New York, 1912, S. 170.
- 2 Am Lehrstuhl für Bildende Kunst entstand mit Professor Tina Haase eine Übung namens *door-handle-chachacha*, in der ein Begrüßungsritual mit einer Türklinke entwickelt werden sollte. Der Titel wurde inspiriert durch eine Erzählung, in der auf Türklinken bei der Raumplanung keinesfalls verzichtet werden sollte, weil gerade dieses Entschleunigungsritual vor dem Betreten eines Raumes wichtig ist.
- 3 Bailenson, J. N. (2021): „Nonverbal Overload: A Theoretical Argument for the Causes of Zoom Fatigue“, in: *Technology, Mind, and Behavior* 2(1).

Bewegte Körper an sich verschiebenden Orten
Moving bodies in shifting places

1 Bodies

David Helbich → 146 – 147

Mmakhotso Lamola → 150 – 151

Ute Heim → 152 – 153

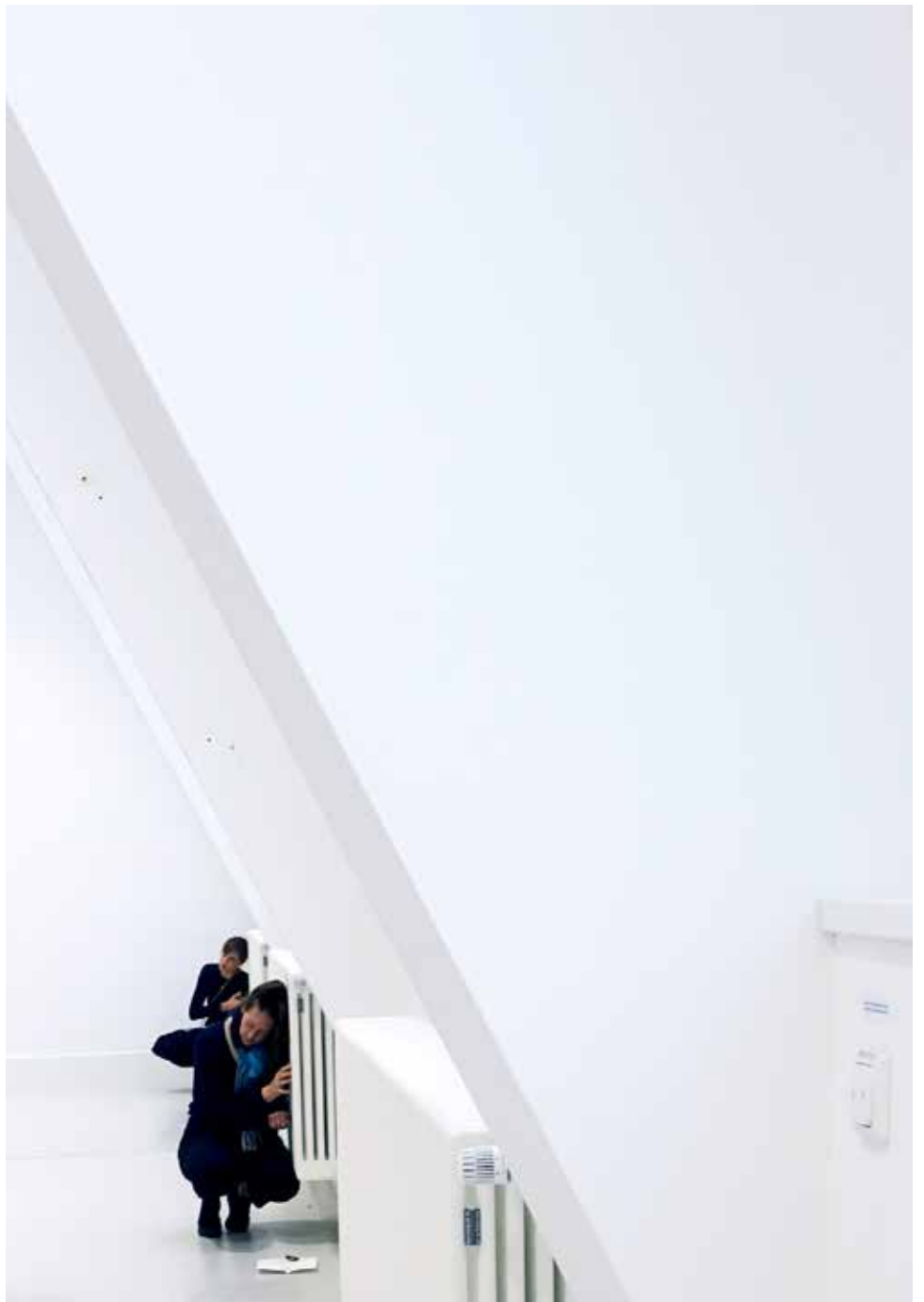
David Helbich

Perform the pieces in any order, but
for best results do them all.

Don't be put off by the historical
references. It is all about you and
your actual experience.

If you enjoy this, do it twice.

Scores for the Body, the Building and the Soul
version 2022, München



'Peace, Yoko Ono' (Wall Sex I)

- Touch surfaces such as walls, floors or doors with both hands.
- Always have one hand on this paper and one off this paper.
- Try at least 7 different surfaces.
- Examine the differences in temperature and texture.
- Take notes.

Earth Hug Yoga greets Monty Python's Street Climbing

- Lay on your belly on the floor, arms wide spread.
- Press your ear at the floor, tightly.
- Slowly move your arms in half circles, concentrating on your finger tips.



Score for looking at a Window (1)

- Stand in front of the window and stare at the glass.
- Let your eyes relax so that you lose focus.
- Now, see both images at the same time, the reflection and what you see behind the window.
- Imagine this is how we see things: spaces on top of other spaces.
- Slowly turn around and see everything else with the same imaginary filter.





Harp-Cliché

- Squat next to a heater.
- Play the heater like it was a harp.
- Imagine you have long and heavy hair.

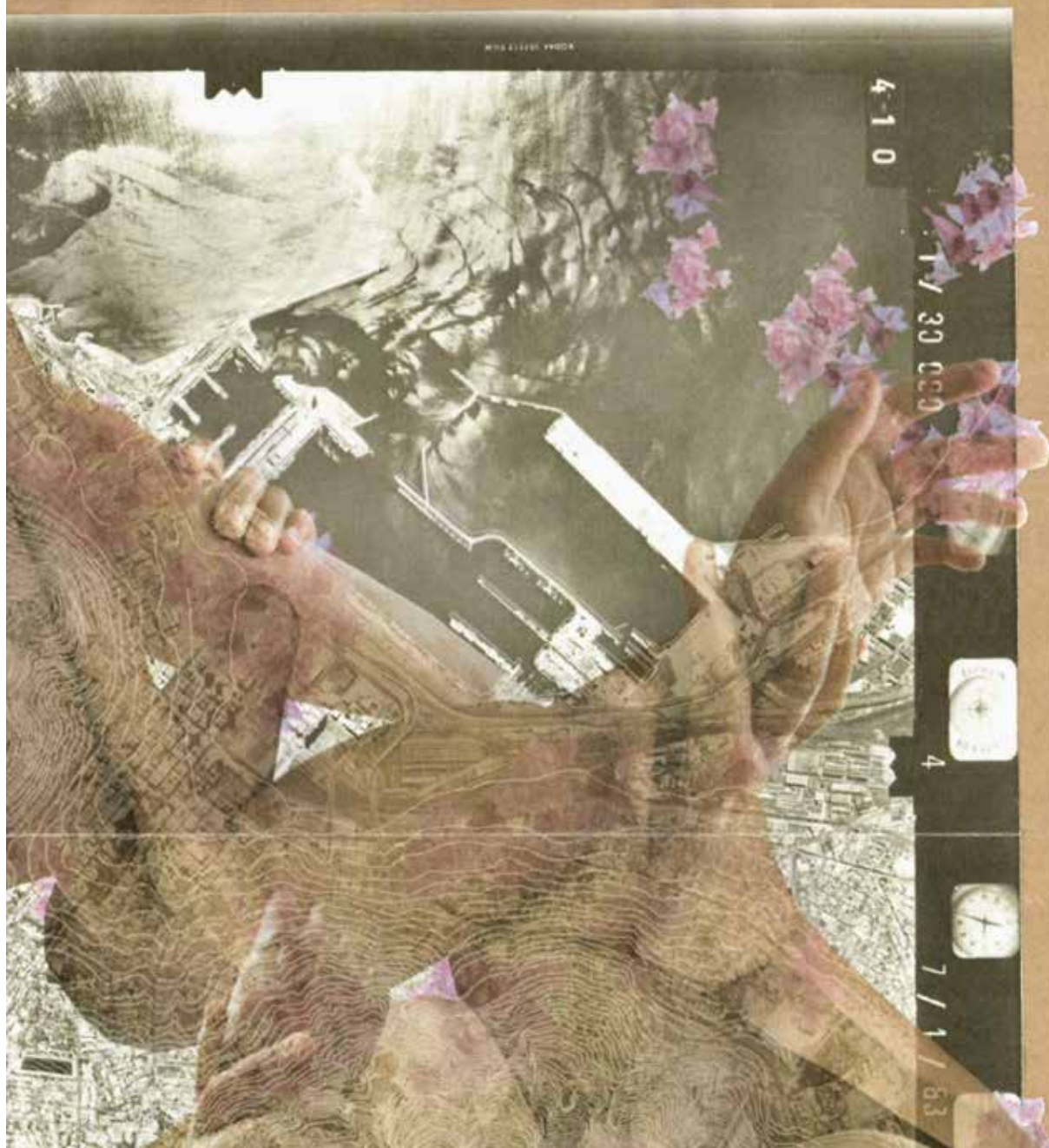
Hurray, Andrea Fraser (Wall Sex II)

- Find and grab a round or at least wide wall.
- Spread your arms wide open, grab as much of it as possible. And even more.
- Feel the tension within your wide reaching hug.
- Think of the wall as part of a huge body.
- Start playing with the pressure of your finger tips.
- Later, lift one leg and write a name with your foot on the wall, carefully, but with dedication.



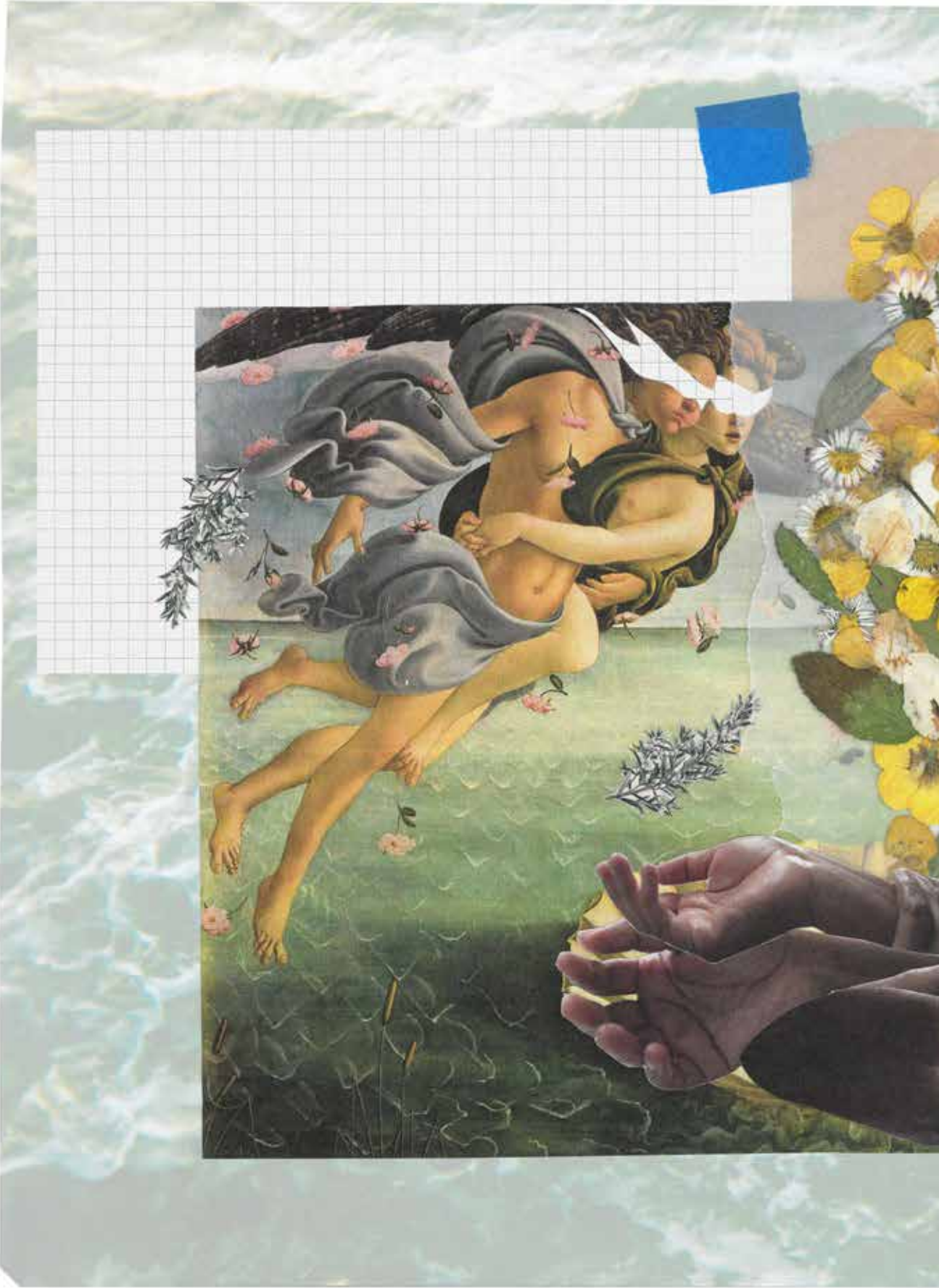
Mmakhotso Lamola

For a brief time in 1790, Burg Street, in the middle of the town near the company gardens as close to where Sara lived, became Venus Street, the better to direct sailors to Cape Town's red lights. In an administrative error the official placed the street sign at the home of one of Cape Town's ministers. After sailors kept knocking on his door



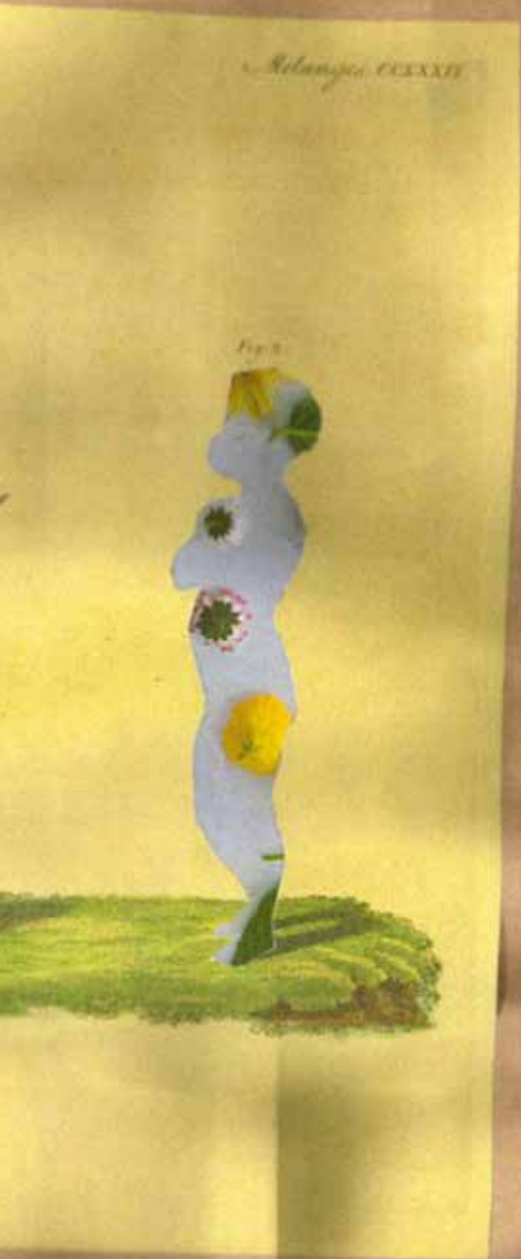


... you might
... middle
... your
... y to tu
... working
... e, hard-
... 9.
... iece of your
... ur history
... a past,
... and now
... ur 1980s
... name can be









I have of Theodore Wozniak
was not was (and actually that is -
since it is alive) with a companion
German child exhibited in 1920-3-
After his German mother died, & he
could not find his companion later with
to come home and his father, Co
they were put into the custody of a
the woman 2004

Ute Heim







Distanz in Präsenz

Distance when meeting in person



Prof. Dr. Melanie Krüger → 154 – 155

Antonio Della Guardia → 156 – 157

Angelika Schwarz → 158 – 159

„Moving along the Reality-Virtuality-Continuum“ – Chancen und Herausforderungen für die Erforschung komplexen menschlichen Bewegungsverhaltens

Einleitung

Technische Entwicklungen und die breite Verfügbarkeit von Virtual-Reality-Anwendungen in verschiedenen Handlungsfeldern, z. B. Gaming, Berufsausbildung und sportliches Training sowie Bildung (z. B. Sheridan, 1992; Skarbez, With & Whitton, 2021), haben dem Menschen die Möglichkeit eröffnet, zwischen den Welten von Realität und Virtualität zu wandern. Vor etwa dreißig Jahren schlugen Milgram und Kishino (1994), die sich damals insbesondere auf technische Aspekte konzentrierten, vor, beide Welten als entgegengesetzte Enden eines Kontinuums zu verstehen, verbunden durch eine Reihe verschiedener Mixed-Reality-Kombinationen (Milgram & Kishino, 1994; Milgram et al., 1995). Seitdem zielt die Forschung darauf ab, die Faktoren zu bestimmen, welche die Wirksamkeit der Simulationen, häufig bezeichnet als Grad der Immersion oder Gefühl von Präsenz, innerhalb von gemischten und virtuellen Realitäten beeinflussen (z. B. Hartmann et al., 2015; Ijsselsteijn, 2002; Sheridan, 1992). Obwohl beide Begriffe manchmal synonym verwendet werden (Milgram & Kishino, 1994; Milgram et al., 1995), unterscheiden Riener und Harders (2012) zwischen den beiden Begriffen, indem sie Immersion definieren als:

„ein quantifizierbares Systemmerkmal, das die Fähigkeit eines Systems beschreibt, eine künstlich erzeugte Umgebung so darzustellen, dass sie der realen Erfahrung nahekommt“ (Riener & Harders, 2012, S. 2).

In Abgrenzung zu dieser Definition bezieht sich Präsenz auf das subjektive Gefühl einer Person, sich an einem anderen Ort zu befinden (Riener & Harders, 2012). In den letzten Jahren beschäftigt sich die Forschung zunehmend mit der Entwicklung einer „Theorie der Präsenz“, indem sie sich auf psychologische Prozesse und neuronale Korrelate konzentriert, die zu diesem Gefühl beitragen (Hartmann et al., 2015; Ijsselsteijn, 2002; Mennecke et al., 2010). Dabei erwiesen sich Beschreibungen verkörperter Kognition (*embodied cognition*) als besonders hilfreich, um das vielschichtige Phänomen des Gefühls der Präsenz in virtuellen Umgebungen zu erklären (vgl. Hartmann et al., 2015; Mennecke et al., 2010).

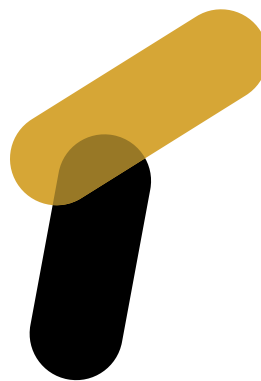
Embodiment ist ein Theorierahmen, der die Wechselbeziehung zwischen körperlichen Voraussetzungen, kognitiven

“Moving along the Reality-Virtuality-Continuum” – Potentials and challenges for the study of complex human motor behaviour

Introduction

Technical developments and the widespread availability of virtual reality applications in different fields of action, e.g. gaming, professional and physical training as well as education (e.g. Sheridan, 1992; Skarbez, With & Whitton, 2021) have opened up the possibility for humans to wander between the worlds of reality and virtuality. About thirty years ago, Milgram and Kishino (1994), by strongly focusing on technical aspects at that time, suggested both worlds to be understood as opposite ends of a continuum, with a range of different mixed reality combinations in between (Milgram & Kishino, 1994; Milgram et al., 1995). Since then, research aimed at determining the factors that influence the effectiveness of simulation, usually referred to as the levels of immersion or the feeling of presence within mixed and virtual reality (e.g. Hartmann et al., 2015; Ijsselsteijn, 2002; Sheridan, 1992). Importantly, while both terms are sometimes used synonymously (Milgram & Kishino, 1994; Milgram et al., 1995), Riener and Harders (2012) differentiate between both terms by defining immersion as:

“a quantifiable system characteristic, which describes the capability of a system to display an artificially generated environment in a way that it comes close to the real experience” (Riener & Harders, 2012, p. 2).



und emotionalen Prozessen bei der Untersuchung menschlichen Verhaltens betont (Lux et al., 2021). Ausgehend von einer Embodiment-Perspektive wird das subjektive Erleben der Umwelt nicht nur durch die Merkmale der Umwelt selbst beeinflusst, sondern auch durch das Gefühl der Handlungsfähigkeit des Einzelnen bei der Interaktion mit dieser Umwelt, welches definiert werden kann als das

„Gefühl der freiwilligen Kontrolle über unsere Handlungen und deren Auswirkungen“ (Zapparoli et al., 2022, S. 99).

Folglich könnte die Präsenz als eine mentale Repräsentation der eigenen Person verstanden werden, die einen Körper in einem (virtuellen) Raum innehat, wobei die Interaktion von Körper- und Umwelteigenschaften und -beschränkungen spezifische Handlungsmöglichkeiten bietet. Der Grad der wahrgenommenen Präsenz in virtuellen Umgebungen wird dann davon beeinflusst, inwieweit Individuen natürliche Handlungsmöglichkeiten und -konsequenzen erleben (Hartmann et al., 2015).

Bodies move differently in presence

Neben der Erforschung der Faktoren, die zum subjektiven Erleben von Präsenz in virtuellen Umgebungen führen, sind Mixed und Virtual Reality-Ansätze in den letzten Jahren auch zu einem Instrument geworden, um Erkenntnisse über komplexes menschliches Verhalten selbst zu gewinnen (siehe z. B. Kamalasanan, Krüger & Sester, 2023; Souza Silva et al., 2019, 2020). Begleitet und zum Teil auch ausgelöst wird diese Entwicklung durch aktuelle Diskussionen in der Psychologie und Bewegungswissenschaft über die ökologische Validität laborgestützter Versuchsanordnungen, da sich die unter diesen Bedingungen untersuchten kognitiven und motorischen Prozesse deutlich von den entsprechenden Prozessen in der natürlichen Umgebung unterscheiden können (Gordon et al., 2021; Schaefer, 2014; Nakayama, Moher & Song, 2023).

Auch hier könnte sich eine Embodiment-Perspektive als wirkungsvoll erweisen, da sie relevante neue Fragen in Bezug auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Prozessen und Mechanismen, welche komplexem menschlichem Verhalten zugrunde liegen, an unterschiedlichen Punkten entlang des sogenannten „Realitäts-Virtualitäts-Kontinuums“ (REF) (Milgram & Kishino, 1994) aufwirft. Eine solche Perspektive betont die Notwendigkeit und ermöglicht es, die Dimensionen herauszuarbeiten, entlang derer komplexes menschliches Verhalten während der (Inter-)Aktion von Menschen in realen, gemischten und virtuellen Umgebungen variieren kann. Im Folgenden werden drei dieser aufkommenden Fragen aufgeführt, die ausgewählt wurden, weil sie einen möglichen Ausgangspunkt für zukünftige Diskussionen und Forschungen darstellen:

- Wie wirken sich verschiedene Grade der Präsenz auf Grund unterschiedlicher Wahrnehmung eigener und umweltbezogener Eigenschaften und Beschränkungen auf die Wahrnehmung und Ausführung von Handlungsmöglichkeiten in gemischten und virtuellen Umgebungen im Vergleich zu realen Umgebungen aus?

In demarcation to this definition, presence refers to the subjective feeling of an individual as perceiving oneself to be in a different place (Riener & Harders, 2012). In recent years, research is increasingly concerned with developing a “theory of presence” by focusing on psychological processes and neural correlates which contribute to this feeling (Hartmann et al., 2015; Ijsselstein, 2002; Mennecke et al., 2010). Here, embodied cognition accounts were found to be particularly helpful to explain the multi-faceted phenomenon of feeling present in virtual environments (cf. Hartmann et al., 2015; Mennecke et al., 2010).

Embodiment is a theoretical framework which emphasises the interdependence of bodily preconditions, cognitive and emotional processes in the study of human behaviour (Lux et al., 2021). Based on an embodiment-perspective, subjective experience of the environment is not only influenced by the characteristics of the environment itself, but also by the sense of agency of an individual when interacting with this environment, which can be defined as the

“feeling of voluntarily controlling our actions and their effects” (Zapparoli et al., 2022, p. 99).

Consequently, presence could be understood as a mental representation of oneself, owning a body in (a virtual) space, with the interaction of bodily and environmental characteristics and constraints providing specific potentials for action. The level of perceived presence in virtual environments is then supposed to be influenced by the extent to which individuals experience natural action possibilities and consequences (Hartmann et al., 2015).

Bodies move differently in presence

Besides research into the factors contributing to the subjective experience of presence in virtual environments, mixed and virtual reality approaches have also become a means to gain insights into complex human behaviour itself in recent years (see e.g. Kamalasanan, Krüger & Sester, 2023; Souza Silva et al., 2019, 2020). This development is accompanied and partially even triggered by recent discussions in the field of psychology and human movement science about the ecological validity of laboratory-based experimental set-ups, as the cognitive and motor processes studied under these conditions might differ significantly from the respective processes in natural environments (Gordon et al., 2021; Schaefer, 2014; Nakayama, Moher & Song, 2023).

Here, an embodiment perspective might prove itself powerful, again, as it raises relevant new questions with regard to the commonalities and differences of the processes and mechanisms underlying complex human behaviour when moving along the so-called “Reality-Virtuality-Continuum” (Milgram & Kishino, 1994). In particular, an embodiment perspective emphasises the necessity and allows to carve out the dimensions along which complex human behaviour might vary during the (inter-)action of humans in real, mixed and virtual environments. In the following, three of those arising questions are presented, selected to potentially represent a good starting point for future discussion and research:

- Wie wirken sich unterschiedliche Modi der Fortbewegung, in gemischten und virtuellen im Vergleich zu realen Umgebungen, auf die Wahrnehmung dieser Umgebungen sowie auf die dem komplexen menschlichen Verhalten zugrunde liegenden Prozesse und Mechanismen aus?
- How do varying levels of presence i.e., different perceptions of one's own and the environment's characteristics and constraints, effect the perception and execution of action opportunities in mixed and virtual as compared to real environments?
- Wie verhalten sich die kognitiven, emotionalen und motorischen Prozesse, die dem komplexen menschlichen Verhalten in gemischten und virtuellen Umgebungen zugrunde liegen, zu denen in realen Umgebungen, d.h. skalieren oder transformieren diese Prozesse entlang des „Realität-Virtualität-Kontinuums“?
- How do different modes of movement in mixed and virtual environments, as compared to real environments, affect its perception, as well as the processes and mechanisms underlying complex human behaviour?
- How do the cognitive, emotional and motor processes underlying complex human behaviour in mixed and virtual environments relate to those in real environments i.e., do these processes scale or transform along the “Reality-Virtuality-Continuum”?

Im Folgenden soll am Beispiel der Forschung zur menschlichen Fortbewegung aufgezeigt werden, wie dringend notwendig es ist, Antworten auf die oben genannten Fragen zu finden.

Möglichkeiten und Herausforderungen für die Erforschung komplexen menschlichen Verhaltens

Die Fähigkeit zur Fortbewegung ermöglicht es dem Menschen, sich im Raum zu bewegen, und ist somit eine Voraussetzung für ein selbständiges Leben und soziale Teilhabe. Obwohl es sich um eine grundlegende motorische Fähigkeit handelt (Haywood & Getchell, 2009), unterliegt ihre Ausführung im Alltag einer hohen zeitlichen Dynamik und räumlichen Präzisionsanforderungen, oder anders ausgedrückt, die Umgebungsbedingungen und eigenen Handlungsmöglichkeiten ändern sich mit jedem Schritt.

In einer natürlichen Umgebung sind die Umweltbedingungen sehr komplex und dynamisch, z. B. beim Überqueren eines Marktplatzes am Tag des Marktes. Unter diesen Bedingungen ist die genaue Aufzeichnung der Prozesse, die dem menschlichen Bewegungsverhalten auf verschiedenen Ebenen des motorischen Systems zugrunde liegen (z. B. neuronale und muskuläre Aktivität), immer noch eine große technische Herausforderung. Um die der Bewegungskoordination zugrundeliegenden kognitiven und motorischen Prozesse in solchen Situationen untersuchen zu können, werden üblicherweise laborbasierte Studien durchgeführt, bei denen die Komplexität der Umgebung und ihre Dynamik durch den Versuchsaufbau bestimmt und in der Regel stark reduziert wird, z. B. wenn Personen typischerweise in (relativ) leeren Räumen laufen (vgl. Huber et al., 2014; Olivier et al., 2012; Orschiedt et al., 2023). Während diese Versuchsanordnungen es ermöglichen, (a) sich natürlich im Raum zu bewegen, (b) selektive Manipulationen der situativen Anforderungen herbeizuführen, (c) Störfaktoren zu kontrollieren und (d) verschiedene Dimensionen des komplexen menschlichen Verhaltens genau zu erfassen, bleibt es fraglich, inwieweit die mit diesen Versuchsanordnungen gewonnenen Erkenntnisse auf ökologisch valide, d. h. natürliche Bedingungen übertragen werden können (vgl. Schaefer, 2014).

Ein weiterer experimenteller Ansatz zur Erforschung der menschlichen Fortbewegung unter realitätsnahen Umweltbedingungen ist der Einsatz der virtuellen Realität. Virtuelle Umgebungen ermöglichen es zwar, die Komplexität und Dynamik der Umgebung zu skalieren, um visuell ähnliche Bedingungen

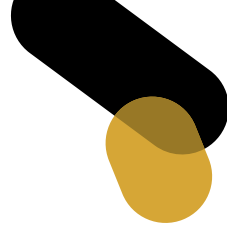
In the following, using research on human locomotion as an example, the pressing need for finding answers to the above-mentioned questions will be highlighted.

Potentials and challenges for the study of complex human behaviour

Locomotion is an ability that allows humans to move in space and is, thus, a prerequisite for self-dependent living and social participation. While representing a fundamental motor skill (Haywood & Getchell, 2009), it's execution in everyday life is strongly influenced by temporal dynamics and accuracy constraints, or phrased differently, the environmental conditions and action opportunities change with every step taken.

In natural environments, e.g., when crossing a market place during market day, environmental conditions are highly complex and dynamic. Under these conditions, the precise recording of the processes underlying human locomotor behaviour at different levels of the motor system (e.g. neural and muscle activity) is still a major technical challenge. Thus, for being able to study the cognitive and motor processes underlying movement coordination in such situations, typically, laboratory-based studies are performed, in which environmental complexity and its dynamics are fully determined in advance by the experimental set-up and usually strongly reduced e.g., individuals typically walking in (relatively) empty spaces (cf. Huber et al., 2014; Olivier et al., 2012; Orschiedt et al., 2023). While these set-ups allow (a) to naturally move in space, (b) to induce selective manipulations of situational demands, (c) to control for confounding factors and (d) to accurately record different dimensions of complex human behaviour, it remains questionable to which extent insights gained through these experimental set-ups can be transferred to ecologically valid, i.e. natural conditions (cf. Schaefer, 2014).

Another experimental approach to come closer to real world environmental conditions in the study of human locomotion is the use of virtual reality. While virtual environments allow to scale the environmental complexity and dynamics to achieve visually similar situational conditions as in real life and to have them controlled by the experimenter, these set-ups lead to other challenges, mainly with regard to the mode of move-



wie im wirklichen Leben zu schaffen und diese von den Versuchsleiter*innen kontrollieren zu lassen, doch gehen diese Versuchsanordnungen mit anderen Herausforderungen einher, vor allem in Bezug auf die Art der Fortbewegung in der virtuellen Realität. Typische Beispiele für die verschiedenen Bewegungsmodi sind hier das passive Bewegen der Teilnehmenden (Souza Silva et al., 2019), das Gehen auf Laufbändern (Chopra, Castelli & Dingwell, 2018; Lin & Huang, 2017), das Steuern von omnidirektionalen Plattformen durch Hüftbewegungen (Deblock-Bellamy et al., 2021) oder das Gehen in begrenzten Räumen (Lanzer et al., 2023). Empirische Belege deuten darauf hin, dass es in Bezug auf komplexes, kognitiv-motorisches Verhalten keine generelle Übertragbarkeit von Ergebnissen aus Studien zur virtuellen Realität auf reale Bedingungen gibt (z. B. Gérin-Lajoie, Richards & McFadyen, 2006; Souza Silva et al., 2019). Aus einer Embodiment-Perspektive könnte dies durch mögliche Unterschiede in der Wahrnehmung der eigenen Handlungsfähigkeit erklärt werden. Während dieser Ansatz es also ermöglicht, reale Umweltbedingungen zu simulieren, bleibt die Stimulierung realistischer Handlungsmöglichkeiten in der virtuellen Realität eine Herausforderung für die Zukunft.

Mixed-Reality-Ansätze könnten ein großes Potenzial besitzen, um die Herausforderungen von Labor- und Virtual-Reality-Szenarien bei der Untersuchung komplexen menschlichen Verhaltens zu überwinden. Milgram und Kishino (1994) definieren eine Mixed-Reality-Umgebung als

„[...] eine Umgebung, in der Objekte der realen Welt und der virtuellen Welt in einer einzigen Darstellung gezeigt werden [...].“ (Milgram & Kishino, 1994, S. 1323).

Die Entwicklung von Versuchsanordnungen, in denen sich Personen auf natürliche Weise im Raum bewegen, während die Laborumgebung durch virtuelle Menschen und Objekte ergänzt wird, könnte es ermöglichen, die Komplexität und Dynamik der Umgebung zu skalieren, gleichzeitig die situativen Anforderungen selektiv zu manipulieren und Störfaktoren zu kontrollieren sowie komplexes menschliches Verhalten und zugrundeliegende kognitiv-motorische Prozesse genau und präzise zu erfassen. Die Verankerung zukünftiger Forschungsanstrengungen in dieser Richtung in einer Embodiment-Perspektive könnte sich dabei als besonders vielversprechend erweisen, da sie die Verflechtung von Körper- und Umweltmerkmalen und ihre Rolle für die Wahrnehmung natürlicher Handlungsmöglichkeiten und somit die Erfahrung von Präsenz hervorhebt. Gegenwärtig werden Forschungsanstrengungen unternommen, um Mixed-Reality-Anwendungen in diesem Forschungsbereich voranzubringen (z. B. Kamalasanan et al., 2021, 2023), wobei die Echtzeitsynchronisation von realen und virtuellen Umgebungen eine technische Herausforderung bleibt.

Schlussfolgerung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Menschen im alltäglichen Leben mit der weit verbreiteten Verfügbarkeit von Virtual-Reality-Anwendungen bereits zu Wanderern entlang des so genannten „Realitäts-Virtualitäts-Kontinuums“ geworden sind (Milgram & Kishino, 1994). Auch die Psychologie und

ment in virtual reality. Here typical examples for the different movement modes are participants being passively moved (Souza Silva et al., 2019), walking on treadmills (Chopra, Castelli & Dingwell, 2018; Lin & Huang, 2017), steering omnidirectional platforms through hip movements (Deblock-Bellamy, et al., 2021), or walking in rooms of limited space (Lanzer et al., 2023). Empirical evidence suggests that there is no general transferability of findings from virtual reality studies to real world conditions with regard to complex, cognitive-motor behaviour (e.g. Gérin-Lajoie, Richards & McFadyen, 2006; Souza Silva et al., 2019). From an embodiment perspective, this might be explainable by potential differences in the sense of agency. Consequently, while this approach allows to simulate real-life environmental conditions, the stimulation of realistic action opportunities in virtual reality remains a challenge for the future.


Mixed reality approaches might possess great potential to overcome challenges of both – laboratory and virtual-reality settings – in the study of complex human behaviour. Milgram and Kishino (1994) define a mixed reality environment as

“[...] one in which real world and virtual world objects are presented together within a single display [...].” (Milgram & Kishino, 1994, p. 1323).

Developing experimental set-ups in which individuals are naturally moving in space, while the laboratory environment is augmented by virtual humans and objects, might allow to scale environmental complexity and dynamics, while still being able to selectively manipulate situational demands and control for confounding factors, as well as to accurately and precisely record complex human behaviour and underlying cognitive-motor processes. Grounding research efforts into this direction on an embodiment perspective might prove particularly powerful in the future, as it emphasises the interconnectedness of bodily and environmental characteristics for the perception of natural action possibilities, thus, the experience of presence. Current research efforts are undertaken to advance mixed reality applications in this field of research (e.g. Kamalasanan et al., 2021, 2023), while the real-time synchronisation of real and virtual environments remains a technical challenge.

Conclusion

In sum, in everyday life, with the widespread availability of virtual reality applications, humans have already become wanderers along the so-called “Reality-Virtuality-Continuum” (Milgram & Kishino, 1994). In addition, psychology and human movement science have started to acknowledge and exploit the potentials of mixed and virtual reality approaches for the study of complex human behaviour. On the basis of examples from research on human locomotion, I highlighted potentials and challenges of mixed and virtual reality approaches in comparison to typical laboratory approaches for research in this field. Here, an embodiment perspective, emphasising the interconnect-



die Bewegungswissenschaft haben begonnen, das Potenzial von Mixed- und Virtual-Reality-Ansätzen für die Untersuchung komplexer menschlicher Verhaltensweisen anzuerkennen und zu nutzen. Anhand von Beispielen aus der Forschung zur menschlichen Fortbewegung habe ich die Potenziale und Herausforderungen von Mixed- und Virtual-Reality-Ansätzen im Vergleich zu typischen Laboransätzen für die Forschung in diesem Bereich aufgezeigt. Dabei könnte eine Embodiment-Perspektive, welche die Verflechtung von körperlichen Voraussetzungen, kognitiven Prozessen und Umgebungseigenschaften für die Wahrnehmung und Realisierung von Handlungsmöglichkeiten betont, als produktiver theoretischer Rahmen für zukünftige Forschungen dienen. Damit lassen sich die Dimensionen differenzieren, entlang derer komplexes menschliches Verhalten und die ihm zugrunde liegenden Prozesse skalieren oder sogar transformieren, wenn Menschen entlang des „Reality-Virtuality-Kontinuums“ wandern.

Danksagung

Dieser Beitrag ist aus einem Vortrag entstanden, der am 24. Oktober 2022 im Rahmen des interdisziplinären Symposiums „Bodies Move Differently in Presence“ gehalten wurde, welches vom Lehrstuhl für Bildende Kunst der Technischen Universität München organisiert wurde. Ich möchte mich bei Prof. Tina Haase und Elke Dreier für die Einladung und die Organisation des anregenden Symposiums bedanken. Des Weiteren möchte ich Prof. Monika Sester und Vinu Kamalasanan, beide Institut für Kartographie und Geoinformatik, Leibniz Universität Hannover, für die Erkundung des Potenzials von Mixed Reality-Anwendungen in der Forschung zur Kollisionsvermeidung bei der menschlichen Fortbewegung danken. Ich habe keine konkurrierenden Interessen zu erklären.

edness of bodily preconditions, cognitive processes and environmental characteristics for the perception and realisation of action opportunities, might serve as a fruitful framework for future research to differentiate the dimensions along which complex human behaviour and the processes underlying it scale or even transform when wandering along the “Reality-Virtuality-Continuum”.

Acknowledgement

This contribution originated from a presentation held on October 24th 2022, during the interdisciplinary symposium “Bodies Move Differently in Presence”, which was organised by the Chair of Visual Arts, Technical University of Munich. I would like to thank Prof. Tina Haase and Elke Dreier for the invitation and the organisation of the inspiring symposium. Further, I would like to thank Prof. Monika Sester and Vinu Kamalasanan, both Institute of Cartography and Geoinformatics, Leibniz University Hannover, for exploring the potential of mixed reality in research on collision avoidance during human locomotion. I declare no competing interests.

References

- Chopra, P., Castelli, D. M. & Dingwell, J. B. (2018). "Cognitively demanding object negotiation while walking and texting", in: *Scientific Reports*, 8(1), 1-13. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-36230-5>.
- Deblock-Bellamy, A., Lamontagne, A., McFadyen, B. J., Ouellet, M. C. & Blanchette, A. K. (2021). "Virtual reality-based assessment of cognitive-locomotor interference in healthy young adults", in: *Journal of Neuroengineering and Rehabilitation*, 18, 1-10. <https://doi.org/10.1186/s12984-021-00834-2>.
- Gérin-Lajoie, M., Richards, C. L. & McFadyen, B. J. (2006). "The circumvention of obstacles during walking in different environmental contexts: a comparison between older and younger adults", in: *Gait & posture*, 24(3), 364-369. <https://doi.org/10.1016/j.gaitpost.2005.11.001>.
- Gordon, J., Maselli, A., Lancia, G. L., Thiery, T., Cisek, P. & Pezzulo, G. (2021). "The road towards understanding embodied decisions", in: *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 131, 722-736. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2021.09.034>.
- Hartmann, T., Wirth, W., Vorderer, P., Klimmt, C., Schramm, H. & Böcking, S. (2015). "Spatial presence theory: State of the art and challenges ahead", in: M. Lombard et al. (eds.). *Immersed in media: Telepresence theory, measurement & technology* (p. 115-135). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-10190-3_7.
- Haywood, K. & Getchell, N. (2009). *Life Span Motor Development 5th Edition*. Human Kinetics.
- Huber, M., Su, Y. H., Krüger, M., Faschian, K., Glasauer, S. & Hermsdörfer, J. (2014). "Adjustments of speed and path when avoiding collisions with another pedestrian", in: *PLoS one*, 9(2), e89589. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0089589>.
- Ijsselstein, W. A. (2002). "Elements of a multi-level theory of presence: Phenomenology, mental processing and neural correlates", in: *Proceedings of PRESENCE*, 2002, 245-259.
- Kamalasanan, V., Krüger, M. & Sester, M. (2023, March). "Developing a Cyclist 3D Game Object for a Mixed Reality Interaction Framework", in: *2023 IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW)* (pp. 254-256). IEEE. <https://doi.org/10.1109/VRW58643.2023.00062>.
- Kamalasanan, V., Schewe, F., Sester, M. & Vollrath, M. (2021, July). "Exploratory study on the use of augmentation for behavioural control in shared spaces", in: *International Conference on Human-Computer Interaction* (pp. 18-31). Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-77599-5_2
- Lanzer, M., Koniakowsky, I., Colley, M. & Baumann, M. (2023, April). "Interaction Effects of Pedestrian Behavior, Smartphone Distraction and External Communication of Automated Vehicles on Crossing and Gaze Behavior", in: *Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1-18). <https://doi.org/10.1145/3544548.3581303>.
- Lin, M. I. B. & Huang, Y. P. (2017). "The impact of walking while using a smartphone on pedestrians' awareness of roadside events", in: *Accident Analysis & Prevention*, 101, 87-96. <https://doi.org/10.1016/j.aap.2017.02.005>.
- Lux, V., Non, A. L., Pexman, P. M., Stadler, W., Weber, L. A. & Krüger, M. (2021). "A developmental framework for embodiment research: the next step toward integrating concepts and methods", in: *Frontiers in Systems Neuroscience*, 15, 672740. <https://doi.org/10.3389/fn-sys.2021.672740>.
- Mennecke, B. E., Triplett, J. L., Hassall, L. M. & Conde, Z. J. (2010, January). "Embodied social presence theory", in: *2010 43rd Hawaii international conference on system sciences* (pp. 1-10). IEEE.
- Milgram, P. & Kishino, F. (1994). "A taxonomy of mixed reality visual displays", in: *IEICE TRANSACTIONS on Information and Systems*, 77(12), 1321-1329.
- Milgram, P., Takemura, H., Utsumi, A. & Kishino, F. (1995) "Augmented Reality: A Class of Displays on the Reality-Virtuality Continuum. Telemanipulator and Telepresence Technologies", in: *SPIE*, 2351, 282-292. <http://dx.doi.org/10.1117/12.197321>.
- Nakayama, K., Moher, J. & Song, J. H. (2023). "Rethinking vision and action", in: *Annual review of psychology*, 74, 59-86. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-021422-043229>.
- Olivier, A. H., Marin, A., Crétual, A. & Pettré, J. (2012). "Minimal predicted distance: A common metric for collision avoidance during pairwise interactions between walkers", in: *Gait & posture*, 36(3), 399-404. <https://doi.org/10.1016/j.gaitpost.2012.03.021>.
- Orschiedt, J., Schmickler, J., Nußer, V., Fischer, T., Hermsdörfer, J. & Krüger, M. (2023). "Writing while walking: the impact of cognitive-motor multi-tasking on collision avoidance in human locomotion", in: *Human movement science*, 88, 103064. <https://doi.org/10.1016/j.humov.2023.103064>.
- Riener, R. & Harders, M. (2012). "Introduction to Virtual Reality in Medicine", in: R. Riener, & Harders, M. (eds.). *Virtual Reality in Medicine* (p. 1-12). Springer London. https://doi.org/10.1007/978-1-4471-4011-5_1.
- Schaefer, S. (2014). "The ecological approach to cognitive-motor dual-tasking: findings on the effects of expertise and age", in: *Frontiers in psychology*, 5, 1167. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01167>.
- Sheridan, T. B. (1992). "Musings on telepresence and virtual presence", in: *Presence Teleoperators Virtual Environ.*, 1(1), 120-125.
- Skarbez, R., Smith, M. & Whitton, M. C. (2021). "Revisiting Milgram and Kishino's reality-virtuality continuum", in: *Frontiers in Virtual Reality*, 2, 647997. <https://doi.org/10.3389/frvir.2021.647997>.
- Souza Silva, W., McFadyen, B., Kehayia, E., Azevedo, N., Fung, J. & Lamontagne, A. (2019). "Phone messages affect the detection of approaching pedestrians in healthy young and older adults immersed in a virtual community environment", in: *PLoS one*, 14(5), e0217062. <https://doi.org/10.1016/j.trf.2021.08.014>.
- Zapparoli, L., Paulesu, E., Mariano, M., Ravani, A. & Sacheli, L. M. (2022). "The sense of agency in joint actions: A theory-driven meta-analysis", in: *Cortex*, 148, 99-120. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2022.01.002>

Antonio Della Guardia





VERSTREUTE NOTIZEN ZU EINEM SICHTFLUG

Ein Gespräch mit Antonio Della Guardia

Vasco Forconi ist seit langem ein Bewunderer des Werks von Antonio Della Guardia, das in seiner Ausdrucksform so essenziell ist und dennoch immer in der Lage, verborgene Prozesse unserer Realität offenzulegen. Sein ständiges Augenmerk auf die Arbeit, auf die Art und Weise, wie diese unsere Erfahrung von Zeit und unsere kognitiven Strukturen prägt, ergänzt seine aktuelle Praxis mit der poetischen Dringlichkeit, „kulturelle Techniken des Überlebens“ zu identifizieren und zu teilen. Aus diesen Themen hat sich ein langer Dialog entwickelt, zu sehen in der Ausstellung „Per un prossimo reale“, die in der Fondazione Pastificio Cerere in Rom stattfand. In diesem Zusammenhang lud Vasco Antonio ein, eine umfassendere Reflexion über die Rolle der Kunst und seine persönliche Praxis bei der Suche nach dem, was er als Techniken der Flucht, des Ausweichens und der Fürsorge bezeichnet, zu teilen.

Vasco Forconi: Die Bedeutung des Blickes und die Aufmerksamkeit auf das Sehen spielen in der ästhetischen Theorie und der künstlerischen Forschung oft eine zentrale Rolle, aber in deiner neuesten Arbeit scheinen sie eine fast heilende Konnotation anzunehmen. Hat die große Hinwendung zur Introspektion, die wir in den letzten zwei Jahren – gewollt oder ungewollt – erlebt haben, vielleicht etwas mit diesem Prozess zu tun?

Antonio Della Guardia: Ende 2018 habe ich mit meinen Überlegungen zur Konditionierung kognitiver Prozesse begonnen, wie sie aus der Digitalisierung von Arbeit resultieren. Das plötzliche Auftreten einer globalen Pandemie hat eine bereits begonnene Transformation der menschlichen Wahrnehmungsstrukturen nur beschleunigt. In den späten 1990er Jahren erklärte Eric Schmidt, der spätere CEO von Google, dass es das Ziel der größten Unternehmen der Welt sein sollte, die Anzahl der Augenpaare zu maximieren, die diese ansprechen und kontrollieren können. Es schien unwahrscheinlich, dass das Realität werden würde, und doch ist der Prozess so perfekt vollzogen, dass diese Unternehmen die Macht erlangt haben, unsere Aufmerksamkeit auf eine weit verbreitete und neuro-pervasiv Weise zu beeinflussen. In dem Maße, wie die Aufmerksamkeit geraubt und bis ins Innerste manipuliert wird, hat sich die Dichotomie zwischen Geist und Körper noch weiter verstärkt. Eine unmerklich perfekte Trennung, deren Wiedervereinigung wie ein entfernter Horizont erscheint. Mir scheint, dass das Feld des Sehens in Verbindung mit dem der Aufmerksamkeit eines der Territorien ist, auf denen man kämpfen muss, da die Ökonomie der Hyperkonnektivität bereits einen Sieg über die Zukunft errungen zu haben scheint.

Welche Rolle kann die künstlerische Forschung in diesem Prozess spielen?

Es ist schwierig, einen Weg oder eine Strategie festzulegen, aber meiner Meinung nach nährt die Beharrlichkeit der Forschung die Hoffnung, dass ein Weg gefunden werden kann. Deshalb ist es wichtig, sich mit künstlerischen Praktiken zu beschäftigen, die das Blickfeld neu kalibrieren und neue Denklögen formulieren können, die unser Wohlbefinden wieder in

SCATTERED NOTES TOWARD A VISUAL FLIGHT

An interview with Antonio Della Guardia

Vasco Forconi has been a long-time admirer of Antonio Della Guardia's work, so essential in its forms and yet always able to disclose hidden processes of our reality. His constant attention to labor, to the ways it shapes our experience of time and our cognitive structures has instilled his recent practice with the poetic urgency of identifying and sharing "cultural techniques of survival." From these themes, they have initiated a long dialogue that resulted in the exhibition "Per un prossimo reale", held at Fondazione Pastificio Cerere in Rome. On the sidelines of this experience, Vasco invited Antonio to share a broader reflection on the role of art and his own personal practice in the pursuit of what he describes as techniques of escape, evasion, and care.

Vasco Forconi: The attention to gaze and vision has often had a central role in aesthetic theory and artistic research, but in your recent work it seems to take on an almost curative connotation. The great shift toward introspection that, willingly or not, we have shared over the past two years maybe has something to do with this process?

Antonio Della Guardia: I began my reflections on the conditioning of cognitive processes caused by the digitisation of work at the end of 2018. The sudden arrival of a global pandemic has only accelerated an already ongoing transformation of human perceptual structures. In the late 1990s, Eric Schmidt, who would later become Google's CEO, declared that the goal of the planet's largest companies should be to maximise the number of eyeballs they could consistently engage and control. It seemed unlikely to become true, and yet this process has been accomplished so perfectly that such companies have acquired the power to influence our attention in a widespread and neuro-pervasive manner. As the attention was robbed and manipulated to its core, the dichotomy between mind and body has been reinforced even more. An imperceptibly perfect division whose reunion appears like a distant horizon. It seems to me that the field of vision, combined with that of attention, is one of the territories on which to fight, given that the economy of hyper-connection seems to have already secured a victory over the future.

What role can artistic research play in this process?

It is difficult to identify a path or strategy but in my opinion, the persistence of the research is what fuels the hope that a way can be found. For this reason, I believe it's important to try and engage with artistic practices that can recalibrate the field of vision, articulating new logics of thought aimed at putting our well-being back at the center of existence. In order to determine onto the world we must re-learn to see, and re-learn to imagine to be able to conceive an alternative. It is not a desire for the annihilation of technology, or the return to a primitivist paradise, but the activation of those variables that can suggest a change in our submissive relationships, leading to the discovery of another slower temporality. These are drop-lets compared to an oceanic desire for change, but to seek out

den Mittelpunkt der Existenz stellen. Um die Welt zu erkennen, müssen wir wieder lernen, zu sehen, und wieder lernen, uns vorzustellen zu können, eine Alternative zu konzipieren. Es geht nicht um den Wunsch nach der Vernichtung der Technologie oder nach der Rückkehr zu einem primitiven Paradies, sondern um die Aktivierung jener Möglichkeiten, die unterdrückte Beziehungen verändern können und die zu der Entdeckung einer anderen, langsameren Zeitlichkeit führen. Das sind Tröpfchen gemessen an einem ozeanischen Wunsch nach Veränderung, aber die Suche nach Techniken der Re-Semantisierung des Sehens bedeutet, eine echte Praxis des Ausweichens zu beginnen.



In deinem Werk taucht immer wieder der Gedanke an Flucht und Entkommen als kulturelle Überlebens-technik auf ...

Bei meinen Recherchen zum Thema Sehen bin ich auf die Studien von William Horatio Bates (1860–1931) gestoßen, einem nordamerikanischen Arzt, der für die Entwicklung einer Methode bekannt ist, mit der das Sehvermögen ohne die Verwendung einer Brille wiederhergestellt werden kann. Diese Methode wurde von der Fachwelt stark kritisiert, aber von unorthodoxen Wahrnehmungsforschern wie Aldous Huxley gefeiert, der von ihrer starken imaginativen Wirkung beeindruckt war und 1942 *The Art of Seeing* schrieb. Ausgehend von dieser Methode, oder besser gesagt von ihren poetischsten Vorschlägen, habe ich eine Reihe von performativen Praktiken ausgewählt und neu formuliert, die zu einer Reihe neuer Arbeiten und zur Realisierung unserer Ausstellung „Per un Prossimo Reale“ führten. Diese Übungen, die Tag für Tag praktiziert werden können, werden zum Grundpfeiler eines möglichen Manifests für die Fürsorge. Den Körper mit dem Geist durch minimale Gesten wie das Erforschen des peripheren Sehens, den Blick in die Ferne, das Ziehen einer Linie durch Gedanken oder einfach das Schließen der Augenlider und das Fließenlassen der Fantasie zu verbinden, bedeutet, ebenso poetische wie subversive Techniken gegen den visuellen Konformismus zu finden. Formen der Verteidigung und der Aktion zugleich, die darauf abzielen, unsere betäubte Aufmerksamkeit zu aktivieren, und die in der Lage sind – hoffentlich –, Denken und Willen zu vereinen. Eine Methode, die auf einfachen Handlungen beruht, die auch außerhalb des Ausstellungsraums nachgeahmt werden können und sich schließlich in den Rhythmus und die Muster des Tagesablaufs jeder Person einfügen.

Wie gestaltest du diese Praktiken im Umgang mit dem Raum und den Medien in der Ausstellung?

Die verschiedenen performativen Techniken nehmen in einer Reihe von Werken Gestalt an, die präzise im Raum positioniert sind. Durch die Begegnung mit den Besucher*innen werden sie zu Mitteln, um kognitive Energien zu stimulieren.

techniques for the re-semanticisation of vision means to initiate a true practice of evasion.

In your work, this idea of evasion, escape, and flight as a cultural technique of survival is recurrent...

In my research on vision, I encountered the studies of William Horatio Bates (1860–1931), a North American physician known for the development of a method to retrain eyesight without the use of glasses. This method has been subjected to strong criticism by the scientific community but celebrated by unorthodox researchers of perceptions such as Aldous Huxley, who was struck by its strong imaginative charge and wrote *The Art of Seeing* in 1942. Starting from this method, or rather from its most poetic suggestions, I chose and reformulated a series of performative practices that resulted in a cycle of new works and into the production of our exhibition “Per un prossimo reale”. These exercises, which can be practiced day after day, become the cornerstone of a possible manifesto-manual on care. To connect body and mind through minimal gestures, such as exploring the peripheral vision, bringing the gaze to a distance, drawing a line with thought, or simply closing your eyelids and letting the imagination flow, means to identify poetic and subversive techniques against visual conformism. Forms of defense and action at the same time, aimed at activating our numbed attention and capable of – hopefully – reuniting thought and will. A method based on simple actions that can also be replicated outside the exhibition space, eventually insinuating itself into the rhythms and patterns of everyday life.

When engaging with the space and device of the exhibition, how do you shape these practices?

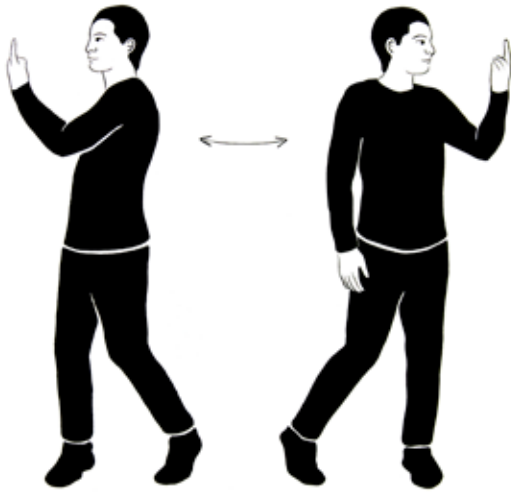
The different performative techniques take shape through a series of works accurately positioned within the space. Through the encounter with the visitor, they become devices aimed at stimulating dormant cognitive energies. Minimal sculptural and installation entities that transform the whole exhibition space into an environment, a total device that can be used and inhabited by the audience, a space not to be walked

Minimale skulpturale und installative Elemente, die den gesamten Ausstellungsraum verwandeln, und zwar in eine Umgebung oder ein Instrument, das vom Publikum benutzt und erlebt werden kann, einen Raum, der nicht nur begehbar ist, sondern vollständig erlebt wird. Eine Art Übungsplatz oder vielmehr ein Feierabendtreffpunkt für die Imagination, bei dem ich hoffe, dass sich Körper, Raum und Zeit für einen Moment vereinen können. Ausgehend vom Ausstellungsraum wird ein grammatikalisches Epizentrum der Langsamkeit neu formuliert, in dem die Freiheiten, etwas zu tun oder aber nicht zu tun, genau den gleichen Stellenwert einnehmen. Letztendlich versuche ich mit meiner Arbeit, einen Aktivismus des Innehaltens und der Unterbrechung zu legitimieren. Einen Zeit-Raum, in dem der bloße Akt des Nach-innen-Schauens einen Weg aufzeigen kann, die Hegemonie einer erstarrten Gegenwart zu überwinden.

through but to be fully experienced. A sort of training ground, or rather an after-work hangout for the imagination in which I hope that body, space, and time might unite for a moment. Starting from the exhibition space, a grammatical epicentre of slowness is re-articulated, one in which the freedom to do or not to do assumes exactly the same value. In the end, what I am trying to propose through my work is to legitimise a dimension of activism of pause and interruption. A time-space in which the very act of looking inward can suggest a trajectory aimed at dismantling the hegemony of a consolidated contemporaneity.







WIDE OSCILLATIONS

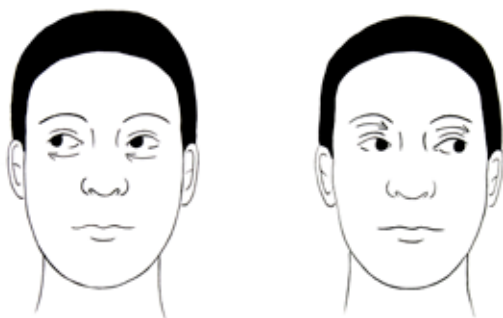
Horizontal oscillations

- The forefinger pointing upwards and about thirty centimeters away from the eyes.
- Standing position, with legs slightly apart so that they cross the axis of the hips with the knees slightly bent.
- Fix your gaze lightly on the finger and rotate the head with the torso from right to left and vice versa.
- If the hand which you are using for the exercise gets tired, alternate it with the other.
- While swinging to the right, let the heel of the left foot rise slightly off the ground, swinging to the left, it will be the heel of the right foot to come off the ground slightly.
- Oscillation movements should not be performed quickly. A regular and relaxed rhythm should be maintained.

Vertical oscillations

- The forefinger pointing upwards and about thirty centimeters away from the eyes.
- Standing position, with legs slightly apart so that they cross the axis of the hips with the knees slightly bent.
- Fix your gaze lightly on the finger and rotate the head with the torso from right to left and vice versa.
- If the hand which you are using to do the exercise gets tired, alternate it with the other.
- Swing trying to draw in the area a semicircle that starts from the head to get to the knees and vice versa.
- Oscillation movements should not be performed quickly. A regular and relaxed rhythm should be maintained.

The rhythmic oscillation movement releases the prolonged tension of the central fixation, allowing greater access to light in the pupils and developing a sense of flexibility that makes it easier to see details. In addition to the dynamic relaxation of sight and mind, direct and beneficial action is added to the spine through the slight and repeated twisting movement.



PERIPHERAL VISION EXPLORATION

- Slowly roll your eyes from right to left and vice versa.
- During the rotation explore the surrounding space by dwelling on the present objects.
- Do not stiffen the muscles in your face, keeping your head still and relaxed.

The rotation of the eyes releases the prolonged tension in the optic nerve.

SHIFTING

- Move your gaze freely from one detail to another, occasionally alternating the vision of a close detail with a distant one.
- Let your gaze rest lightly, avoiding straining or squinting.

Observing the contrasts between different details activates a mechanism of deep perception and releases the prolonged tension of the central fixation so that the macula tends to revitalize.





PALMING

- Sit down and rest your elbows comfortably on a flat surface.
- Slightly tilt your head forward without stiffening the neck.
- Place the palms of your hands over the eyelids, avoiding pressure.
- Close your eyes and relax imagining the blackness of a dark room or pleasant episodes from your past.
- Hold a slow, deep breath.

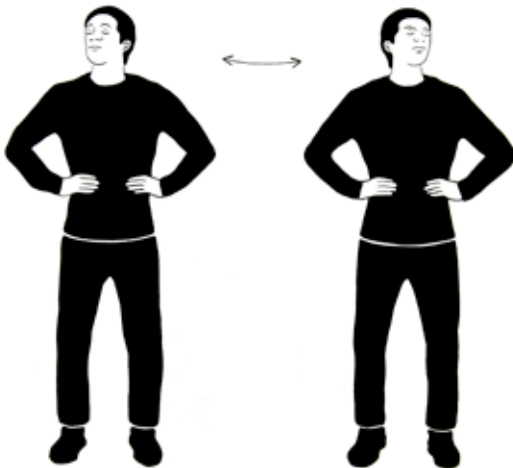
The temporary exclusion of light and the pleasant feeling of warmth given by the palms of the hands relieves the automatism of squinting and relaxes the eyelids, temples, and forehead. While resting the eyes, the mental faculties of attention and perception remain active, but in a natural and relaxed way.

BLINKING



- Sit down and rest one elbow at a time on a flat surface.
- Cover one eyelid at a time with your fingertips, so that the fingertips are positioned under the eyebrow arch.
- With the non-covered eye, look at the details of an object by gently blinking the eyelid without effort.
- Follow a rhythm between twenty-two and twenty-five blinks per minute.
- Do not contract the eyelid covered by your fingers, whenever the other eye is intent on blinking.
- Do not contract facial muscles when blinking.
- Hold a slow, deep breath.

The exercise serves to relax the eyes and regain vitality, gradually eliminating the irritation caused by prolonged tension in the central fixation. It leads to improved peripheral and central vision.

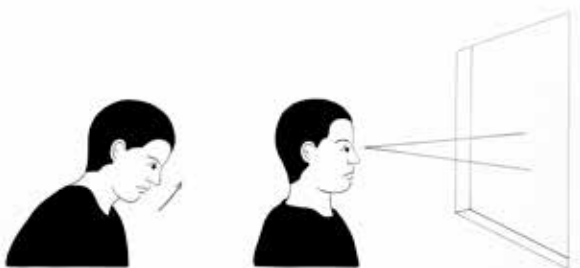


SUNNING

- The exercise can be performed early in the morning or before sunset.
- Close your eyes and direct them towards the sun. You should never look towards the sun with your eyes open.
- The eyelids should remain closed naturally, avoiding tightening or squeezing.
- Rotate your head calmly from left to right and vice versa, keeping a regular rhythm.
- To facilitate the rotation of the head, bend the arms while keeping the hands on your hips.

The exercise trains the contraction and expansion of the pupil, strengthening the iris muscle. This leads the retina to benefit from increased light, relieving the eye tension.

LOOKING FAR



- Raise the head to a standing position.
- Look at distances over forty meters.
- Do not strain your eyes trying to focus on any particular point, just let your gaze rest lightly on different areas.
- From time to time, alternate your vision with a light gaze ranging from a point within twenty meters to one distant over forty meters.

Looking at long distances serves to detach the prolonged tension of the central fixation, leading to a relaxation of the ciliary muscles, while stimulating the flexibility and vitality of the lens.

Angelika Schwarz

Soziale Distanz – Geschichte und Gegenwart des hygienischen Bewusstseins

Die folgenden Überlegungen stellen das Thema der „Sozialen Distanz“ in inhaltlicher wie methodischer Hinsicht ins Zentrum. Inhaltlich geht es um die Formel des „Social Distancing“, verschiedene Maßnahmen der Abstandswahrung, die den pandemischen Alltag gerade in seinen ersten Monaten dominiert haben. Es ist *die* Kulturtechnik, die in unserem neuen Verhaltensrepertoire zum zentralen Instrument der Krisenbewältigung avanciert ist. Methodisch möchte ich der Thematik über einen historischen Zugriff begegnen und nehme dadurch gewissermaßen selbst Distanz von der Vereinnahmung dieses Begriffs durch die Gegenwart. Während ein Großteil der Deutungen zur Corona-Pandemie den radikalen Ausnahmecharakter der Lage bekräftigt, versuche ich durch die zeitliche Fernstellung unsere Lebenssituation im Lichte vergleichbarer Konstellationen aus der Vergangenheit erscheinen zu lassen.¹


Mein Material liefern mir diverse Texte der Geschichtswissenschaft sowie Primärquellen aus hygienischen Programmschriften, welche die Regulierungsweisen von Nähe und Distanz dokumentieren. Konkret folge ich dabei einem psychohistorischen Interesse, das sich mit den modernen Erfahrungsbrüchen der körperlichen Sensibilität auseinandersetzt. An die Herausbildung eines neuen sensorischen Regimes knüpft schließlich die Erfolgsgeschichte der Hygiene im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert an, die ich als Ensemble von Techniken zur Krankheitsprävention und Erhaltung der Gesundheit begreife.² Der in diesem Zusammenhang verwendete Begriff der sozialen Distanz bezieht sich auf entsprechende Texte der soziologischen Theoriebildung, die diesen nicht allein als physisch-räumliche, sondern als affektive Kategorie gebrauchen, welche den Grad an psychischer Vertrautheit und Intimität beziehungsweise Fremdheit und Berührungsfurcht in sozialen Beziehungen, beispielsweise entlang der Klassendifferenz, anzeigt.³

Mit meinen Überlegungen möchte ich gegen eine Perspektive argumentieren, die in einschlägigen Publikationen zur Seuchengeschichte oftmals zu finden ist und die von einem Primat des Epidemischen ausgeht. In der Vergangenheit – so beschreibt es zum Beispiel der Historiker Frank M. Snowden – hätte die Ausbreitung von Infektionskrankheiten nicht nur zu einer Umstrukturierung des Gesundheitssektors, sondern der ganzen Gesellschaft geführt. Der Ausbruch von Epidemien sei so einschneidend gewesen, dass er Kriege, Revolutionen und demografische Verschiebungen zur Folge gehabt und die

Social distance – history and presence of the hygienic consciousness

This text focuses on the topic of “social distancing” in terms of both content and methodology. In terms of content, it analyzes the concept of “social distancing”, various social distancing techniques that have dominated everyday life during the first few months of the pandemic. Social distancing is the cultural technique that has become the central instrument of crisis management in our new behavioural repertoire. Methodologically, I would like to approach the topic through a historical approach and thus, in a sense, distance myself from the appropriation of this term by the present. While the majority of interpretations of the corona pandemic affirm the radically exceptional nature of the situation, my goal is to contextualise our situation in light of comparable constellations from the past by placing it at a distance in time.¹

My material is drawn from various historical texts and primary sources on hygienic writings that document the different ways in which proximity and distance are regulated. Specifically, I follow a psychohistorical interest that deals with modern ruptures in the experience of bodily sensibility. The emergence of a new sensory regime is ultimately linked to the success story of hygiene in the late 18th and early 19th centuries, which I



Sphären der Kunst, Wissenschaft und Religion langfristig beeinflusst habe.⁴

Ich möchte gerade nicht nach Ursprüngen, sondern nach Verkettungen fragen. Der Zustand einer Gesellschaft und die gängigen Vorstellungen von Körperlichkeit und Berührung sind nicht unabhängig von den medizinischen Reaktionsmustern zu verstehen, die sich beim Auftauchen neuer Krankheiten beobachten lassen. Ansteckungsangst und Berührungsvermeidung sind zwar wiederkehrende Momente jeder virologischen Notstandssituation, doch gelangen sie erst in Verbindung mit bestimmten kulturellen Formationen zu besonderer Wirksamkeit. Schlussendlich möchte ich zeigen, dass unsere Fähigkeit zur Distanznahme nicht allein das Produkt des medizinischen Fortschritts ist, sondern einen längerfristigen Umbau der Verhaltensstandards aufgreift, der bereits vor der Epidemie, also auch vor Corona, im Gange war. Ich stütze mich dabei auf Argumente, die von Norbert Elias⁵ und Johan Goudbloom⁶ hinsichtlich der Rolle der Medizin im Zivilisationsprozess formuliert und kürzlich von Albrecht Koschorke⁷ oder Reinhard Blomert⁸ in der Diskussion um die Corona-Pandemie erneut aufgegriffen wurden. Ihnen gemeinsam ist der historische Zugriff auf die Pandemie, nach der Corona weniger als Zäsur denn als Fortsetzung von Übungseinheiten in Distanzkommunikation erscheint.

1 / Fürchte deinen Nächsten

Die Etymologie des Wortes „Kontakt“ verweist auf das Lateinische „contingere“, was sowohl „berühren“ wie „anstecken“ bedeuten kann. Dennoch stellt die Erkenntnis, dass die physische Präsenz von Körpern oder der Atem des Anderen ein Gesundheitsrisiko darstellen könnten, keine Selbstverständlichkeit dar. Über Jahrhunderte hinweg nimmt das Wissen um die Ansteckungsgefahren durch die Einwirkung anderer Körper weder einen festen Platz in der Medizin noch im Alltagsbewusstsein ein. Dazu lohnt ein weiter Sprung in die Vergangenheit. Der Soziologe Norbert Elias hat in diesem Zusammenhang auf eine Szene in einem deutschen Gasthaus im 16. Jahrhundert verwiesen, die Erasmus von Rotterdam festgehalten hat:

„Vielleicht 80 bis 90 Menschen sitzen beieinander [...] nicht nur niederes Volk, sondern auch Reiche und Edelleute, Männer, Frauen, Kinder, alles durcheinander. Und jeder verachtet, was ihm notwendig erscheint [...] Knoblauchdüfte und andere intensive Gerüche steigen auf. Überall spuckt man hin. Einer reinigt seine Stiefel auf dem Tisch. Dann wird aufgetragen. Jeder taucht sein Brot in die allgemeine Platte, beißt ab und tunkt von neuem. Die Teller sind schmutzig, der Wein ist schlecht [...] Der Raum ist überheizt, alles schwitzt und dünstet und wischt sich den Schweiß ab. Es gibt sicher viele Leute darunter, die irgendeine verborgene Krankheit haben.“⁹

understand as an ensemble of techniques for preventing disease and maintaining health.² The concept of social distancing in this context refers to related texts on the formation of sociological theory. These texts employ it not only as a physical-spatial category, but also as an affective category that indicates the degree of psychological familiarity and intimacy or strangeness and fear of contact in social relationships, for example along the lines of class difference.³

I would like to argue against a perspective often found in publications on the history of epidemics and which assumes the primacy of the epidemic. For example in the past – as the historian Frank M. Snowden describes it – the spread of infectious diseases led to a restructuring of the healthcare sector, as well as of society as a whole. The outbreak of epidemics in the past was so drastic that it led to wars, revolutions and demographic shifts and exerted a long-term impact on the spheres of art, science and religion.⁴

I am not interested in origins, but linkages. The state of a society and the common notions of physicality and touch cannot be understood independently of the patterns of medical reaction that can be observed when new diseases emerge. Although fear of infection and avoidance of contact recur in every virological emergency, they only become particularly effective in connection with certain cultural formations. Finally, I will show that our ability to maintain distance is not solely the product of medical progress, but instead reflects a longer-term restructuring of behavioural standards already underway before the epidemic, i.e. before Corona. I base this contention on arguments formulated by Norbert Elias⁵ and Johan Goudbloom⁶ regarding the role of medicine in the process of civilisation and recently taken up again by Albrecht Koschorke⁷ or Reinhard Blomert⁸ in the discussion of the corona pandemic. What they have in common is the historical approach to pandemics, according to which corona appears less as a caesura than as a continuation of practices in distance communication.

1 / Fear your neighbour

The Latin etymology of the word "contact" is "contingere", which can mean both "to touch" and "to infect". Nevertheless, the realisation that the physical presence of bodies and the breath of others may be a health risk cannot be taken for granted. For centuries, the awareness of the risk of infection through the influence of other bodies has not had a firm place in medicine or in everyday consciousness, so it is worth taking a leap into the past. In this context, the sociologist Norbert Elias referred to a scene in a German inn in the 16th century recorded by Erasmus of Rotterdam:

"Perhaps 80 to 90 people are sitting together [...] not only lowly folk, but also rich and noble, men, women, children, all mixed together. And everyone does what seems necessary to them [...] The smell of garlic and other intense odours rises up. People spit everywhere. Someone cleans his boots on the table. Then the food is served. Everyone dips their bread into the common plate, takes a bite and dips again. The plates are dirty, the wine is bad [...] The room is overheated, everyone is sweating and steaming and wiping off their sweat. I'm sure there are many people among them who have some hidden illness."⁹

Erasmus von Rotterdam, der Beobachter dieser Begebenheit aus der Frühen Neuzeit, erweist sich als Vertreter einer modernen Sensibilität, die auch uns vertraut ist. Für ihn enthält die gesellige Szene der Nähe und Wärme bereits ein bedrohliches Element: Das Zusammensein von Menschen lässt ihn direkt auf eine „verborgene Krankheit“ schließen, die sich ungehindert verbreitet. Hygienisch fragwürdig nimmt sich diese Szenen vor allem deswegen aus, da hier ein Körperbild vorherrscht, vor dessen Hintergrund Distanzvorschriften kaum durchsetzbar gewesen wären. Das gemeinschaftliche Essen aus einer Schüssel oder die ungenierte Verrichtung des Schnäuzens, Spuckens und Hustens haben wenig mit den Verhaltensstandards zu tun, die wir heute – vornehmlich aus hygienischen Gründen – Mitmenschen entgegenbringen. Zwar dominierte ein starkes Bewusstsein für symbolische Grenzziehungen zwischen den einzelnen Ständen, jedoch war das Verhältnis des einzelnen Körpers zu seiner Umwelt noch ein weitaus durchlässigeres, als es heute angenommen wird. Der Körper glich eher einer porösen Zone, ständig durchflutet von Ausdünstungen und Säften aus der Umgebung. Auch die Gäste in besagtem Wirtshaus scheuen sich kein bisschen vor intensiven physiologischen Wechselwirkungen mit ihren Tischgenossen. Es herrscht ein wildes Durcheinander von Berührungen, Gerüchen und der Vermischung von Körperflüssigkeiten. Die Zurückhaltung der Produkte des eigenen Körpers zum (gesundheitlichen) Wohle der Allgemeinheit ist eine Verhaltensanforderung, die erst später – mit dem „Prozess der Zivilisation“ (Elias) – einsetzt. Erst da verankert sich die Vorstellung, die Nähe von Körpern als Gefahrenquelle wahrzunehmen.

Ähnlichkeiten mit unserer Gegenwart lassen sich eher Berichten aus dem 18. und 19. Jahrhundert entnehmen, in denen bereits eine völlig andere Berührungsordnung etabliert ist. Der Historiker Alain Corbin hat in seiner Geschichte der Geruchswahrnehmung *Pesthauch und Blütenduft* das Material zusammengetragen, an dem sich zeigen lässt, wie die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts die Luft als Gesundheitsrisiko erkennen lernten. Zwar handelt es sich dort vornehmlich um den Kampf gegen üble Gerüche: den Gestank der Kloaken und Schlachthäuser sowie des Unrats auf den Straßen. Und doch schärft sich in den Gesundheitsreformen der damaligen Zeit das Problembewusstsein für Luftqualität und Ansteckung, das uns auch heute noch eingeschrieben ist. Die Strategien der Hygieniker richten sich alle gegen stehende, verbrauchte Luft und versuchen daher, die Luftströme mittels der Technik der Ventilation, des Durchlüftens, unter Kontrolle zu bringen. Im Zentrum dieses aufklärerischen Begehrens nach Frischluft und Reinlichkeit steht ein anderes Verhältnis zum eigenen Körper, den es von schädlichen Umwelteinflüssen fernzuhalten gilt. Hier wird der gefährlichen Nähe von körperlichen Auswürfen erstmals der Kampf angesagt. „Auseinanderrücken, Luft schaffen, desinfizieren“¹⁰ lautet der damalige Maßnahmenkatalog des „Social Distancing“, der auf diese neue hygienische Sensibilität reagiert.

2 / Hygienische Tugenden

Es waren bürgerliche Akteure, die sich in der Hygienepolitik des späten 18. Jahrhunderts hervortaten und sich schnell darin einig waren, dass die Hauptursache für Infektionskrankheiten in

The observer of this incident from the early modern period proves to be a representative of a modern sensibility familiar to us. For him, the convivial scene of closeness and warmth already contains a threatening element: the presence of people together leads him to conclude immediately a “hidden disease” is spreading unhindered. These scenes are particularly questionable from a hygiene point of view, as the body image here coexists with distancing rules that could hardly have been enforced. The communal eating from a bowl or the uninhibited practice of blowing one's nose, spitting and coughing have little to do with the standards of behaviour we profess towards fellow human beings today – primarily for reasons of hygiene. Although there was a strong awareness of the symbolic boundaries between individual social classes, the relationship between the individual body and its environment was far more permeable than today. The body was more like a porous zone, constantly flooded with vapours and excretions from the environment. Even the guests in the above-mentioned inn are not afraid of intense physiological interactions with their fellow diners. There is a wild confusion of touches, smells and the mingling of bodily fluids. Restraining the excretions of one's own body for the (health) good of the community is a behavioural requirement that only sets in later – with the “process of civilization” (Elias). Only then does the idea of perceiving the proximity of bodies as a source of danger become firmly established.

Similarities with the present day are more likely to be found in reports from the 18th and 19th centuries, in which a completely different order of contact has already been established. In his history of olfactory perception, *Pesthauch und Blütenduft*, the historian Alain Corbin has compiled material that shows how contemporaries of the 18th century learned to recognise the air as a health risk. Admittedly, it is primarily about the fight against foul odours: the stench of sewage and slaughterhouses as well as the filth in the streets. And yet the health reforms of the time sharpened their awareness of the problems of air quality and infection, which are still inscribed in our consciousness today. The strategies of the hygienists were all directed against stagnant, stale air and therefore were intended to bring air flows under control by means of ventilation. At the heart of this enlightened desire for fresh air and cleanliness is a different relationship to one's own body, which must be kept away from harmful environmental influences. Here, for the first time, hygienists declared war on the dangerous proximity of bodily excretions. “Move apart, create air, disinfect”¹⁰, such was the catalogue of measures in “Social Distancing” at the time, which responds to this new hygienic sensibility.

2 / Hygienic virtues

Bourgeois actors stood out in the hygiene policy of the late 18th century and quickly agreed that the main cause of infectious diseases was to be found in the “accumulation of sick people”¹¹. The city and the crowds of people in overcrowded public spaces thus became the target of hygienic intervention. New infrastructures were intended to minimize the frequency of contact and the harmful interactions of foreign bodies through the transmission medium of air in confined spaces. Foucault's descriptions in his work on studies in governmentality of the urban planning measures of the 19th century, to combat urban confinement and density, show that these had long since be-

der „Zusammenhäufung von Kranken“¹¹ zu lokalisieren sei. So geraten die Stadt und das Menschengedränge auf überfüllten öffentlichen Plätzen zum Zielort der hygienischen Intervention. Neue Infrastrukturen sollen die hohe Berührungsfrequenz sowie die gesundheitsschädliche Wechselwirkung fremder Körper durch das Übertragungsmedium der Luft auf engem Raum minimieren. Dass diese längst schon zum Problemfall geworden sind, kann man Foucaults Beschreibungen in seiner *Geschichte der Gouvernementalität* zu den städtebaulichen Maßnahmen des 19. Jahrhunderts entnehmen, die gegen die urbane Enge und Dichte vorgehen: „Erstens die Hygiene, das Durchlüften, all diese Eitersäcke aus den beengten Vierteln hervorholen, in denen sich morbide Miasmen ansammeln und die Bewohner zu sehr eingepfercht waren.“¹²

Masse und Ansteckungsgefahr fallen fortan also zusammen. Am Übergang zum 18. Jahrhundert ist für den Arzt und Hygieniker Christoph Wilhelm Hufeland daher die Vermeidung der Masse eine der wichtigsten lebensverlängernden Maßnahmen. Er schreibt:

„Eines der größten Verkürzungsmittel des menschlichen Lebens ist: das Zusammenwohnen der Menschen in großen Städten [...] Rousseau hat vollkommen recht, wenn er sagt: der Mensch ist unter allen Tieren am wenigsten dazu gemacht, in großen Haufen zusammenzuleben. Sein Atem ist tödlich für seine Mitgeschöpfe [...] Man kann höchstens viermal die nehmliche Luft einathmen, so wird sie durch den Menschen selbst aus dem schönsten Erhaltungsmittel des Lebens in das tödlichste Gift verwandelt. Nun denke man sich die Luft an einem so ungeheuren Orte, hier ist es physisch unmöglich, dass einer, der in der Mitte wohnt, einen Athemzug von Luft tun sollte, die nicht schon kurz vorher in der Lunge eines anderen verweilt hätte [...] Wer es also kann, meide den Aufenthalt in großen Städten, sie sind die Gräber der Menschheit und zwar nicht allein im physischen, sondern auch im moralischen Sinne.“¹³ Die Angst vor der Luft, die bereits in der Lunge eines anderen war, mündet schließlich in dem Ratschlag, sich eine Wohnung am Rande der Stadt zu suchen und am besten alle paar Tage die Stadtatmosphäre komplett zu verlassen. Das Gasthaus, in dem sich der Auswurf der Tischgenossen noch fröhlich vermischen konnte, scheint längst zu einem Ort der Bedrohung verkommen, dem äußerste Wachsamkeit entgegengehalten werden muss. Zum Kernbestand der Vorsorgepolitik zählen seither Frischluft, Sauberkeit und die Aufmerksamkeit für die Signale des Körpers.

Der ideale Zufluchtsort vor gefährlichen Mischungsverhältnissen ist der Haushalt, idealtypisch bevölkert durch die Kleinfamilie. Das behauptet zumindest der Hygieniker Felix Vidalin, der ebenfalls von der günstigen Nähe der Wohnung zu einem „Frischluftréservat“ und von der „Beherrschung der Luftströme“ zur Vermeidung von Krankheiten überzeugt ist. 1825 verkündet er in seiner „Abhandlung über die häusliche Hygiene“: „Es gibt keinen gesünderen Wohnsitz als den, der einsam und isoliert ist.“¹⁴ Die private Rückzugspolitik lebt jedoch auch von ihren Zwischenformen, die gleichermaßen bürgerliche Nähe- wie Distanzbedürfnisse bedienen. So haben die Empfehlungen der Kontaktvermeidung zu Personen abseits der eigenen Familie das Interesse an dem Geschehen auf der Straße keineswegs verschwinden lassen. Der Balkon in bürgerlichen Wohnungen ist der ideale Anbau, um Beteiligung am öffentlichen Leben zu ermöglichen und gleichzeitig soziale Distanz zu wahren. Im Rahmen der Umbaumaßnahmen

come a problem: “Firstly, hygiene, ventilation, getting all these pus sacks out of the cramped quarters in which morbid miasmas accumulated and the inhabitants were too crammed in.”¹²

From then on, mass and risk of infection coincided. At the transition to the 18th century, the physician and hygienist Christoph Wilhelm Hufeland therefore considered the avoidance of masses to be one of the most important measures for prolonging life. He writes:

“One of the greatest means of shortening human lifespan is the cohabitation of people in large cities [...] Rousseau is absolutely right when he says: of all animals, man is least made to live together in large groups. Their breath is deadly to their fellow creatures [...] One can breathe the same air at most four times, and it is transformed by human beings themselves from the most beautiful means of preserving life into the deadliest poison. Now think of the air in such an immense place; here it is physically impossible that one who lives in the center of a city should take a breath of air that had not already lingered a short time before in the lungs of another [...] So if you can, avoid living in large cities; they are the graves of mankind, not only in the physical but also in the moral sense.”¹³

The fear of the air that was already in someone else's lungs finally leads to the advice to find an apartment on the outskirts of the city and, ideally, to leave the city atmosphere every few days. The pub, where the sputum of fellow diners could still mingle happily, seems to have long since degenerated into a place of threat that must be met with extreme alertness. Since then, fresh air, cleanliness and attention to the body's signals have been at the heart of cities' health policies.

The ideal refuge from dangerous encounters is the household, ideally populated by the nuclear family. At least that is what the hygienist Felix Vidalin claims, who is also convinced of the favourable proximity of the home to a “fresh air reserve” and the “control of air flows” to prevent disease. In 1825, he proclaimed in his “Treatise on Domestic Hygiene”, “There is no healthier residence than the one that is lonely and isolated.”¹⁴ However, the private retreat policy also thrives on its intermediate forms, which serve bourgeois proximity and distance needs in equal measure. For example, the recommendations to avoid contact with people outside one's own family have by no means made interest in what is happening on the street disappear. The balcony in middle-class apartments is the ideal extension to enable participation in public life while maintaining a social distance. As part of the remodelling of the Parisian cityscape in the 19th century, planned and carried out by Haussmann according to hygienic criteria for the circulation of air and light, balconies were a popular means of combining public and private life.¹⁵

Emphasising the health benefits of domestic life goes hand in hand with new cultural techniques. The solitary room is the perfect place to practice a “hermeneutics of the subject” (Foucault) and to later present the findings to the public. For while the large metropolises were being ravaged by typhus, cholera and tuberculosis, at the same time a great wave of literacy was taking place. For the first time, writing and reading were becoming an everyday phenomenon among the educated classes. A distanced form of life is compatible with the literary forms of the time. Reading a novel does not require social gatherings. Imagination is even better stimulated under conditions of isolation.¹⁶ The reduction of physical encounters did not lead to a major reduction in communication. Quite the op-

des Pariser Stadtbilds im 19. Jahrhundert, die von Haussmann nach hygienischen Kriterien der Zirkulation von Luft und Licht geplant werden, sind Balkone ein beliebtes Mittel, um Öffentlichkeit und Privatheit miteinander zu verbinden.¹⁵

Das Hervorheben der gesundheitlichen Vorzüge des häuslichen Lebens geht einher mit neuen Kulturtechniken. Das einsame Zimmer ist der perfekte Ort, um eine „Hermeneutik des Subjekts“ (Foucault) zu betreiben und die daraus gewonnenen Erkenntnisse der Öffentlichkeit zu präsentieren. Denn während die großen Metropolen von Typhus, Cholera und Tuberkulose heimgesucht werden, vollzieht sich zugleich eine große Alphabetisierungswelle. Erstmals wird Schreiben und Lesen in den gebildeten Schichten zum Alltagsphänomen. Eine distanzierte Lebensweise verträgt sich dabei äußerst gut mit der einschlägigen literarischen Form dieser Zeit. Die Lektüre eines Romans setzt keine geselligen Zusammenkünfte voraus. Die Imaginationsleistung lässt sich sogar besser unter Isolationsbedingungen anregen.¹⁶ Dabei hat das Reduzieren von physischen Begegnungen keineswegs zu einem großen Kommunikationsabbau geführt. Ganz im Gegenteil: Unter Ausschluss der Körper werden neue Verkehrsformen bemüht, die Menschen miteinander verbinden. Epidemien beschwören eine Kultur der Empfindsamkeit, wie man in Albrecht Koschorke's Studie *Körperströme und Schriftverkehr* nachlesen kann.¹⁷ Um auch noch in Isolation anschlussfähig zu bleiben, läuft der Privatgebrauch der schriftlichen Kommunikation auf Hochtouren. Briefe, Tagebücher und andere Protokollsätze des Alltagslebens schaffen die Grundlage für neue Formen der Intimität, die auf Distanz funktionieren. Man könnte nun aus heutiger Perspektive vermuten, dass die gestiegene Sensibilität für die Gefahren des Körpers ein Produkt des medizinischen Fortschritts ist. Es wäre kaum zu bestreiten, dass durch die mikrobiologischen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts, die mit Namen wie Robert Koch, Rudolf Virchow oder Louis Pasteur verbunden sind, die Wissensgrundlage für die Alltagspraktiken gelegt ist, mit denen wir uns heutzutage ganz selbstverständlich unsichtbare Krankheitserreger vom Leib halten: Lüften, Quarantäne, Händewaschen.

Dass diese Kulturtechniken aber nicht allein dem sicheren Weg der medizinischen Evidenz zu verdanken sind, sondern bestimmte kulturelle, kollektiv wirksame Imaginationen zur Voraussetzung haben, verdeutlicht eine Passage aus Norbert Elias' Studie zum *Prozess der Zivilisation*. Hygienestandards werden darin lediglich als ein Baustein eines weit aus größeren moralischen Strukturwandels der Gesellschaft begriffen, der sich bereits vor Einbruch der Seuche angekündigt hatte:

„Jedenfalls läuft der Prozeß in gewisser Hinsicht genau umgekehrt, als man es heute zu unterstellen pflegt: erst rückt während einer langen Periode im Zusammenhang mit einer bestimmten Wandlung der menschlichen Beziehungen oder der Gesellschaft die Peinlichkeitsschwelle vor. Es ändern sich die Affektlage, die Sensibilität, die Empfindlichkeit und das Verhalten der Menschen mit vielerlei Schwankungen in einer ganz bestimmten Richtung. Dann wird an einem bestimmten Punkt dieses Verhalten als ‚hygienisch richtig‘ erkannt, es wird durch klarere Einsicht in die kausalen Zusammenhänge gerechtfertigt und weiter in der gleichen Richtung vorangetrieben.“

Das „Vorrücken von Peinlichkeitsschwellen“ – so Elias weiter – mag zwar diffus mit dem Wissen um die „Übertragbarkeit gewisser Krankheiten zusammenhängen“: „Aber die ‚ra-

positive: new forms of communication that connect people with each other were being tried out in isolation. Epidemics conjure up a culture of sensitivity, as argued in Albrecht Koschorke's study *Körperströme und Schriftverkehr*.¹⁷ In order to remain connected even in isolation, the private use of written communication was running at full speed. Letters, diaries and other records of everyday life created the basis for new forms of intimacy that functioned at a distance. From today's perspective, it could be assumed the increased sensitivity to the dangers of the body was a product of medical progress. It would be hard to deny that the microbiological discoveries of the 19th century, which are associated with names such as Robert Koch, Rudolf Virchow and Louis Pasteur, laid the foundation for the everyday practices that we use today to keep invisible pathogens away from us as a matter of course: airing, hand washing, quaranting.

A passage from Norbert Elias' study on the *process of civilisation* makes it clear that these cultural techniques are not solely due to the certainty of medical evidence, but are based on certain cultural, collective experiences. In the study, hygiene standards are understood as merely one building block of a much larger moral structural change in society, which had already been announced before the outbreak of the epidemic:

“However, in some respects the process is exactly the opposite of what we tend to assume today: the threshold of embarrassment first moves forward over a long period in connection with a certain change in human relationships or society. The emotional state, sensitivity, sensibility and behavior of people change with many fluctuations in a very specific direction. Then, at a certain point, this behaviour is recognized as ‘hygienically correct’, it is justified by a clearer understanding of the causal relationships and is pushed further in the same direction”.

The “advancement of embarrassment thresholds” – Elias continues – may be diffusely linked to the knowledge of the “transmissibility of certain diseases”: “But the ‘rational insight’ is not the engine of the civilization of eating or other behaviours.”¹⁸ Elias observes this co-evolution of morality and health using the example of spitting, a custom that was still common among men in the Middle Ages and has fallen into disrepute today. Today, the spreading of bodily fluids is considered unhygienic, as saliva, for example, can contain pathogens. However, the first regulations in medieval books on manners and decorum, which forbade spitting, were still far removed from health concerns. Holding back one's own saliva in the pres-

tionale Einsicht' ist nicht der Motor der Zivilisation des Essens oder anderer Verhaltensweisen."¹⁸

Diese Ko-Evolution von Moral und Gesundheit beobachtet Elias am Beispiel des Spuckens. Ein Brauch, der im Mittelalter unter Männern noch üblich war und heute in Misskredit geraten ist. Das Verbreiten von Körperflüssigkeiten gilt heute als unhygienisch, da zum Beispiel der Speichel Krankheitserreger enthalten kann. Die ersten Vorschriften in mittelalterlichen Manieren- und Anstandsbüchern, die das Spucken verbieten, sind jedoch noch weit von Gesundheitsbedenken entfernt. Den eigenen Speichel gerade in der Anwesenheit anderer Leute zurückzuhalten, wird dort aus Gründen der sozialen Ehrerbietung oder der Standeszugehörigkeit zum Gebot – es gehört sich einfach nicht. Erst viele Jahrzehnte, sogar Jahrhunderte später versieht man diese Regel mit hygienischen Argumenten. So heißt es 1859: „Abgesehen davon, dass es anstößig und scheußlich ist, ist es schlecht für die Gesundheit.“¹⁹ Für Elias ist das ein Zeichen dafür, dass die medizinische Evidenz nicht als Ursprung für neue Verhaltensweisen zu verstehen ist, sondern dass sie erst in einem Akt nachträglicher Rationalisierung ins Feld geführt wird. Das System der Medizin erfährt gewissermaßen eine Zweitcodierung im Dienst der Moral.

Und tatsächlich wird ein Großteil der Gesundheitsreformen ab 1800 zwar wissenschaftlich begründet, die empfohlenen Maßnahmen sind jedoch Teil einer größeren Umstellung auf Distanziertheit, die bereits in den Praktiken der bürgerlichen Lebensform vorbereitet und später von der Allgemeinheit aufgegriffen wird. Das zeigt das Beispiel der Durchsetzung des Einzelbetts in Krankenhäusern, das vor dem 19. Jahrhundert nur in Klöstern üblich war. Hatte man zuvor die räumliche Nähe der Kranken nicht als Problem wahrgenommen, wurde nun erstmals die Forderung erhoben, „einem jeden Kranken in einem Hospitale sein eigenes Zimmer und Bett zu geben“.²⁰ Der räumlichen Enge des Zimmers und dem Schlafen in Gemeinschaftsbetten wurde eine gesundheitsschädliche Wirkung zugeschrieben. Neue medizinische Erkenntnisse zur Atmung, Sauerstoffzufuhr und Belüftung zum Wohle des menschlichen Organismus begründeten die nötigen Abstände zwischen den Krankenbetten. Die größtmögliche Isolierung des Kranken, welche wir heute als eine hygienische Selbstverständlichkeit annehmen, wird jedoch erst dann zu einer dringlichen Angelegenheit, als die kulturellen und moralischen Maßstäbe bereits auf die Zielgröße des distanzierten Individuums umgestellt haben. Der in Gang gesetzte kulturelle Individualisierungsprozess wird von den Ärzten des 19. Jahrhunderts um eine medizinische Parallelaktion ergänzt.²¹ Unter Rückgriff auf Elias' Beobachtungen lässt sich zeigen, dass die medizinische Deutung von Krankheiten und ihre Prävention nie unabhängig von den herrschenden Vorstellungen des sozialen Zusammenlebens zu verstehen sind. Die Regeln der hygienischen Gesundheitslehre gewinnen erst in Kombination mit lebensweltlichen Wissensformen der jeweiligen Zeit an Plausibilität und schließen an eine bereits bestehende bürgerliche Kultur der distanzierteren Umgangsformen an. Es gibt schon eine Vorstellung von der „Unantastbarkeit“ und der „Unversehrtheit“ einer Person und ihrer nötigen Freiräume, welche das Verhältnis zum eigenen Körper organisiert und in Formen des privaten, häuslichen Lebens einbettet, um diesen vor äußeren Einflüssen zu schützen. Das Begehren nach Distinktion und Trennung, die freiwillige Isolation, um darüber schreiben und reflektieren zu können – all das sind Phänomene, die schon vor den großen Epidemien in Erscheinung treten.

ence of other people became a requirement for reasons of social deference or class – it was simply not proper. It was not until centuries later that this rule was backed up with hygienic arguments. Elias quotes an 1859 warning: “Apart from the fact that it is offensive and disgusting, it is bad for health.”¹⁹ For Elias, this is a sign that medical evidence is not to be understood as the origin of new behaviours, but that it is only brought into the medical field in an act of subsequent rationalisation. In a sense, the system of medicine undergoes a second coding in the service of morality.

Indeed, although the majority of health reforms from 1800 onwards were scientifically justified, the recommended measures were part of a larger shift towards distancing, which was already being introduced in the practices of the bourgeois lifestyle and later taken up by the general public. This development can be seen in the example of the implementation of the single bed in hospitals, which was only common in monasteries before the 19th century. While the physical proximity of the sick had not previously been perceived as a problem, the demand was now made for the first time “to give every sick person in a hospital their own room and bed”.²⁰ The confinement to a room and sleeping in communal beds was considered detrimental to health. New medical findings on breathing, oxygen supply and ventilation for the benefit of the human organism justified the necessary distances between hospital beds. The greatest possible isolation of the sick, which we take for granted today as a matter of hygiene, only became an urgent matter when cultural and moral standards had already evolved to increased distances between individuals. The cultural individualisation process that had been set in motion was supplemented by a parallel medical action on the part of 19th century physicians.²¹ Drawing on Elias' observations, the medical interpretation of diseases and their prevention can never be understood independently of the prevailing ideas of social coexistence. The rules of hygienic health theory only gain plausibility in combination with the lifeworld knowledge of the time, which connects to an already existing bourgeois culture of distance. There is already an idea of the “inviolability” and “integrity” of a person and their necessary freedom, which organises the relationship to one's own body and embeds it in forms of private, domestic life in order to protect it from external influences. The desire for individuality and separation, for voluntary isolation in order to be able to write and reflect on experience – these are all phenomena that appeared even before the great epidemics.

3 / The physical situation of the working class

When hygiene reforms were just beginning, attention was still focused on an indeterminate mass of bodies, whose exhalations were only later interpreted in a class-specific manner. Although awareness of the importance of sanitation was recognisable in its origins as a product of bourgeois mentality, the conviction that epidemics were primarily a social problem was not formulated with any clarity until the beginning of the 19th century. Once again, the interplay between morality and medicine comes into play, but in this case in the form of the hygienic vices attributed to the working population. While Norbert Elias starts from the basic assumption of a relatively seamless

3 / Die körperliche Lage der arbeitenden Klasse

Zu Beginn der Hygiene-Reformen richtet sich die Aufmerksamkeit noch auf eine unbestimmte Masse an Körpern, deren Ausdünstungen erst später klassenspezifisch gedeutet werden. Zwar gibt sich das sanitäre Bewusstsein schon in seinen Ursprüngen als Produkt bürgerlicher Mentalität zu erkennen, doch die Überzeugung, dass es sich bei Epidemien vornehmlich um ein soziales Problem handelt, wird erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in aller Deutlichkeit formuliert. Erneut greift dabei das Zusammenspiel von Moral und Medizin, wird an dieser Stelle jedoch in Gestalt der hygienischen Untugenden verhandelt, welche der arbeitenden Bevölkerung zugeschrieben werden. Während Norbert Elias von der Grundannahme einer relativ bruchlosen Verhaltensumstellung ausgeht, die in den Oberschichten vorbereitet wird und sich später nach unten ausbreitet, möchte ich im Folgenden den Fokus auf die Konflikte und Friktionen entlang der Klassendifferenz legen, die diesen Prozess des hygienischen Zivilisationsprozesses begleitet haben.

In der hygienischen Literatur wird dem Bürgertum keine explizite Vorbildfunktion zugewiesen, doch die von den Autoren ausgewählten Beispiele verraten – das hat der Historiker Philipp Sarasin im Detail herausgearbeitet –, an welcher Bevölkerungsgruppe sich die Empfehlungen maßgeblich orientieren. So behauptet Hermann Klencke in seinem *Hauslexikon der Gesundheitslehre für Leib und Seele*: „[D]ie gewöhnlichste Art der Bewegung ist das Spaziergehen.“²² Die Bewegungsmuster in der Fabrik seien hingegen gesundheitsschädigend, und das nicht nur, weil man seinen Körper dort pathogenen Stoffen aussetze. Der arbeitenden Bevölkerung fehle es an Bereitschaft, sich die Verunreinigungen im Nachhinein auch wieder abzuwaschen. Die Rede ist von „Tausenden und Abertausenden, welche monate-, ja selbst jahrelang in keiner Badewanne saßen“.²³

Zur Kontrastfolie der hygienischen Lebensführung geraten folglich diejenigen, welche die Orte der Ansteckung nicht verlassen, um sich von den physiologischen Zumutungen der Umwelt zu distanzieren. Im Zuge der großen Cholera-Epidemien verstärkt sich der Verdacht, dass die Lebensumstände und Alltagspraktiken der unteren Klassen für Krankheitsausbrüche verantwortlich sind. Aus bürgerlicher Perspektive zählen die arbeitenden Körper zu den Überresten einer alten Berührungsordnung, die in einer Reihe von Erfahrungsberichten dokumentiert werden.

Vor allem die Wohnverhältnisse der arbeitenden Bevölkerung laufen dem aufklärerischen Bedürfnis nach Frischluft und Privatsphäre radikal zuwider. In den Berichten der hygienischen Reformer mehrt sich die Klage über enge, dunkle Behausungen, in denen zu viele Menschen auf zu wenig Raum leben. Einen Parade Fall stellt der „Report on the Sanitary Conditions of the Labouring Population in Great Britain“²⁴ dar, den Edwin Chadwick als Vertreter der Londoner Armenkommission veröffentlicht. Dieser Untersuchungsbericht, der übrigens nicht nur von Expert*innen, sondern von der breiten Bevölkerung gelesen wird, etabliert den Zusammenhang von Krankheit und sozialen Lebensbedingungen so nachhaltig, dass er als Grundlage für eine Reihe sozialpolitischer Maßnahmen

change in behaviour that is exemplified by the upper classes and later spreads downwards, in the following I would like to focus on the conflicts and frictions along the class divide that accompanied this process.

In the literature on hygiene, no explicit role model function is assigned to the middle classes, but the examples selected by the authors reveal them – as the historian Philipp Sarasin has worked out in detail – as the population group on which the recommendations are largely based. In his *Hauslexikon der Gesundheitslehre für Leib und Seele*, Hermann Klencke claims: “[T]he most common form of exercise is going for a walk.”²² The patterns of movement in factories, on the other hand, were harmful to health, and not only because they exposed the body to pathogenic substances. The working population was unwilling to bathe. There is talk of “thousands upon thousands who did not sit in a bathtub for months, even years”.²³

Consequently, those who do not leave the places of infection in order to distance themselves from the physiological impositions of the environment become the contrasting example of the hygienic lifestyle. In the course of the great cholera epidemics, the suspicion grew that the living conditions and everyday practices of the lower classes were responsible for outbreaks of disease. From a bourgeois perspective, working bodies are among the remnants of an old order of contact, as documented in a series of testimonials.

The living conditions of the working population in particular ran radically counter to the Enlightenment call for fresh air and privacy. In the reports of the sanitation reformers, there were more and more complaints about cramped, dark dwellings in which too many people lived in too little space, a prime example of which is the *Report on the Sanitary Conditions of the Labouring Population in Great Britain*²⁴ published by Edwin Chadwick as representative of the London Poor Law Commission. This investigative report, which was read not only by experts but also by the general public, established the connection between illness and living conditions so firmly that it was used as the basis for a series of social policy measures. The differentiation between sanitary progressiveness and backwardness is told through the confrontation of two cultures of perception, which will not be reconciled. The descriptions revolve around the sensory and moral overload to which the inspectors in charge of the writing were exposed and could hardly cope with. They are testimonies to a bourgeois imaginary that locates the flip side of hygienic consciousness in the slums of the city.

The fact that all family members lived together in just one room and – even more disconcerting – they did not even seem to be bothered by this was particularly incomprehensible. Even during an epidemic, nobody seemed to mind the close proximity of sick and healthy people. The same applied to deceased family members who were not immediately removed and buried, but remained laid out in the apartment for weeks.²⁵ The fact that neither disgust nor flight reflexes arose in residents, even though they carried out their activities in the immediate vicinity of a decomposing body, is discussed over and over again in the report. One explanation is quickly found: People lacked the sensory sensitivity that could motivate people to keep their distance and remain detached. While the authors of the report themselves find the cramped and stuffy atmosphere

herangezogen wird. Die dort behauptete Differenzierung zwischen sanitärer Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit wird über die Konfrontation zweier Wahrnehmungskulturen erzählt, die unversöhnt ausgehen wird. Die Beschreibungen kreisen um die sinnliche, aber auch sittliche Überforderung, der die schrifführenden Inspektoren ausgesetzt und kaum mehr gewachsen sind. Sie sind Zeugnisse eines bürgerlichen Imaginären, das in den Elendsquartieren der Stadt die Kehrseite des hygienischen Bewusstseins verortet.

Auf besonderes Unverständnis stößt der Umstand, dass alle Familienmitglieder in nur einem einzigen Raum zusammenleben und – das löst ein sogar noch stärkeres Befremden aus – diese sich noch nicht einmal daran zu stören scheinen. Selbst in Zeiten einer Epidemie scheine niemandem das Näheverhältnis von Kranken und Gesunden negativ aufzufallen. Das gelte in gleicher Weise für verstorbene Familienmitglieder, die nicht sofort entfernt und außer Haus bestattet würden, sondern über Wochen hinweg in der Wohnung aufgebahrt blieben.²⁵ Dass sich bei den Mitbewohner*innen weder Ekel noch Fluchtreflexe einstellen, obwohl sie ihre Tätigkeiten in unmittelbarer Nähe zu einem verwesenden Körper verrichten, wird über Seiten hinweg diskutiert. Eine Erklärung ist schnell gefunden: Den Menschen fehle es an der sensorischen Feinfühligkeit, die zu Distanz und Abstand motivieren könnte. Während die Verfasser des Berichts selbst die enge und stickige Atmosphäre als unerträglich empfinden, würden die Arbeiter eine so hohe Toleranzschwelle aufweisen, dass ihnen das direkte Nebeneinander von Toten und Lebenden kaum etwas auszumachen scheine.

Enge, Indifferenz, Laster, Infektion, Armut – die Schlagworte des Berichts lassen die moralische und medizinische Sphäre ununterscheidbar werden. Was die bürgerlichen Schriffführer an der gesundheitlich prekären Lage zum Problem erklären, sind gerade nicht nur die räumlichen und materiellen Bedingungen, sondern die fehlende Sensibilität der Bewohner*innen für Privatsphäre und Rückzugsmöglichkeiten, welche ihnen selbst bereits zur zweiten Natur geworden ist. So meint man neben den physischen auch moralische Ansteckungsgefahren zu beobachten, führe doch die gefährliche Intimität geradewegs in Promiskuität, Trunk- und Spielsucht. Der sanitäre Blick der Autoren differenziert hier bereits zwischen einem körperbewussten, grenzsetzenden und vorsorgenden Subjekt und seiner nachlässigen und zukunftsvergessenen Variante, welche die Akkumulation des gesundheitlichen Kapitals (noch) nicht als obersten Wert anerkennt.²⁶ Teile der hygienischen Gesundheitsaufklärung zielen stets auch auf die Tiefebene des Empfindungsvermögens, da fortan am bürgerlichen Verhältnis zum eigenen Körper auch die nichtbürgerliche Bevölkerung in ihren privaten Räumlichkeiten gemessen wird.

Zu betonen ist dabei, dass die Klassenpolitik in den damaligen Gesundheitsreformen von einer zwiespältigen Sympathie für die arme Bevölkerung motiviert ist. „Der Arzt ist der natürliche Anwalt der Armen“ – so spricht sich Rudolf Virchow aus, der die Entwicklungen als Teil der Armenfürsorge betrachtet. Besonders wirksam hat sich die Kultur der Empfehlung in der Hygieneliteratur erwiesen, die das Bedürfnis nach Reinlichkeit und Abschirmung des Körpers langsam selbstverständlich und damit auch zur Handlungsnorm der Haushaltsführung der Arbeiterschaft werden ließ. Das Wissen um den vorsorglichen Umgang mit der eigenen

unbearable, the workers have such a high tolerance threshold that they hardly seem to mind the direct juxtaposition of the dead and the living. Confinement, indifference, vice, infection, poverty – the report's key words make the moral and medical spheres indistinguishable. What the bourgeois writers declare to be the problem with the precarious health situation is not only the spatial and material conditions, but also the lack of sensitivity for privacy and the residents' ability to retreat, which had already become second nature to them. In addition to the physical dangers, there were also moral dangers of infection, as the dangerous intimacy led directly to promiscuity, drunkenness and gambling addiction. The authors' sanitary view differentiated here between a body-conscious, boundary-setting and precautionary subject and its careless and future-forgotten variant, which did not (yet) recognise the accumulation of health capital as the highest value.²⁶ Elements of hygienic health education have always also aimed at the deep level of sensibility, since from then on the bourgeois relationship to one's own body is also used to measure the non-bourgeois population in their private spaces.

The class politics in the health reforms of the time, it should be emphasised, were motivated by an ambivalent sympathy for the poor population. “The doctor is the natural advocate of the poor”, as Rudolf Virchow put it, viewing the developments as part of the care of the poor. The culture of recommendation in hygiene literature proved to be particularly effective, slowly making the need for cleanliness and protection of the body

Gesundheit wird in einer Reihe an populärwissenschaftlichen Ratgebertexten verfügbar gemacht.²⁷ Die Initiativen zur Förderung des allgemeinen Gesundheitszustands gleichen in dieser Hinsicht einem Akt „fürsorglicher Belagerung“,²⁸ sollte die arbeitende Bevölkerung doch lediglich sanft an der Hand genommen werden, um die Standards der Körperhygiene zu verinnerlichen.

4 / Gegenwart und Zukunft des distanzierten Bewusstseins

Was lässt sich daraus für die gegenwärtige Sichtweise auf die Corona-Pandemie an Einsichten gewinnen? Die Offensichtlichkeit, mit der ein Ansteckungsfall im 18. und 19. Jahrhundert als moralische Prüfung behandelt wird, findet sich in diesem Ausmaß nicht mehr im heutigen Sprechen über die pandemische Lage wieder. Und doch ist die Frage danach, wie selbstverständlich das an die Allgemeinheit appellierende Distanzgebot im Einzelnen erscheint, immer noch virulent. Zur Debatte steht, wer seinen Körper leichter abschirmen kann und wer ihn auch unter Pandemie-Bedingungen noch zu Markte tragen muss. Es liegt auf der Hand, dass das virologische Risiko zwar jeden potenziell betrifft, allerdings auf unterschiedliche Lebensrealitäten stößt, welche das Distanzwahren zum Teil verunmöglichen. Der historische Rückblick auf die Textproduktion vergangener Epidemien kann jedoch zeigen, dass nicht allein die materielle, sondern ebenso die affektive Ordnung ausschlaggebend ist, wenn es um pandemische Verhaltensumstellungen geht. Folglich ließe sich fragen, welche „somatic culture“ (Boltanski), also welches Wissen vom Körper, schon etabliert ist, das die Maßnahmen zur Abstandswahrung in der Krise vorstrukturiert. Herrschende Vorstellungen vom Zusammenleben, von Nähe und Distanz in Umgangsformen, von der Unversehrtheit des Körpers und seiner Grenzen prägen unsere Verhaltensweisen noch vor jeder rationalen Einschätzung der Lage mit.²⁹

Noch eine andere Entwicklung lässt die Veränderungen durch die Corona-Pandemie kleiner erscheinen: Aus einer langfristigen Perspektive betrachtet, verdanken sich die Veränderungen der Architektur in den Innenstädten angesichts des Rückgangs des stationären Einzelhandels, die Neustrukturierung der Arbeitswelt und die Umstellung auf Distanz-Lernen in Bildungsinstitutionen, die wir im Moment erleben, nicht allein einer Pandemie, sondern der Verfügbarkeit digitaler Kommunikationsnetze. Von dem Auszug einer bestimmten Schicht aus den Zumutungen des physischen Kontakts hin zu virtuellen Sphären des berührungslosen Verkehrs wird diese vermutlich noch profitieren, wenn es schon lange nicht mehr um Inzidenzwerte geht. Wie funktioniert emotionale Anteilnahme, ohne physisch anwesend zu sein? Welche Alltagsrituale des Beginnens und des Beendens von Interaktion, der Signalisierung von Aufmerksamkeit oder der beiläufigen Kontaktabahnung bewähren sich in digitalen Räumen? Das sind Fragen, die sich auch ohne die Corona-Pandemie über kurz oder lang gestellt hätten. Mit ihr haben wir uns nun schneller auf die Suche nach Antworten begeben.

a matter of course and thus also the norm for working-class households. Knowledge of precautionary approaches to one's own health was available in a series of popular scientific advice texts.²⁷ In this respect, the initiatives to promote general health resembled a “caring siege”,²⁸ as the working population was merely to be gently taken by the hand in order to internalise the standards of personal hygiene.

4 / Present and future of distanced consciousness

What can we learn from all this for our current view of the coronavirus pandemic? The obviousness with which a case of infection was treated as a moral test in the 18th and 19th centuries is no longer to be found to the same degree in today's talk about the pandemic situation. And yet the question of how self-evident the social distancing requirement, which the general public largely accepts, still seems to the individual remains virulent. The debate is about who can shield their body more easily and who still has to go to market even under pandemic conditions. Obviously, although the virological risk potentially affects everyone, social distancing comes up against different life realities, some of which make it impossible to maintain distance. However, a historical review of text production of past epidemics can show that it is not only the material but also the affective order that is decisive with regard to pandemic behavioural changes. Consequently, one could ask what kind of “somatic culture” (Boltanski) exists in each era, i.e. what knowledge of the body is already established that pre-structures the measures to maintain distance during a crisis. Prevailing ideas about living together, about closeness and distance, about the integrity of the body and its boundaries shape our behaviour even before we rationally assess the situation.²⁹

Another development makes the changes brought about by the coronavirus pandemic seem smaller: From a long-term perspective, the changes to architecture in city centres in light of the decline of brick-and-mortar retail, the restructuring of the world of work and the shift to distance learning in educational institutions that we are currently experiencing are not solely due to the pandemic, but to the availability of digital communication networks. A certain class of people will presumably still benefit from the move away from the impositions of physical contact towards virtual spheres of contactless communication, even if it is no longer a question of incidence numbers. How does emotional sympathy work without physical presence? Which everyday rituals of starting and ending interactions, signalling attention or casually initiating contact prove their worth in digital spaces? These are questions that would have arisen sooner or later even without the coronavirus pandemic. With it, we have now embarked on a search for answers.

Erstpublikation: Schwarz, Angelika (2022). „Soziale Distanz – Geschichte und Gegenwart des hygienischen Bewusstseins“, in: *Leviathan* 50(4), S. 612-625.

- Ariès, Philippe & Duby, Georges 1992 [1987]. *Geschichte des privaten Lebens*. Band 4: *Von der Revolution zum Großen Krieg*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Blomert, Reinhard 2020. „Händewaschen nie vergessen!“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15. April 2020, S. N3.
- Chadwick, Edwin 1843. „Report on the Sanitary Condition of the Labouring Population of Great Britain.“ London: W. Clowes and Sons.
- Coleman, William 1974. „Health and Hygiene in the Encyclopédie. A Medical Doctrine for the Bourgeoisie“, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 29(4), S. 399–421.
- Corbin, Alain 1984. *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Elias, Norbert 1988 [1939]. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel 2004. *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frevert, Ute 1985. „Fürsorgliche Belagerung: Hygienebewegung und Arbeiterfrauen im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 11(4), S. 420–446.
- Frey, Manuel 1997. *Der reinliche Bürger. Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1760–1860*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Goudsblom, Johan 1986. „Public Health and the Civilizing Process“, in: *Milbank Quarterly* 64(2), S. 161–188.
- Griesinger, Wilhelm 1857. „Infectionskrankheiten“, in: *Handbuch der speciellen Pathologie und Therapie. Zweiter Band, zweite Abtheilung*, hrsg. v. Rudolf Virchow. Erlangen: Ferdinand Enke.
- Hoffmann, Christoph Ludwig 1788. *Von der Nothwendigkeit, einem jeden Kranken in einem Hospitale sein eigenes Zimmer und Bett zu geben*. Mainz: Franz Wendelin Cordon.
- Hufeland, Christoph Wilhelm 1797. *Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern*. Jena: Akademische Buchhandlung.
- Koschorke, Albrecht 2003. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink.
- Koschorke, Albrecht 2020. „Aus Berührung wird Rührung“, in: *Die Zeit* vom 20. Mai 2020, S. 52.
- Park, Robert E. 2021 [1924]. „Der Begriff der sozialen Distanz und seine Anwendung auf die Erforschung ethnischer Beziehungen und Einstellungen“, in: *Leviathan* 49(3), S. 309–313.
- Phillips, Mark Salber 2013. „Introduction. Rethinking Historical Distance. From Doctrine to Heuristic“, in: *Rethinking Historical Distance*, hrsg. v. Phillips, Mark Salber, Caine, Barbara & Thomas, Julia Adeney. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–20.
- Sarasin, Philipp 2001. *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schön, Erich 1987. *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schüttpelz, Erhard & van Loyen, Ulrich 2020. „Die Überwindung der Maskenphobie“, in: *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* vom 6. April 2020. www.mercur-zeitschrift.de/2020/04/06/die-ueberwindung-der-maskenphobie/ (Zugriff vom 14.9.2022).
- Simmel, Georg 1995 [1903]. „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Georg Simmel Gesamtausgabe. Band 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 I*, hrsg. v. Kramme, Rüdiger, Rammstedt, Angela & Rammstedt, Otthein, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 116–131.
- Snowden, Frank M. 2019. *Epidemics and Society. From the Black Death to the Present*. New Haven: Yale University Press.
- Stallybrass, Peter & White, Allon 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press.
- 1 Zu den verschiedenen Verfahrensweisen der historischen Distanznahme und ihren Effekten auf die Wahrnehmung eines Gegenstands: Phillips 2013.
 - 2 Diese Definition beziehe ich aus der Lektüre der grundlegenden Studie von Sarasin (2001), der die Formierung des hygienischen Wissens in der Moderne körperhistorisch herausgearbeitet hat.
 - 3 Simmel 1995 [1903]; Park 2021 [1924].
 - 4 Snowden 2019.
 - 5 Elias 1988 [1939].
 - 6 Goudsblom 1986.
 - 7 Koschorke 2020.
 - 8 Blomert 2020.
 - 9 Elias 1988 [1939], S. 92.
 - 10 Corbin 1984, S. 136.
 - 11 Griesinger 1857, S. 224.
 - 12 Foucault 2004, S. 36.
 - 13 Hufeland 1797, S. 375 ff.
 - 14 Zitiert nach Corbin 1984, S. 217.
 - 15 Stallybrass, White (1986, S. 136) bringen die Attraktivität des Balkons im Rahmen der bürgerlichen Architektur folgendermaßen auf den Punkt: „From the balcony, one could gaze, but not be touched“.
 - 16 Zur Aufwertung des einsamen Lesens: Schön 1987, S. 223–233.
 - 17 Koschorke 2003.
 - 18 Alle Zitate: Elias 1988 [1939], S. 155.
 - 19 Im Original: „Besides being coarse and atrocious, it is very bad for the health.“ Ebd., S. 216 (Übers. A. S.).
 - 20 Hoffmann 1788.
 - 21 Zur allmählichen Privatisierung des Krankenhausbetts im 19. Jahrhundert als Teil eines größeren Individualisierungsprozesses: Corbin 1984, S. 137 f.; Ariès & Duby 1992 [1987], S. 448 ff.; Koschorke 2003, S. 50 ff.
 - 22 Zitiert nach Sarasin 2001, S. 189 f.
 - 23 Ebd., S. 191.
 - 24 Chadwick 1843.
 - 25 Dazu der Bericht im Wortlaut: „the one room is the only room poor people have [...] we only find one bed in the room that is occupied by a corpse [...] I couldn´t stand two minutes of it“; Chadwick 1843, S. 38.
 - 26 Dass sich die hygienische Literatur am Modell des autonomen, bürgerlichen Subjekts orientiert, welches seinen Körper als Eigentum betrachtet, haben Coleman (1974) in einem klassischen Aufsatz oder Frey (1997) in einer ausführlichen historischen Studie hervorgehoben.
 - 27 Zur Gattung und zur Publikations- und Rezeptionsgeschichte der hygienischen Ratgeberliteratur Sarasin 2001, S. 118–172.
 - 28 Den Titel von Heinrich Bölls Roman verwendet auch Frevert (1985), um die hygienische Erziehung der Arbeiterfrauen – vornehmlich durch Bürgerinnen – auf eine Formel zu bringen.
 - 29 Dazu beispielhaft die länderspezifisch sehr unterschiedlichen Reaktionen auf das Tragen von Atemschutzmasken, je nachdem welche kulturellen Auffassungen von Solidarität, Zivilisiertheit und Schutzbedürfnis vorhanden sind: Schüttpelz & van Loyen 2020.

Virtuelle Interaktionsräume, Hoffnung
Virtual spaces of interaction, hope

Differently

3

Julien Prévieux → 162 – 163

Louise Walleneit → 166 – 167

Daniel Stoecker → 168 – 169

Florian Lechner → 170 – 171

Julien Prévieux





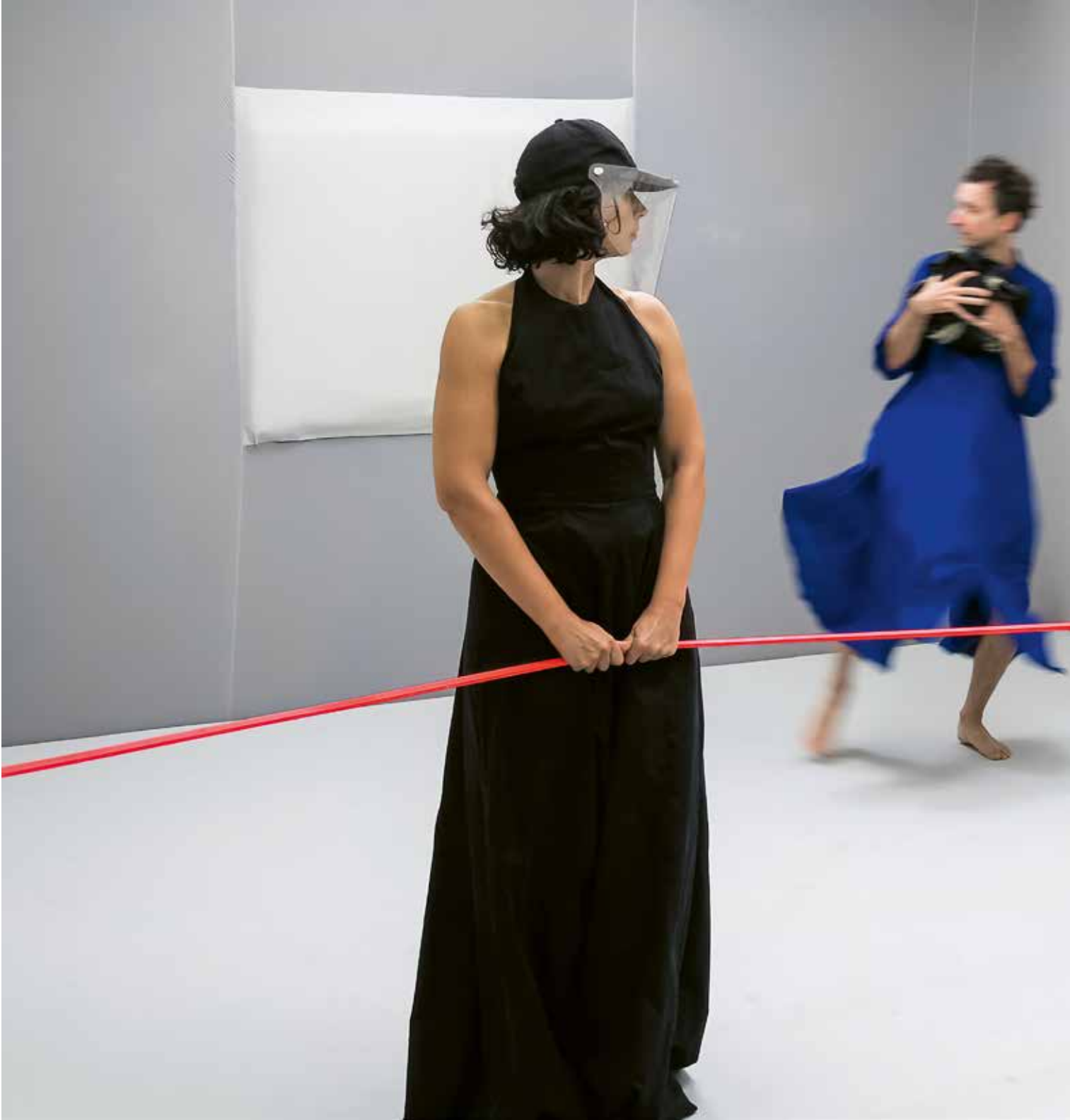








Louise Walleneit

















DIE WELT ALS SALON

Zur Räumlichkeit sensorbasierter Mensch-Computer-Relationen¹

Beziehungen von Menschen zu Computern sind räumliche Beziehungen. Zwar überwiegt in ihrer Betrachtung oft der Fokus auf das Visuelle, auf Bildschirmgeschehen und die Gestaltung grafischer Oberflächen. Doch die Interaktion mit dem digitalen Rechenmedium drückt sich schon in der kommerziellen Frühzeit des Computers als Anordnung im Raum zueinander aus, als Wechselspiel aus Nähe und Distanz, Sichtbarkeit und Verbergen. Dieser Beitrag versucht aufzuzeigen, wieso in der Betrachtung moderner Mensch-Computer-Beziehungen Räumlichkeit eine weiterhin dringliche und produktive Analysekategorie ist; dass durch den vermehrten Einsatz von Sensoren die räumliche Beziehung entscheidend dafür ist, ob und wie Menschen ihre Handlungsmacht gegenüber der Technologie wahrnehmen; und dass ein Gestaltungsparadigma der 1950er Jahre bereits ein Vokabular liefert, mit dem sich auch heutige Sensormedien wie Smart Speaker oder kameragestützte Gesichtserkennung auf das Ermöglichen oder Begrenzen von Wahrnehmungs- und Handlungspotenzialen befragen lassen.

Zeigen und verbergen: das Prinzip von Salon und Kohlenkeller

In den 1950er Jahren, in denen Verwaltungscomputer ganze Büroräume einnehmen, drückt sich die Beziehung von Computer und Mensch als räumliche Konfrontation mit- oder Anordnung zueinander aus. Je nachdem, wo im Raum sich der *Operator* befindet, kann er einzelne Komponenten des Systems bedienen. Interaktion geht somit mit Positionierung im Raum einher, und ein *User Interface* (im heutigen Sinne) zu gestalten, wird zur innenarchitektonischen Aufgabe. Es scheint daher nur folgerichtig, dass das Unternehmen IBM 1956 mit Eliot Noyes und Edgar Kaufmann Jr. zwei Architekten mit der Aufgabe betraut, aus der jungen Technologie ein kommerzielles Produkt zu machen.² Schließlich ist es das Handwerk der Architektur, nicht bloß Räume zu entwerfen, sondern potenzielle Handlungen, Bewegungen und Interaktionen darin in die Gestaltung einzubeziehen.

Für diese Form der Computer-Architektur³ bei IBM prägt Kaufmann das Prinzip von *parlor and coal cellar* (auf

THE WORLD AS A PARLOR

On the spatiality of sensor-based human-computer relations¹

Relationships between humans and computers are spatial relationships. Although the focus is often on the visual aspects, on what happens on the screen and the design of graphical surfaces, interactions with the digital computer had already been expressed in its early commercial days as an arrangement in space, as an interplay of proximity and distance, visibility and concealment. This article demonstrates why spatiality remains an urgent and productive category of analysis in the consideration of modern human-computer relationships; that the increased use of sensors makes the spatial relationship decisive for whether and how people perceive their agency in relation to technology; and that a design paradigm of the 1950s provides a vocabulary with which today's sensor media, such as smart speakers or camera-based facial recognition, can still be questioned regarding whether they enable or limit the potential for perception and action.

Show and conceal: the principle of parlor and coal cellar

In the 1950s, when mainframe computers occupied entire offices, the relationship between computers and humans was a spatial confrontation or arrangement with each other. Depending on where in the room the operator was located, he could operate individual components of the system. Interaction thus goes hand in hand with positioning in space. Designing a user interface (in today's sense) became an interior design task. It therefore seems only logical that in 1956, IBM entrusted two architects, Eliot Noyes and Edgar Kaufmann Jr., with the task of transforming the young technology into a commercial product.² After all, the purpose of architecture is not just to design physical spaces, but to incorporate potential actions, movements and interactions into the design.

For this type of computer architecture³ at IBM, Kaufmann coined the principle of parlor and coal cellar. He didn't want open computer cabinets with a clear view of the wiring inside and any unnecessary running around the room to operate the system. Instead, there should be a console for all relevant inputs and outputs, a place for the human operator: the parlor. This place – as a space of potentialities (for potential actions

Deutsch: *Salon und Kohlenkeller*). Kaufmann will keine offenen Computerschränke mit freiem Blick auf die Verdrahtung, kein unnötiges Umherrennen von Personen durch den Raum. Es soll stattdessen eine Konsole geben für alle relevanten Ein- und Ausgaben, einen Ort, an dem sich der Mensch aufhält: den Salon. Dieser Ort bindet als Interaktions- oder Möglichkeitsraum⁴ den menschlichen Körper und dessen Aufmerksamkeit. Die übrigen Hardware-Komponenten hingegen gilt es vor dem menschlichen Blick entweder durch Gehäuse zu kaschieren oder in anliegende Räume zu entfernen. Sie bilden den metaphorischen *Kohlenkeller*. Das Prinzip kategorisiert somit die Bestandteile des Computers in ihrer räumlichen Beziehung zum Menschen: als diesem entweder zugewandt oder ihm gegenüber zu verbergen. Roland Meyer sieht darin ein Ursprungsmoment des digitalen Interface: „Die Geschichte des Interfaces beginnt mit einer, wenn nicht *der* elementaren architektonischen Operation: einer Grenzziehung und Abschirmung.“⁵

60 Jahre später sind die technischen Gegebenheiten nicht mehr dieselben: der Personal Computer (PC), Laptops und Smartphones haben den Computer zunächst heimisch und dann mobil werden lassen.⁶ Digitale Technologie ist in einer Vielzahl alltäglicher Gegenstände verbaut und hat neue Formen der Kommunikation, der Arbeit und des Konsums ermöglicht. Nichtsdestotrotz kann das Prinzip von Salon und Kohlenkeller als Gestaltungskonzept auch heute noch eine produktive Schablone sein, um Mensch-Computer-Relationen durch die Kategorie des Raums zu denken. Waren die frühen IBM-Computer dem *Operator* durch eine Konsole als speziellem Ort innerhalb des Büroraums zugewandt, so trennt die Schreibtischplatte oder ein schlichtes Gehäuse den verkabelten PC als Kohlenkeller von dem Salon aus Ein- und Ausgabegeräten (Bildschirm, Lautsprecher, Tastatur und Maus), die sich auf dem Tisch als sichtbarer Möglichkeitsraum für Handlungen gegenüber dem System präsentieren.

Mit dem Aufkommen grafischer User Interfaces (GUI) wird die Trennung von Salon und Kohlenkeller auch auf einer weiteren Ebene offenbar: zwischen visueller Oberfläche und logischer (Programm-)Tiefe. Virtuelle Interaktionsräume, wie etwa Benutzeroberflächen, lassen sich als grafischer Salon verstehen. Icons zeigen an, über welche Funktionen die User*innen verfügen können. Demgegenüber steht die Idee einer darunter oder dahinter liegenden, informatisch-logischen Tiefe in Form von Programmiersprachen, Binärcode und Elektronik. Diese bildet ein notwendiges Übel, das es zu verbergen gilt – einen Kohlenkeller.⁷

Der Salon des PC bietet zwar ein Maximum an Kontrolle an einem Ort, zwingt den menschlichen Körper jedoch, sich in seiner Haltung nach diesem Ort auszurichten: „the older personal computer required a user who was immobilized and heavily restricted in bodily movement and orientation“.⁸ Dieser Zwang wird erst durch die Mobilität von Laptops, und stärker noch durch Smartphones, aufgebrochen. Die Computer in Hosentaschenformat bilden den tragbaren Salon, dessen Möglichkeitsraum sich stets dort aufspannt, wo sich das Gerät befindet. Dem mobilen Salon gegenüber stehen räumlich unabhängige Kohlenkeller in Form von Webservern. Das Internet strukturiert nicht nur Mensch-zu-Mensch-Beziehungen neu, sondern führt auch das Prinzip von Salon und Kohlenkeller ins Extrem. Serverfarmen lagern die metaphorische Kohle nicht

and interactions)⁴ – binds the human body and its attention. The remaining hardware components must either be concealed from human view by housings or removed to adjacent rooms. They form the metaphorical coal cellar. The principle thus categorises the components of the computer in their spatial relationship to humans: as either facing them or concealed from them. Roland Meyer sees this as a moment of origin of the digital interface: “The history of the interface begins with one, if not the most elementary architectural operation: a demarcation and shielding”.⁵

The technical circumstances are no longer the same 60 years later: the personal computer (PC), laptops and smartphones have made the medium first domestic and then mobile.⁶ Digital technology is built into many everyday objects and has enabled new forms of communication, work and consumption. Nevertheless, the principle of the parlor and coal cellar as a design concept remains a productive template for thinking about human-computer relationships through the category of space. While the early IBM computers faced the operator through a console as a special place within the office space, the desk or a simple pc case separates the wired PC as a coal cellar from the parlor and its input and output devices (screen, loudspeaker, keyboard and mouse), which create a visible space of potentialities for interacting with the system.

With the emergence of graphical user interfaces (GUIs), the separation of parlor and coal cellar also becomes apparent on another level: between the visual surface and a logical depth of the source code. Virtual interaction spaces, such as user interfaces, can be understood as a graphical parlor. Icons indicate which functions are available to the user. On the other hand, there is the idea of an underlying (techno)logical depth in the form of programming languages, binary code and electronics. This represents a necessary evil that needs to be concealed – a coal cellar.⁷

Although the PC's parlor offers maximum control, it forces the human body to align its posture with it: “the older personal computer required a user who was immobilized and heavily restricted in bodily movement and orientation”.⁸ This constraint was broken by the mobility of laptops, and even more so by smartphones.

The pocket-sized computers form the portable parlor, whose space of potentialities emerges wherever the device is located. Opposing the mobile parlor are spatially independent coal cellars in the form of web servers. The Internet not only restructures human-to-human relationships, but also takes the principle of parlor and coal cellar to an extreme. Instead of just storing the metaphorical coal under a desk, server farms make it possible to access coal reservoirs around the globe. The principle of drawing boundaries can thus be illustrated in the relationship between console and com-

nur unter dem heimischen Schreibtisch, sondern ermöglichen es, auf Kohlereservoirs rund um den Globus zuzugreifen.

Das Prinzip der Grenzziehung lässt sich also im Verhältnis zwischen Konsole und Rechner darlegen, zwischen grafischer Oberfläche und Systemtiefe, aber auch zwischen dem eigenen Endgerät und den anderen Rechnern und Datenträgern *dort draußen* im Netz. Dabei kann das Verbergen des Kohlenkellers als Strategie zur Verbesserung der *Usability*, als Vereinfachung des Zugangs und somit Demokratisierung des Mediums Computer verstanden werden oder aber als paternalistischer Gestus seitens der Unternehmen, als Intransparenz gegenüber User*innen und als Limitierung ihrer Handlungsmöglichkeiten.

Sensorbasiertes Interfacing als Öffnung des Salons

Das Spannungsfeld aus dem Streben nach *intuitiver* Mensch-Computer-Beziehung einerseits und der Intransparenz ihrer komplexen Möglichkeitsbedingungen andererseits zeigt sich heute in neuerlicher Dringlichkeit. Grund dafür ist der vermehrte Einsatz von Sensoren, welche Computersystemen eine eigene Umweltsensibilität verleihen.⁹ Von bewegungssensiblen Sensoren über Temperatur- und Feuchtigkeitssensoren, Kameras und Mikrofone, Bluetooth-, Wifi- oder GPS-Sensoren – allein in einem Smartphone befinden sich all die genannten und noch mehr.¹⁰ Sensoren geben Technologie die Fähigkeit, bestimmte Qualitäten ihrer Umgebung zu messen und in digitale Daten umzuwandeln. Dadurch ändern sie die räumliche Struktur alltäglicher Mensch-Computer-Relationen gravierend und mit ihr das Verständnis von Salon und Kohlenkeller.

Ein Beispiel: Wer Ende 2017 die Rolltreppe am Berliner Bahnhof Südkreuz hinunterfuhr, wurde – so sah es das Testprojekt des Bundesinnenministeriums zur Gesichtserkennung im öffentlichen Raum vor¹¹ – von den Kameras der Deutschen Bahn erfasst und die Bilder wurden anschließend einer Gesichtserkennung unterzogen, um die erkannten Gesichter mit einer Foto-Datenbank abzugleichen. Aus medienhistorischer Sicht ließe sich dieses Projekt als Teil der Geschichte der Videoüberwachung im öffentlichen Raum lesen, aus technik-politischer als Abwägungsdebatte von technisch Möglichem und gesellschaftlich Erwünschtem, von *Be- und Überwachen*. Doch kann die Szene auch aus der Logik einer Mensch-Computer-Beziehung heraus betrachtet werden – aus einer Interface-Logik. Das System erhält den relevanten Input über die Schnittstelle *Kamera*. Eine Person, die vor sie tritt, macht damit eine Eingabe, egal ob ihr dabei die eigene Handlung und der dadurch initiierte Prozess bewusst sind oder nicht. Die bloße Präsenz des Körpers an diesem Ort im Raum, definiert durch das Sichtfeld der Kamera, bildet die Datengrundlage, welche die Gesichtserkennungssoftware dann verarbeitet.

Als Erweiterung des Beispiels könnte die Person auf der Rolltreppe nun ihr Smartphone her-

puter, between GUI and system's depth, as well as between one's own end device and the other computers and data carriers out there in the network. Concealing the coal cellars can be understood as a strategy to improve usability, as a simplification of access and thus democratisation of the computer as medium, or as a paternalistic gesture on the part of companies, as a lack of transparency and a limitation of users' options for action.

Sensor-based interfacing to open up the parlor

The tension between striving for an intuitive human-computer relationship and the lack of transparency regarding its complex conditions is becoming more problematic today, due to the increased use of sensors, which give computer systems their own environmental sensitivity.⁹ From motion-sensitivity to temperature and humidity sensors, cameras and microphones, Bluetooth, Wi-Fi or GPS sensors – a smartphone alone contains all of the above and more.¹⁰ Sensors provide technology with the ability to measure certain properties of its environment and convert them into digital data. As a result, they radically change the spatial structure of everyday human-computer relationships and accordingly the understanding of parlor and coal cellar.

For example: At the end of 2017, anyone descending the escalator at Berlin Südkreuz station was captured by security cameras from Deutsche Bahn – according to the Federal Ministry of the Interior's test project on facial recognition in public spaces¹¹ – and the images were then subjected to facial recognition in order to compare the captured faces with a photo database. From a media-historical perspective, this project could be seen as part of the history of video surveillance in public spaces, and from a techno-political perspective as a debate on weighing up what is technically possible and what is socially desirable, regarding surveillance and monitoring. However, the scene can also be viewed from the logic of a human-computer relationship – from an interface logic. The system receives the relevant input via the camera interface. A person who steps in front of it makes an input, regardless of whether they are aware of their own action and the process initiated by it or not. The

ausholen, welches sie per Gesichtserkennung entsperrt. Hier scheint eindeutig: Die Person ist User*in eines User Interface, da sie ihr Gesicht mit der Intention einer Dateneingabe vor die Kamera hält, um somit die Funktion der Geräteentsperrung zu verwenden. Das kameragestützte Entsperrverfahren wäre dann eine Interfacetechnologie, die bewusst handelnde User*innen hervorbringt. Entfernt sich die Kamera jedoch räumlich, aus der Hand der Person an die Bahnhofofmauer ihr gegenüber, handelt es sich um Überwachung, in der die Person Objekt des Fremdzugriffs ist. Obwohl sich der technische Ablauf nicht grundlegend verändert hat – es ist weiterhin ihr Gesicht, weiterhin das Licht, welches von einer Kamera aufgenommen wird, weiterhin ein automatisierter Erkennungsprozess –, ändert sich ihre Handlungsposition dem System gegenüber. Auch die Wahrnehmung ihrer Beteiligung an dem Prozess ist keine Voraussetzung für dessen Funktionieren. Hier zeigt sich daher: Sensormedien nehmen Menschen auch dann wahr, wenn diese es nicht bemerken.

Setzt die Person nun ihren Weg vom Bahnhof Südkreuz fort, nutzt sie dazu möglicherweise einen Navigationsservice wie Google Maps. Die eigene Bewegung entlang der Straße unter regelmäßigem Abgleich mit dem sich auf der Karte bewegenden Punkt ist ein bewusstes Handeln. Die Intention ist es, durch die eigene Bewegung eine Eingabe zu machen, um dem Punkt auf der Karte einen neuen Standort zuzuweisen, welcher wiederum der weiteren Orientierung im Raum dient. Möglichkeitsbedingung für diese Anwendung ist jedoch ein ständiges (Selbst-)Orten des Geräts, das bereits dann stattfindet, wenn das Smartphone noch in der Hosentasche liegt, und auch weiter geschieht, wenn es nach Ankunft am Zielort dort wieder landet. Ist die Person also User*in von Google Maps nur im Moment des Betrachtens ihres Bildschirms? Oder ist sie über den gesamten Weg User*in, da sie sich der Ortung und des Zusammenhangs mit dem Navigationssystem bewusst ist? Aber wäre sie dann nicht auch zu jedem anderen Zeitpunkt User*in der technischen Fähigkeit zur Ortung des Smartphones, da sie stets dann, wenn sie für eine Anwendung die Funktion der Standortbestimmung braucht, darauf zählen kann, dass diese bereits zuvor funktioniert hat? Wie schon im Falle der Gesichtserkennung wird die Figur der *User*in* und des intentionalen Benutzens durch die automatisierte Wahrnehmung der Sensoren diffus.

Sensoren erfassen ihre Umwelt eigenständig. Die Unterscheidung, ob eine Bewegung intentionales Handeln als bewusste Eingabe darstellt oder der menschliche Körper unfreiwillig Datengeber im Radius technischer Aufmerksamkeit¹² des Systems wird, hat für das Funktionieren des technischen Ablaufs keine Relevanz. Weder für die Überwachungskameras am Bahnhof Südkreuz noch für das User Interface zum Entsperrern des Smartphones spielt es eine Rolle, ob die Person ihr Gesicht bewusst in die Kamera hält oder nicht.¹³ Das Gesicht an diesem Ort *ist* die Eingabe. Das hat Konsequenzen sowohl

mere presence of the human body at this location, defined by the camera's field of vision, forms the data basis that the facial recognition software then processes.

Extending the example: The person on the escalator could now take out their smartphone, which they unlock using facial recognition. Here it seems clear that the person is a user of a user interface, as they are holding their face in front of the camera with the intention of entering data in order to use the device's unlocking function. Camera-based unlocking would then be an interface technology that produces a consciously acting user. However, if the camera is moved spatially, from the person's hand to the station wall opposite them, it becomes a matter of surveillance, in which the person is the object of external access. Although the technical process has not fundamentally changed – it is still their face, still the light that is recorded by a camera, still an automated recognition process – their position in relation to the system changes. The perception of their participation in the process is not even a prerequisite for its functioning. This therefore shows that sensor media perceive people even when they are unaware of it.

If the person now continues their journey from Südkreuz station, they may use a navigation service such as Google Maps. Moving along the road while regularly checking the moving point on the map is a conscious action. The intention is to make an entry through one's own movement in order to assign a new location to the point on the map, which in turn is used for further orientation in a public space. However, the functioning of this application requires the constant (self-)locating of the device, which already takes place when the smartphone is still in the pocket and which continues to happen when it is put there again after arriving at the destination. So is the person only a Google Maps user at the moment they are looking at their screen? Or are they a user for the entire journey, as they are aware of the locating and its connection with the navigation system? But then again, wouldn't they always be a user of the technical ability to locate the smartphone, as they can always count on the fact that the locating has already been working when they starts any application on their smartphone? As in the case of facial recognition, the concept of the user and the intentional use is blurred by the automated perception of the sensors.

Sensors record their environment almost autonomously. The distinction between whether a movement represents intentional action as a conscious input or whether the human body involuntarily becomes a data provider within the radius of the system's technical attention¹² is irrelevant for the functioning of the process. Neither for the surveillance cameras at Südkreuz station nor for the user interface for unlocking the smartphone, does it matter whether the person consciously shows their face to the camera or not.¹³ The face at this location is the input, which has consequences both for the idea of the parlor and for the user figure. For the parlor, this means that it opens up beyond the individual user. Voice assistants such as Amazon Alexa offer a shared space of potentialities for everyone within reach (in contrast to the individualization through the smartphone): a spatial interface. For the user, however, this means that their position as a user (thus in control of the system) is called into question. The comparison of facial recognition in the context of surveillance with unlocking a smartphone



für die Idee des Salons als auch für die Figur der *User*in*. Für den Salon heißt das, dass sich dieser über die einzelne *User*in* hinaus öffnet. Sprachassistenten wie Amazon Alexa bieten entgegen der Individualisierung durch das Smartphone einen gemeinsamen Möglichkeitsraum für alle in Reichweite; *ein Interface für den Raum*. Für die *User*innen* heißt das jedoch, dass ihre Position als Benutzer*innen (und damit ihre Kontrolle über das benutzte System) infrage gestellt wird. Der Vergleich der Gesichtserkennung im Kontext der Überwachung mit dem Entsperren des Smartphones zeigt, dass das Tätigen von Eingaben nicht notwendigerweise eine bewusste Handlung sein muss. Im Gegenteil, Sensoren verkomplizieren die Unterscheidung zwischen *to use* und *being used*.

Von *User Interfaces* zu sprechen, suggeriert jedoch eine Person, die im traditionellen Sinne als *User*in* intentional agiert, die das System bewusst *benutzt*. Im Falle von Sensoren bietet es sich daher an, stattdessen von *Interfacing* zu sprechen. *Sensorbasiertes Interfacing* umfasst als relationales und prozessuales Konzept die sich ständig aufbauenden, anhaltenden und wieder endenden Beziehungen, die Menschen beim Bewegen durch den Raum mit Schnittstellen und Programmabläufen eingehen – seien es die Standortbestimmung des Smartphones (etwa über GPS oder WLAN), Überwachungskameras, Mikrofone im Smart Speaker oder Wearables und Fitnessarmbänder.¹⁴ Sich durch den urbanen Raum zu bewegen, ein Smartphone in der Hosentasche zu haben, das bedeutet, vielfältige Interfacing-Beziehungen einzugehen, die sich (im doppelten Sinne) *laufend* wandeln.

Durch die bewusste Abkehr vom Begriff des *User Interface* hin zum Sprechen von *Interfacing*-Beziehungen wird die Erwartung einer einzelnen, fassbaren Schnittstelle, einer Konsole, an der Menschen bewusste und intentionale Handlungsentscheidungen treffen, vermieden. Damit verbleibt die strenge Zweiteilung (von der einen *Userin* im Salon und dem einen Kohlenkeller) im 20. Jahrhundert. Stattdessen sind es techno-organische Beziehungsgeflechte, die entstehen, sich verändern und wieder vergehen, allein dadurch, dass Menschen sich durch den Raum bewegen.

Das Narrativ des allgegenwärtigen Salons und seine Bedingungen

Das Prinzip von Salon und Kohlenkeller erscheint im Kontext von Sensormedien limitiert. Es lohnt sich jedoch, von dem Gestaltungsprinzip zu abstrahieren und das Konzept als Narrativ zu begreifen. Denn der Salon steht für ein Ideal: eine Idee der nahtlosen Zusammenkunft des Menschen mit Computern, *Seamlessness*, wie es marketingtauglich heißt. Wenn nun der analoge Raum stets auch digitaler Möglichkeitsraum ist – „a proliferation of interfaces to the point of ubiquity“¹⁵, wie Orit Halpern es im Kontext von Smart Cities schreibt –, wenn Anwesenheit und Abwesenheit von Körpern sowie deren Bewegungen im Raum das Drücken von Knöpfen und Klicken von Icons ersetzen, dann ließe sich (im Sinne Kaufmanns) von einem Salon *par excellence* sprechen. Die *User*innen* brauchen sich nicht einmal zur Konsole und damit in den Salon bewegen, denn der Salon und damit der Möglichkeitsraum sind stets da, wo die *User*innen* sind.

shows that providing input does not necessarily have to be a conscious action. On the contrary, sensors make the distinction between to use and being used increasingly complicated.

To speak of *user interfaces*, however, suggests a person who acts intentionally as a *user* in the traditional sense, someone who consciously *uses* the system. For sensors, it is therefore more appropriate to speak of *interfacing* instead. As a relational and processual concept, sensor-based interfacing encompasses the constantly evolving, ongoing and terminating relationships that people enter into with interfaces and program sequences as they move through public space – be it the locating of a smartphone (e.g. via GPS or WLAN), surveillance cameras, microphones in smart speakers or wearables and fitness wristbands.¹⁴ Moving through urban space with a smartphone in your pocket means entering into diverse interfacing relationships that are constantly changing.

By deliberately moving away from the concept of the user interface to talking about interfacing relationships, the expectation of a single, tangible interface, a console, on which people make conscious and intentional decisions about actions, is avoided. This leaves the strict togetherness (of the one user in the parlor and the one coal cellar) back in the 20th century. Instead, techno-organic networks of relationships emerge, change and disappear again, simply because people move through urban space.

The narrative of the ubiquitous parlor and its conditions

The principle of parlor and coal cellar appears limited in the context of sensor media. However, it is worth abstracting from the design principle and understanding the concept as a narrative. The parlor stands for an ideal: the hope of a smooth connection of humans and computers, *seamlessness*, as it is called in marketing terms. If the analogue space is always also a digital space of potentialities – “a proliferation of interfaces to the point of ubiquity”¹⁵, as Orit Halpern writes in the context of smart cities –, if the presence and absence of bodies and their movements in public space replace the pressing of buttons and clicking on icons, then we could speak (in Kaufmann's sense) of a parlor *par excellence*. The user does not even need to move to the console and thus into the parlor, because the parlor and thus the space of potentialities are always where the user is.

In the course of today's (sensor) technical permeation of everyday space, concepts such as smart homes, smart cities and the Internet of Things can be understood as the desire for the ubiquity¹⁶ of the parlor. Today, a city is still not a computer, as Shannon Mattern rightly points out.¹⁷ But Timo Kaerlein predicts that “the planned end of interfaces in the individual thus corresponds to an interface becoming of the world – including the subjects moving in this world”.¹⁸

When technology is omnipresent in its potential (as a parlor) and at the same time largely concealed in its complexity (as a coal cellar), when the distinction between to use and being used (sensed) becomes blurred, then it is no longer possible to determine whether one's own environment is a parlor or a coal cellar. Where interfacing relationships are no longer per-

Im Zuge heutiger (sensor-)technischer Aufrüstung des Alltagsraumes lassen sich Konzepte wie Smart Home, Smart Cities oder Internet der Dinge als Wunsch nach einer Ubiquität¹⁶ des Salons begreifen. Zwar ist eine Stadt auch heute noch kein Computer, wie Shannon Mattern zu Recht einwendet.¹⁷ Doch Timo Kaerlein stellt die Prognose auf: „Dem geplanten Ende der Interfaces im Einzelnen entspricht somit eine Interface-*w*erldung von Welt – unter Einschluss der sich in dieser Welt bewegenden Subjekte.“¹⁸

Wenn Technologie in ihrem Potenzial (als Salon) allgegenwärtig und gleichzeitig in ihrer Komplexität (als Kohlenkeller) weitestgehend verborgen ist, wenn die Unterscheidung zwischen *to use* und *being used* (sensed) verschwimmt, dann lässt sich nicht mehr feststellen, ob die eigene Umwelt Salon oder Kohlenkeller ist. Dort, wo Interfacing-Beziehungen nicht mehr wahrgenommen werden, bleibt auch im Dunkeln, wessen Salon betreten wurde oder ob der eigene Salon der Kohlenkeller für die Salons der anderen ist. In Zeiten, in denen Daten als wertvoller als Öl gelten,¹⁹ in Zeiten von Daten-Kapitalismus und *menschengestützter künstlicher Intelligenz*²⁰, werden Benutzer*innen schnell zu Be- oder Ausgenutzten. Menschen sind User*innen von Google Maps und zugleich kostenlose Datensätze für das Unternehmen. Diese Ununterscheidbarkeit von Benutzen und Benutztwerden liegt jedoch im Interesse großer Technologieunternehmen. Zugleich verleiht es dem Ideal des allgegenwärtigen Salons einen unheimlichen Charakter und erweckt den ständigen Verdacht, dass Salon und Kohlenkeller in eins fallen. Und doch liefert der Begriff des Kohlenkellers einen notwendigen Fokus auf die bewusst verborgenen Elemente der Digitalität. Mit der extremen räumlichen Externalisierung von materiellen und logischen Infrastrukturen,²¹ von Daten und Servern, von prekärer menschlicher Arbeit sowie Energie- und Ressourcenaufkommen gehen dringende Fragen des Verbergens einher; Fragen der Macht, der Ökologie, der Ökonomie und Politik; Fragen nach den Bedingungen der Welt als Salon, die viele Unternehmen nur allzu gerne wie den Kohlenkeller aus der Wahrnehmung der Menschen verbannen würden.

ceived, it also remains unclear whose parlor has been entered or whether one's own parlor is the coal cellar for the parlors of others. In times when data is considered more valuable than oil,¹⁹ in an age of data capitalism and human-assisted artificial intelligence²⁰, users quickly are used and exploited. People are users of Google Maps and at the same time free data sets for the company. However, this indistinguishability between using and being used is in the interest of large tech companies. At the same time, the ideal of the ubiquitous parlor becomes uncanny and comes under the constant suspicion that parlor and coal cellar are one and the same. And yet the concept of the coal cellar provides a necessary focus on the deliberately hidden elements of digitality. The extreme spatial externalisation of material and logical infrastructures,²¹ of data and servers, of precarious human labour as well as energy and resource consumption is accompanied by urgent questions about concealment; questions regarding power, ecology, economy and politics; questions about the conditions of the world as a parlor, which many companies would all too gladly banish from people's perception like the coal cellar.

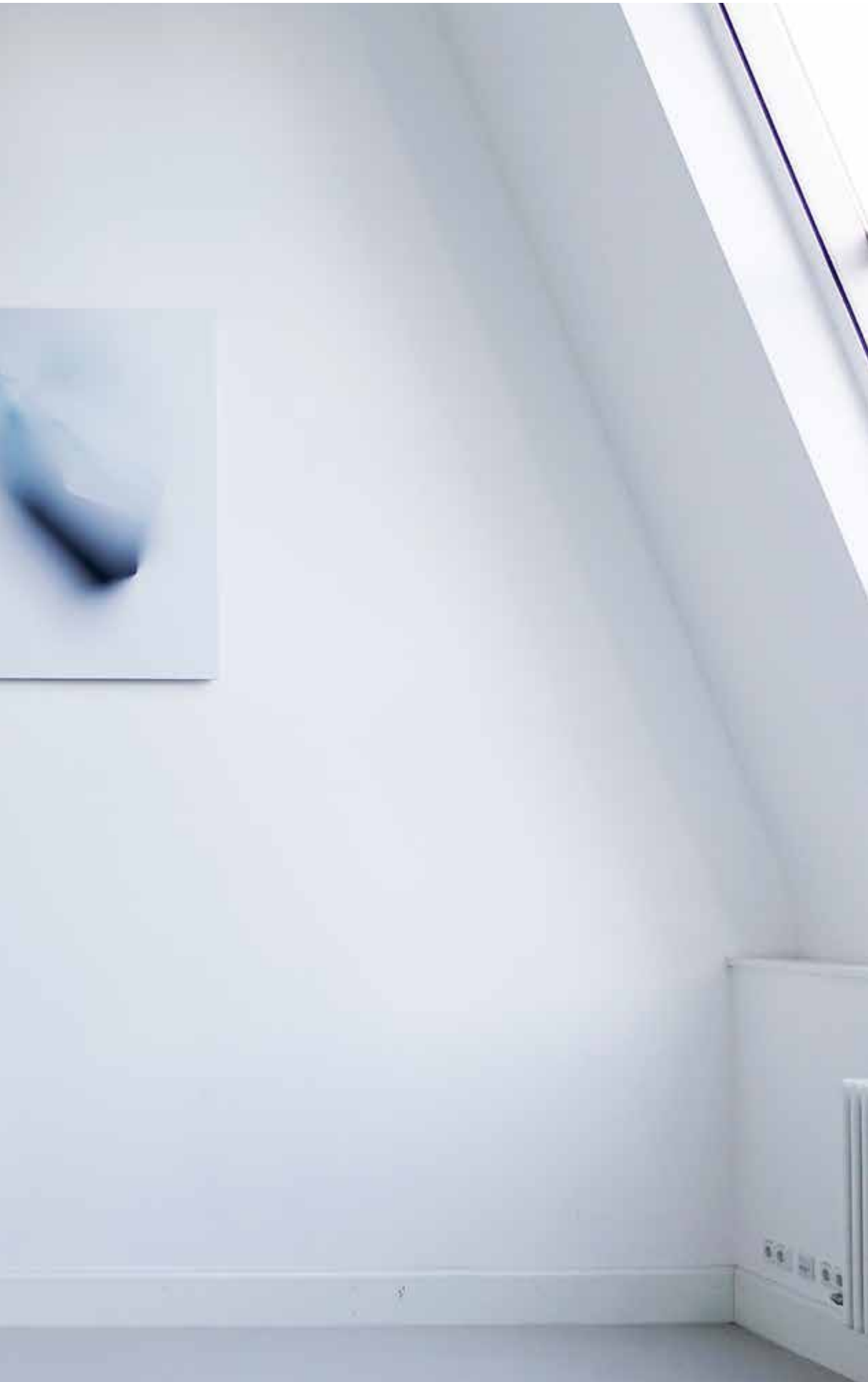
- 1 Der Text basiert auf dem Vortrag „Die Welt als Salon. Zur Räumlichkeit sensorbasierter Mensch-Computer-Relationen“, gehalten auf dem Symposium „Bodies Move Differently in Presence“ (24.–25. Oktober 2022) an der TUM School of Engineering and Design.
- 2 John Harwood hat die Geschichte der Arbeiten von Kaufmann und Noyes bei IBM detailliert aufgeschrieben. Vgl. Harwood, John 2011. *The Interface. IBM and the Transformation of Corporate Design, 1945–1976*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 3 Es handelt sich hier um *Computer-Architektur* im wörtlichen Sinne. Denn der spätere Begriff der Computer- oder Rechnerarchitektur bezeichnet nicht mehr die physische Architektur, sondern „the attributes of a system as seen by the programmer, i.e., the conceptual structure and functional behavior“ (Amdahl, Gene M. et al 1964. „Architecture of the IBM System/360“, in: *IBM Journal of Research and Development*, 8(2), S. 87–101, hier S. 87).

- 4 Mit dem Begriff des *Möglichkeitsraums* werden technische Anordnungen beschreibbar, die nicht nur (physischen) Raum einnehmen, sondern deren Konfigurationen einen virtuellen Raum aufspannen, der die Potenziale und Grenzen der systemrelevanten menschlichen Handlungen darin abbildet. Welche Handlungen und Artikulationen möglich sind, ergibt sich aus den „Vorschriften der Programmierung und definierte[n] Hardware-Software-Beziehungen“, eine Handlungsfreiheit, die „existiert, weil und insofern sie eingeräumt ist“ (Distelmeyer, Jan 2021. *Kritik der Digitalität* (Medienwissenschaft: Einführungen kompakt), Wiesbaden: Springer VS, S. 68). Der Begriff erweist sich nicht nur in Hinblick auf das Prinzip von Salon und Kohlenkeller als produktiv, sondern besonders im Kontext von Sensortechnologien.
- 5 Meyer, Roland 2015. „Interface-Theorie“, in: ARCH+ 221, S. 86–88, hier S. 86.
- 6 Sophie Ehrmantraut legt in ihrer Studie dar, wie der Computer *heimisch* wurde (Ehrmantraut, Sophie 2018. *Wie Computer heimisch wurden. Zur Diskursgeschichte des Personal Computers*, Bielefeld: Transcript, 2019); Timo Kaerlein beschreibt das Smartphone als mobile Nahkörpertechnologie (Kaerlein, Timo 2018. *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*, Bielefeld: Transcript).
- 7 Einen konstruktiven Beitrag zum Verhältnis von zeigendem und verbergendem Charakter grafischer Oberflächen liefert Marianne van den Boomens Begriff der *depresentation*: „computer icons do their work by representing an ontologized stable state, while depresenting the procedural complexity“. Grafische Oberflächen tun also beides zugleich: „by showing they hide“ (Van den Boomens, Marianne 2014. *Transcoding the Digital. How Metaphors Matter in New Media*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, S. 256 und 254).
- 8 Black, Daniel 2019. *Digital Interfacing: Action and Perception Through Technology*, Vereinigtes Königreich: Taylor & Francis, S. 5.
- 9 Unsere technische Gegenwart wird, so schreibt es Sebastian Scholz, geprägt von eben jenen allgegenwärtigen „micro-technologies of sensing“ (Scholz, Sebastian 2021. „Sensing the ‚Contemporary Condition‘: The Chronopolitics of Sensor-Media“, in: *Krisis | Journal for Contemporary Philosophy* 41(1), S. 135–156, hier S. 135).
- 10 Vgl. Hagen, Wolfgang 2018. „Anästhetische Ästhetiken. Über Smartphone-Bilder und ihre Ökologie“, in: Oliver Ruf (Hrsg.), *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*, Bielefeld: Transcript, S. 75–104, hier S. 84ff.
- 11 Siehe hierzu die Pressemitteilung des BMI vom 11.10.2018, URL: <https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/pressemitteilungen/DE/2018/10/gesichtserkennung-suedkreuz.html>.
- 12 Vgl. Stoecker, Daniel, Schimkus, Nicole & Soiné, Alice 2022. „Medien der Zuwendung. Ein Gespräch über Interfacing-Konstellationen“, in: Bernd Bösel (Hrsg.), *AugenBlick (85): Automatisierte Zuwendung. Affektive Medien – Sensible Medien – Fürsorgende Medien*, Marburg: Schüren, S. 45–54, hier S. 10.
- 13 Als politisches Handlungspotenzial bleibt jedoch die Verweigerung oder Störung von Systemen. Im Wissen über den Einsatz von Überwachung mit Gesichtserkennung verdecken Menschen etwa ihre Gesichter oder schminken sich in ästhetischem Protest zur algorithmischen Unkenntlichkeit.
- 14 Ein anschauliches Beispiel ist die Corona-Warn-App, welche während der COVID-19-Pandemie in Deutschland eingesetzt wurde. Aufgabe der App war eine Risikoabschätzung durch Nachverfolgung räumlicher Nahbeziehungen (definiert durch eine reduzierte Bluetooth-Reichweite). Während sich Menschen durch die Stadt bewegten, gingen sie dabei ständig kurzzeitige Bluetooth-Beziehungen ein, ohne dies zu bemerken und, im Falle einer Warnung, ohne zu wissen, welche dieser Beziehungen als erhöhte Risiko-Begegnung eingestuft wurde.
- 15 Halpern, Orit 2014. *Beautiful Data. A History of Vision and Representation since 1945*, Durham: Duke University Press, S. 4. Auch Jennifer Gabrys beschreibt den Einsatz vernetzter Sensor-Technologien als Teil eines „becoming environmental of computation“ (Gabrys, Jennifer 2016. *Program Earth: Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 18).
- 16 Der Begriff *Ubiquitous Computing* wurde 1991 von Mark Weiser als Vision für das 21. Jahrhundert geprägt. Danach geht die Alltäglichkeit und Allgegenwart (Ubiquität) von Computerprozessen damit einher, dass die Technologie aus der Aufmerksamkeit der Menschen in den Hintergrund und in die Gegenstände des Alltags entschwindet (vgl. Weiser, Mark 1991. „The Computer for the 21st Century“, in: *Scientific American* 265(3), S. 94–104).
- 17 Vgl. Mattern, Shannon 2021. *A City Is Not a Computer: Other Urban Intelligences*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- 18 Kaerlein, Timo 2015. „Die Welt als Interface. Über gestenbasierte Interaktion mit vernetzten Objekten“, in: Christoph Engemann & Florian Sprenger (Hrsg.), *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*, Bielefeld: Transcript, S. 137–159, hier S. 142.
- 19 2017 hieß es in *The Economist*: „The world’s most valuable resource is no longer oil, but data“ (URL: <https://www.economist.com/leaders/2017/05/06/the-worlds-most-valuable-resource-is-no-longer-oil-but-data>).
- 20 Vgl. Mühlhoff, Rainer 2019. „Menschengestützte Künstliche Intelligenz. Über die soziotechnischen Voraussetzungen von ‚deep learning‘“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11(21), S. 56–64.
- 21 Kabel werden unter der Erde verlegt, Rechenzentren hinter Mauern in Wüstenstädte verbannt und Funkmasten sogar in Baumattrappen von „Pinien, Wüstenfächerpalmen oder Zypressen“ als „Antennenbäume“ getarnt, wie Birgit Schneider zeigt (Schneider, Birgit 2020. „Funknetze und ihre Tarnungen als Technohabitate für Menschen, Pflanzen, Tiere und Maschinen“, in: *Techno-ästhetische Perspektivierungen des Millieus*. ilinx. Kollaborationen 3, hrsg. v. Rebekka Ladewig & Angelika Seppi, S. 354–366, hier S. 356).













Körper und Raum Wissen
Knowledge of body and space



Gabi Schillig → 172–175

soft architectures, 2021_22

performed by Yui Kawaguchi

Florian Ecker → 176–177

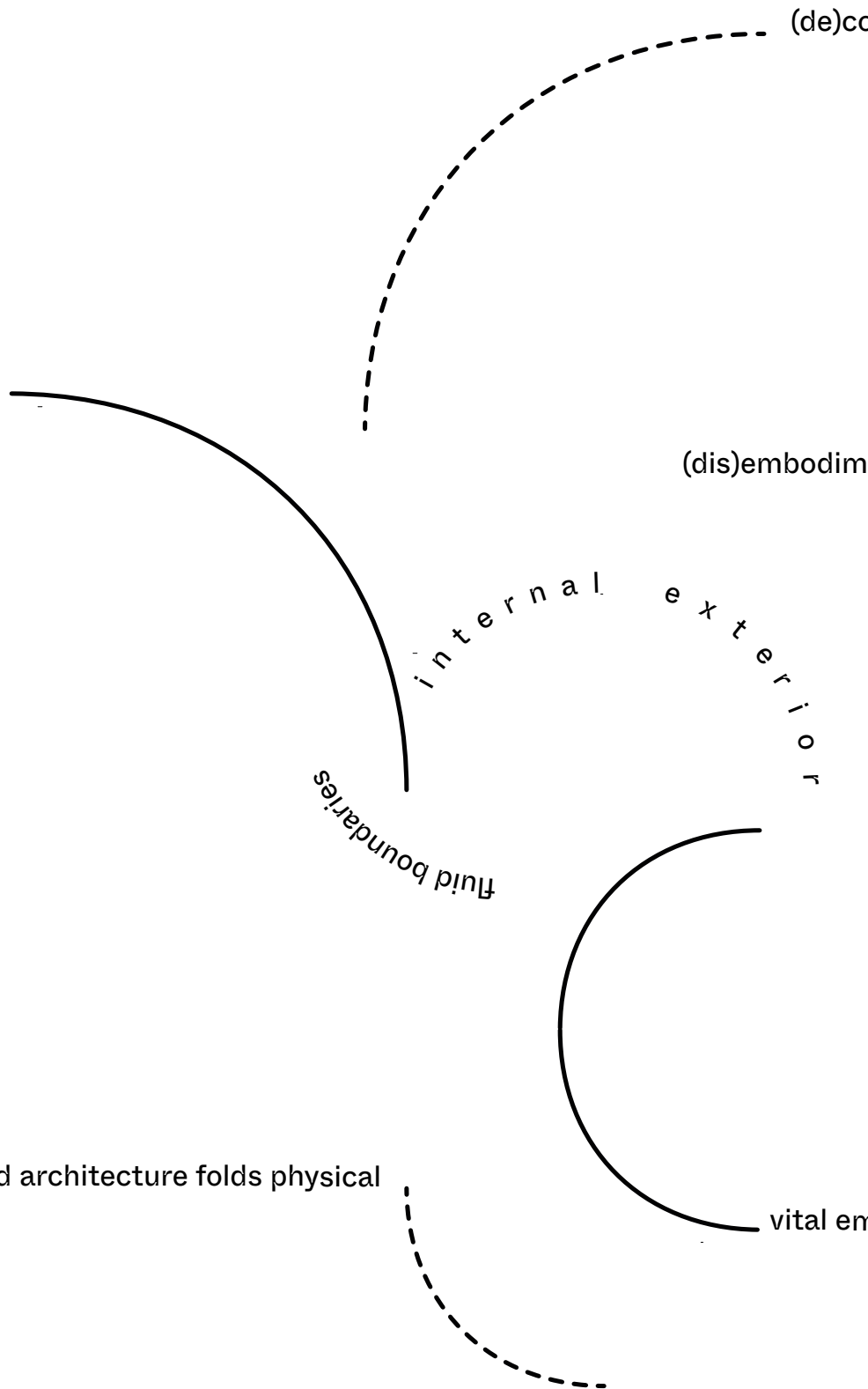
Paula Kohlmann → 178–179

soft architectures

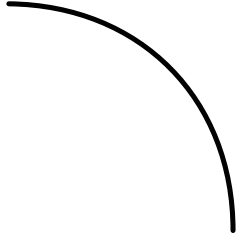
soma. on matters, spaces and bodies.



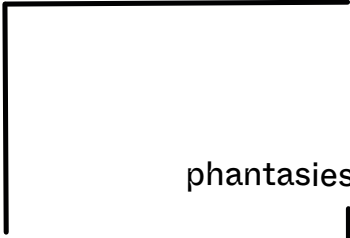
bunkers coded architecture folds physical



constructed realities



ent



phantasies

social

transitional

actions
dialogical

(co)existence



notional

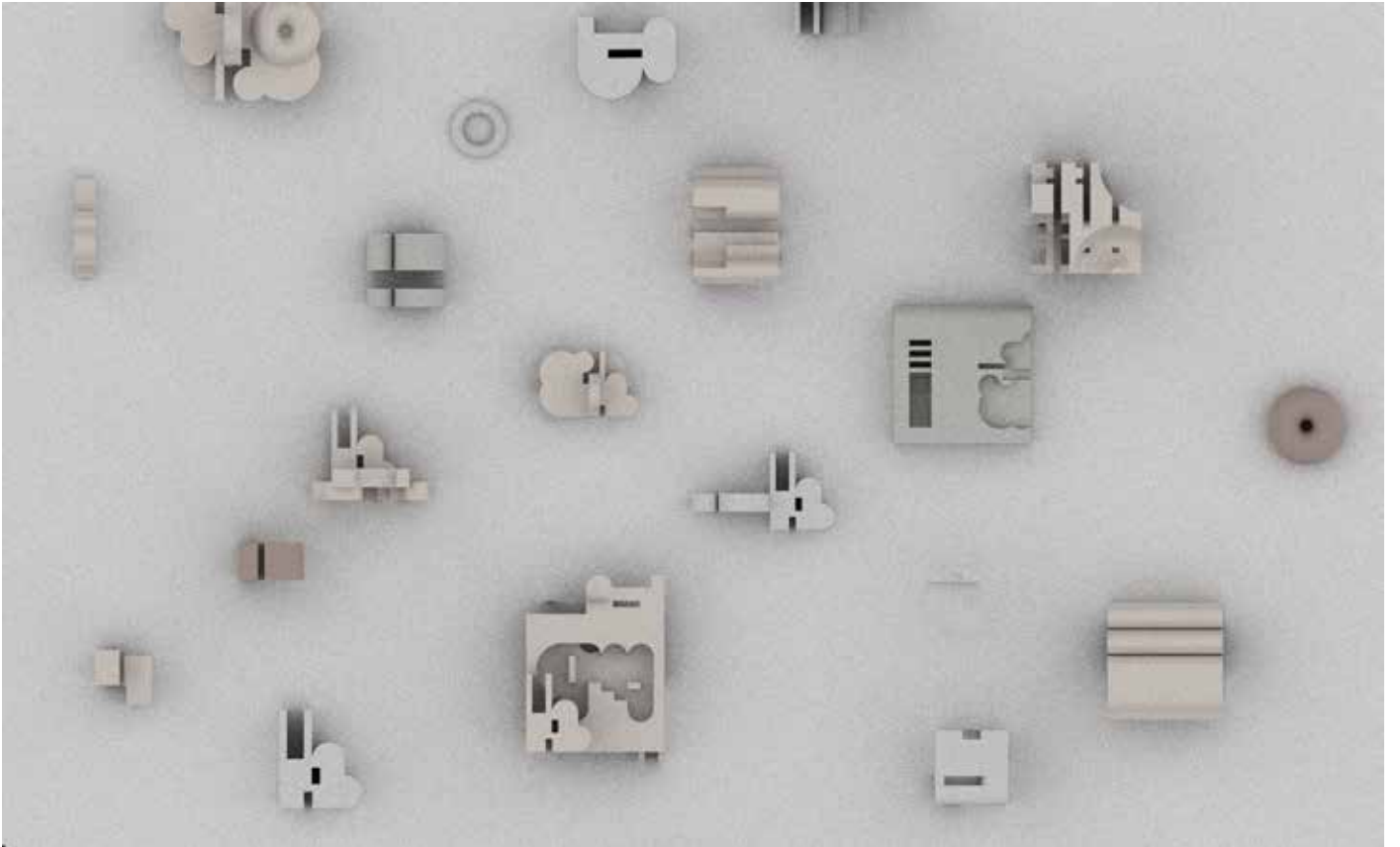
affective intimate

materiality skin human

body space intertwining constructs

experience fragments re-configuring

emptiness contact transitional interactive unconscious spaces





















Florian Ecker













Paula Kohlmann

Corpo-reality. Zum Verhältnis von Körperwissen und performativer Sprache¹

In einem ihrer Workshop-Videos über ihre körperzentrierte Praxis, die sie als *corporeal writing* bezeichnet, benennt die amerikanische Autorin Lidia Yuknavitch zwei elementare Ideen, um Geschichten zu erzählen: „Your body is an experience collector“ und „your life is a Zeitgeist“². Damit setzt sie den Körper einer jeden Person, der Erfahrungen sammelt, und den damit verbundenen Zustand des subjektiven Erlebens ins Zentrum des Schreibens und der Kunstproduktion. Sie beschreibt damit jeden Körper als wertvolles Archiv einer bestimmten Zeit und Perspektive und legitimiert damit *alle* Körper, *ihre* Geschichte zu erzählen.

Es ist ein einfacher Satz, trotzdem widerspricht er den dominierenden Positionen, aus denen immer noch vorrangig gesprochen, geschrieben und Wissen produziert wird. Wissen, das umso anerkannter erscheint, je weniger der Körper darin eine Rolle spielt:

Mind over matter gilt sozusagen als Leitsatz unseres westlichen Denkens, in der Wissenschaft und auch oft in der Kunst. Er beschreibt die Annahme, dass die Kraft des Verstandes den Körper und die physische Welt generell kontrolliert und beeinflusst. Allerdings wird keine Relation aufgemacht, kein gegenseitiges aufeinander Wirken, sondern ein klares Machtverhältnis: Der Geist steht über der Materie.

Was ist das für ein Wunsch nach Objektivität als Beschreibungsmodus, in dem angeblich ein neutrales, also körper- und standortloses Wissenschaftssubjekt universell gültige Ergebnisse erzeugt? „Feminist objectivity means quite simply situated knowledges“³, erklärt die Wissenschaftsphilosophin Donna Haraway und fordert, Wissen grundsätzlich nicht als neutral oder universal, sondern „sitiert“ zu betrachten, was bedeutet: Jede Wissensform ist historisch und kulturell spezifisch und daher muss auch im Plural von „knowledges“ als vielfältigen Wissensformen gesprochen werden. Mit dem Konzept des „sitierten Wissens“ bezieht sie sich auf eine philosophische Auffassung, in der Subjekte nicht von ihrer Umgebung getrennt werden können, sondern stets damit verbunden und darin verkörpert sind. Wenn ich im Schreiben meinen Körper verorte, heißt das auch, dass ich meine Position als schreibendes Subjekt benenne und die Verschränkung von Körperkonzepten, Glaubenssystemen und Machtverhältnissen mitdenke und in Beziehung setze.

Corpo-reality. On the relationship between body knowledge and performative language¹

In one of her workshop videos about her body-centred practice, which she calls *corporeal writing*, the American author Lidia Yuknavitch describes two elementary ideas for telling stories: “Your body is an experience collector” and “your life is a Zeitgeist”². In doing so, she places the body of every person who collects experiences and the associated state of subjective experience at the centre of writing and art production. She thus describes every body as a valuable archive of a specific time and perspective, validating all bodies to tell their story.

Her sentences are simple, but they contradict the dominant positions in speaking, writing and knowledge production. The more the knowledge is recognised, the less the body plays a role in it:

Mind over matter is, so to speak, the guiding principle of the Western way of thinking, in science and often in art. It describes the assumption that the power of the mind controls and influences the body and the physical world in general. However, no relation is established, no mutual interaction, but a clear power relationship: the mind is above matter.

What kind of desire for objectivity as a mode of description is this, in which a neutral, and therefore bodiless and location-less, scientific subject produces universally valid results? “Feminist objectivity means quite simply situated knowledges”³ explains the philosopher of science Donna Haraway, who urges that knowledge should not be regarded as neutral or universal, but rather “situated”, which means that every form of knowledge is historically and culturally specific and therefore “knowledges” must also be spoken of in the plural as diverse forms of knowledge. With the concept of “situated knowledge”, she refers to a philosophical view, in which subjects cannot be separated from their environment, but are always connected to it and embodied in it. When I situate my body in my writing, this also means that I indicate my position as a writing subject and think about and relate the entanglement of body concepts, belief systems and power relations.

This complex history of the body can be told by describing the different forms of marginalisation and exploitation that work against it. These forms are particularly linked to women's* bodies, non-binary bodies or marginalised bodies. By marginalised bodies, I mean bodies that are not considered bodies, that are

Diese komplexe Geschichte des Körpers kann erzählt werden, indem man die unterschiedlichen Formen der Ausgrenzung und Ausbeutung beschreibt, die gegen ihn wirken. Diese Formen sind insbesondere an Frauen*körper, nicht-binäre Körper und an marginalisierte Körper geknüpft. Mit marginalisierten Körpern meine ich solche, die nicht mitgedacht werden, von denen nicht ausgegangen wird, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden, zu etwas Unwichtigem oder sogar Unsichtbarem gemacht werden.

Ihr nennt es Liebe, wir nennen es unbezahlte Arbeit – mit diesem Slogan ist Silvia Federici, italienische Philosophin und Aktivistin, 1975 im Rahmen der Kampagne *Wages for Housework / Löhne für Hausarbeit* bekannt geworden. Sie plädiert dafür, dass es nicht eine, sondern mehrere Geschichten des Körpers gibt. „Damit meine ich mehrere Geschichten der Mechanisierung des Körpers, da die Hierarchien entlang von Herkunft, Geschlecht und Generation, die der Kapitalismus von Beginn an konstruiert hat, die Möglichkeit eines universalen Standpunktes ausschließen. Folglich muss die Geschichte *des Körpers* die Geschichten derer zusammenweben, die versklavt, kolonisiert, in Lohnarbeiter*innen oder unbezahlte Hausfrauen verwandelt wurden [...]“⁴

Ich möchte hier Geschichten von schreibenden Körpern erzählen, von Autor*innen, die ihre Körper nicht von ihrem Schreiben ausschließen, die sich autofiktionaler, körperlicher Prosa und Essays, einer Körper-Theorie performativer Sprache zuwenden: Sprache, die bei den Lesenden Auswirkungen hat. Sprache, die etwas in der Wirklichkeit verändert. Weil sie in mir, als Lesende, körperliche Reaktionen hervorruft: Die Texte von M. Blecher, Ingeborg Bachmann, Hélène Cixous, Sylvia Plath, Silvia Federici, Audre Lorde, Susan Sonntags, Lidia Yuknavitch, u.v.a. machen meine Hände schwitzig, lassen meinen Bauch verkrampfen, machen mich weich, erregen mich, regen mich auf, machen mich nervös. Weil sie etwas riskieren, weil sie die Wörter aus dem Inneren hervorholen. „Ich habe von den Rändern her geschrieben, habe aus dem Brunnen geschöpft, aber nie ganz hinuntergeschaut. Ich habe die Worte hochgezogen auf diese zweifelhafte Weise, mit abgewandtem Blick“⁵, schreibt die New Yorker Schriftstellerin Susan Sontag in ihren Tagebüchern. Sie verortet sich als schreibende Person an einem distanzierten Ort, der außerhalb und oberhalb der Wörter ist – dennoch könnte sich der Brunnen in ihrem eigenen Inneren befinden. Damit gleicht diese Beschreibung schon fast einer dissoziativen Körpererfahrung.

„It’s a big deal to make a sentence,“ schreibt auch Lidia Yuknavitch, „the line between life and death.“⁶

Den eigenen Körper mitzunehmen ins Schreiben, ist eine Grenzerfahrung und somit tatsächlich gefährlich – es bedeutet immer auch, sich der eigenen Existenz und damit auch Sterblichkeit bewusst zu werden.

„Sterben / Ist eine Kunst, wie alles. / Ich kann es besonders schön“,⁷ schreibt die englische Poetin und Schriftstellerin Sylvia Plath in ihrem Gedicht „Madame Lazarus“ und benennt damit auch ihre lebenslange Nähe zum Tod. Kurz darauf, 1963, nimmt sie sich 30-jährig in London auf tragische Weise das Leben. Die Todesnähe ist der Kunstproduktion weiblich gelesener oder nicht-binärer Körper inhärent. In den Zustand

not assumed to be bodies, that are pushed to the margins of society, made into something unimportant or even invisible.

They say it is love. We say it is unwaged work. – Silvia Federici, Italian philosopher and activist, became known with this slogan in 1975 as part of the *Wages for Housework* campaign. She argues that there is not one, but several histories of the body. “I have also argued that we do not have one but multiple histories of the body; that is, multiple histories of how the mechanization of the body was articulated, for the racial, sexual, and generational hierarchies that capitalism has constructed from its inception rule out the possibility of a universal standpoint. Thus the history of ‘the body’ must be told by weaving together the histories of those who were enslaved, colonized, or turned into waged workers or unpaid housewives [...]”⁴

I want to tell stories of writing bodies, of authors who do not exclude their bodies from their writing, who turn to autofictional, corporeal prose and essays, to body theory of performative language: Language that has an impact on the reader. Language that changes something in the readers’ reality. Because it evokes physical reactions in me as a reader: the texts by M. Blecher, Ingeborg Bachmann, Hélène Cixous, Sylvia Plath, Silvia Federici, Audre Lorde, Susan Sontag, Lidia Yuknavitch and many others make my hands sweaty, make my stomach cramp, make me soft, excite me, agitate me, make me nervous. Because they risk something, because they bring out the words from within. “I wrote from the edges, drawing from the well, but never quite looking down. I pulled the words up in this dubious way, with my eyes averted,”⁵ writes New York writer Susan Sontag in her diaries. As a writer, she locates herself in a distant place outside and above words – yet the well could be inside herself. This description thus almost resembles a dissociative bodily experience.

“It’s a big deal to make a sentence,“ writes Lidia Yuknavitch, “the line between life and death.“⁶

Taking one’s own body into writing is a borderline experience and therefore actually dangerous, it always means becoming aware of one’s own existence and thus also mortality.

“Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well”⁷, writes the English-American poet and writer Sylvia Plath in her poem “Lady Lazarus”, thereby identifying her life-long proximity to death. Shortly afterwards, in 1963, she tragically took her own life in London at the age of 30. The proximity

des Produzierens zu kommen, kann gewissermaßen nur aus einem sozialen Schwellenzustand heraus stattfinden, immer zu nah am Abgrund, kurz vor dem Verschwinden.

Auch die österreichische Nachkriegs-Autorin Ingeborg Bachmann setzt sich in ihrem Zyklus *Todesarten* damit auseinander, ebenfalls kurz bevor sie selbst stirbt – aufgrund einer brennenden Zigarette, neben der sie einschläft. Der einzig fertiggestellte Roman aus dem Zyklus, *Malina* (1971), erzählt von einer Dreiecks-Beziehung, in der die namenlose Ich-Erzählerin am Ende in einem Riss in der Wand verschwindet. Auch Bachmanns Undine aus „Undine geht“ (1961) verschwindet – zurück ins Wasser. Das Wellen-Wesen Undine, aus dem Wasser kommend, aus dem fließenden Element, dem Fluiden, nicht Festlegbaren, aus der Nicht-Menschenwelt, fordert von ihrem Gegenüber Hans – der nicht nur als Mann gelesen werden kann, sondern wie Bachmann in einem Interview erklärt, als „die Menschen“ und als „das Leben“⁸, das der Kunst gegenübersteht – Undine fordert also, Hans müsse eine „andere Sprache sprechen, die Sprache der Sprachlosen, damit Unsagbares sagbar wird“⁹. Bachmann selbst verortet sich auf der Seite von Hans, immer auf der Suche danach, Poesie zu ermöglichen. Auf der Lichtung am Ufer, dem Ort, an dem sich die Elemente treffen, treffen auch Hans und Undine aufeinander. Hier ist Begegnung möglich, hier kann Kunst entstehen. Dafür müssen wir, wie Hans, aber die Sprache des Alltags, der Häuser und Autos, der Menschen, hinter uns lassen.

Die Forderung einer anderen, körperlicheren Sprache findet sich auch bei Virginia Woolf. Sie wünscht sie sich „primitiver, sinnlicher, obszöner“ und fordert außerdem „eine neue Hierarchie der Leidenschaften“¹⁰, wozu sie vor allem körperliche Empfindungen zählt. In ihrem 1926 erschienenen Essay „On being ill / Vom Kranksein“ wundert sie sich über das Fehlen von Literatur über ein Thema, das alle Menschen betrifft: „Wenn man bedenkt, wie weit verbreitet Krankheiten sind, wie gewaltig die geistige Veränderung ist, die sie mit sich bringen [...] wird es in der Tat seltsam, dass Krankheit nicht ihren Platz neben Liebe, Kampf und Eifersucht unter den Hauptthemen der Literatur eingenommen hat. Man sollte meinen, dass Romane der Grippe, epische Gedichte dem Typhus, Oden der Lungenentzündung und Lyrik dem Zahnweh gewidmet wären.“¹¹ Selbst in der Kunst, in der Literatur, wird der Körper ausgegrenzt und *mind over matter* gesetzt: „Die Literatur tut ihr Bestes, um zu behaupten, dass es ihr um den Geist geht. Der Körper sei eine glatte Glasscheibe, durch die die Seele gerade und klar hindurchschaut und, abgesehen von ein oder zwei Leidenschaften wie Begierde und Gier, unbedeutend und nicht existent ist. Das Gegenteil ist der Fall: Den ganzen Tag und die ganze Nacht ist der Körper im Einsatz. Stumpft ab oder schärft sich, färbt oder verfärbt sich, wird zu Wachs in der Wärme des Junis, verhärtet sich zu Talg in der Düsternis des Februars.“¹²

Sie beschreibt hier auf berührende Weise die Fähigkeit des Körpers, ständig in Veränderung zu sein. Eine Eigenschaft, die schnell unkontrollierbar und anstrengend wird – weswegen wir uns von ihr abwenden, im Alltag wie in der Kunst. Weshalb wir zwar über den Körper sprechen, aber ihn möglichst kontrolliert einordnen in die gesellschaftlichen, akademischen oder patriarchalen Erwartungen: *weib*, gesund, arbeitsfähig, normiert, funktional.

to death is inherent in the artistic production of female read or non-binary bodies. To a certain extent, entering the state of production can only take place from a social threshold state, always too close to the abyss, shortly before disappearance.

The Austrian post-war author Ingeborg Bachmann also deals with this in her *Todesarten* novel-cycle, also shortly before she herself dies, due to a fire caused by a burning cigarette next to which she fell asleep. The only completed novel from the cycle, *Malina* (1971), tells of a triangular relationship in which the nameless first-person narrator disappears into a crack in the wall at the end. Bachmann's Undine from “Undine geht” (1961) also disappears, back into the water. The wave creature Undine, coming from the water, from the flowing element, the fluid, the indefinable, from the non-human world, makes demands from her counterpart Hans, who can be read not only as a man but, as Bachmann explains in an interview, as “the people” and as “life”⁸, which stands opposite art. Undine thus demands that Hans must speak a “different language, the language of the speechless, so that the unspeakable becomes speakable”⁹. Bachmann locates herself on Hans' side, always seeking to make poetry possible. Hans and Undine also meet in the clearing on the shore, the place where the elements meet. This is where encounters are possible, where art can be created. To do this, however, we, like Hans, have to leave behind the language of everyday life, of houses and cars, of people.

Virginia Woolf also calls for a different, more physical language. She wants it to be “primitive, subtle, sensual, obscene” and also calls for “a new hierarchy of the passions”¹⁰, which she considers to include physical sensations in particular. In her essay “On being ill”, published in 1926, she marvels at the lack of literature on a subject that affects everyone: “Considering how common illness is, how tremendous the spiritual change that it brings [...] it becomes strange indeed that this illness has not taken its place with love and battle and jealousy among the prime themes of literature. Novels, one would have thought, would have been devoted to influenza; epic poems to typhoid, odes to pneumonia, lyrics to tooth-ache.”¹¹ Even in art, in literature, the body is marginalised and mind is put over matter: “literature does its best to maintain that its concern is with the mind; that the body is a sheet of plain glass through which the soul looks straight and clear, and, save for one or two passions such as desire and greed, is null, negligible and non-existent. On the contrary, the very opposite is true. All day, all night, the body intervenes; blunts or sharpens, colours or discolours, turns to wax in the warmth of June, hardens to tallow in the murk of February.”¹²

She describes in a moving way the body's ability to constantly change. A quality that quickly becomes uncontrollable and ex-

Über *andere* Körper zu sprechen, von anderen Körpern aus zu sprechen, braucht Mut.

„Sick Woman Theory“ ist ein 2020 erschienener Essay von Johanna Hedva, nicht-binäre*r, koreanisch-amerikanische*r Künstler*in, Musiker*in und Autor*in. They schreibt darin über deren eigene chronische Krankheit und wie diese Hedva davon abhält, auf der Straße zu demonstrieren und somit als kranker Körper politisch sichtbar zu werden. Für they ist die Zuwendung zum eigenen und zu anderen Körpern ein widerständiger Akt. „Der antikapitalistischste Protest besteht darin, für andere zu sorgen und für sich selbst zu sorgen. Die historisch weiblich geprägte und daher unsichtbare Praxis des Pflegens, Versorgens, Kümmerns zu übernehmen. Eine radikale Verwandtschaft, eine voneinander abhängige Sozialität, eine Politik der Pflege.“¹³ Den Begriff *Frau* im Titel, kommentiert Hedva, verwendet they als Label, das durch trans-, nicht-binäre und genderqueere Subjektivitäten in deren Essay in Frage gestellt wird.¹⁴

„Hör zu wie eine Frau in einer Versammlung spricht,“¹⁵ schreibt die französische Philosophin und Autorin Hélène Cixous 1975 in *Das Lachen der Medusa*, „sie spricht nicht, sie wirft ihren bebenden Körper in die Luft, sie läßt sich gehen, sie fliegt, sie geht ganz und gar in ihre Stimme ein, mit ihrem Körper unterstreicht sie lebend die *Logik* ihrer Rede; ihr Fleisch sagt die Wahrheit. Sie exponiert sich. Tatsächlich materialisiert sie fleischlich was sie denkt, sie bedeutet es mit ihrem Körper.“¹⁶ Und hier möchte ich den Begriff *Frau* wieder ergänzen mit: marginalisierte Körper aller Art.

Als Gegenmittel zum *Phallogozentrismus* soll bei Cixous die *écriture féminine* dienen, die sich zwar der logozentrischen Sprache bedienen muss, diese aber aufzulösen versucht, indem vom Körper her geschrieben wird. *Écriture féminine* bezeichnet „einen Schreibstil, der eine andere Ökonomie im Umgang mit der Sprache und der Schrift einführt; eine Ökonomie, die sich aus einem als weiblich *bezeichneten* Erfahrungshorizont speist [...]“.¹⁷

„Und warum schreibst Du nicht?“, fragt Cixous. „Schreib! Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn.“¹⁸

Ich schreibe diesen Text in Verbindung mit den Autor*innen, die ich hier anrufe: Sie schreiben körperlich an gegen eine Gesellschaft, deren Sprache nicht die Sprache ihrer Körper ist. Wie gefährlich ist dieses Sprechen und Schreiben aus dem Inneren? Lydia Yuknavitch fragt hierzu weiter: „What can writing be if we dislocate it from everything we have been told? What might happen if we do it together?“¹⁹

Was ich mir wünsche, im privaten, im akademischen, im künstlerischen Kontext: dass wir unsere Körper mitnehmen, in die Räume, ans Ufer. Immer wieder. Dass wir uns verletzbar machen. Die Sinne öffnen. Mit dem ganzen Körper lesen. Mit dem ganzen Körper schreiben.

Mit dem ganzen Körper da sein. Dass wir uns selbst riskieren, indem wir uns in den Schwellenzustand begeben. Nicht weil wir es müssen, sondern, weil wir es wollen: um uns einzulassen auf Interdependenzen, auf mehrere Gegenüber, auf das Unsichere. So kann der Körper über seine Haut hinauswachsen und Mehrere, Viele werden.

hausting, which is why people turn away from it, both in everyday life and in art. Which is why, although we talk about the body, we classify it as controlled as much as possible within social, academic or patriarchal expectations: “white”, healthy, fit for work, standardised, functional.

It takes courage to talk about other bodies, to speak out of other bodies.

“Sick Woman Theory” is a 2020 essay by Johanna Hedva, a non-binary Korean-American artist, musician and writer. They writes about their own chronic illness and how it prevents Hedva from demonstrating on the streets and thus becoming politically visible as a sick body. For them, turning to their own and other’s bodies is an act of resistance. “The most anti-capitalist protest is to care for another and to care for yourself. To take on the historically feminized and therefore invisible practice of nursing, nurturing, caring. To take seriously each other’s vulnerability and fragility and precarity, and to support it, honor it, empower it. To protect each other, to enact and practice a community of support. A radical kinship, an interdependent sociality, a politics of care.”¹³ They use the term woman in the title, Hedva comments, as a label that is challenged by trans, non-binary and genderqueer subjectivities in their essay.¹⁴

“Listen to a woman speak at a public gathering,”¹⁵ writes the French philosopher and author Hélène Cixous in 1975 in *The Laugh of the Medusa*, “She doesn’t ‘speak,’ she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it’s with her body that she vitally supports the ‘logic’ of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she’s thinking; she signifies it with her body.”¹⁶ And here I would like to supplement the term woman again with: marginalised bodies of all kinds. As an antidote to phallogocentrism, Cixous uses *écriture féminine*, which must make use of logocentric language, but attempts to dissolve it by writing from the body. *Écriture féminine* refers to “a style of writing that introduces a different economy in the use of language and writing; an economy that feeds on a horizon of experience described as feminine [...]”.¹⁷

“And why don’t you write?” asks Cixous. “Write! Writing is for you, you are for you, your body is yours, take it.”¹⁸

I am writing this text alongside the authors I am addressing here: they are writing physically against a society whose language is not the language of their bodies. How dangerous is this speaking and writing from within? Lydia Yuknavitch asks further: “What can writing be if we dislocate it from everything we have been told? What might happen if we do it together?“¹⁹

What I wish for, in a private, academic and artistic context: that we take our bodies with us, into the spaces, to the shore. Again and again. That we make ourselves vulnerable. To open our senses. To read with the whole body. Write with our whole body.

Being there with our whole body. That we risk ourselves by entering the threshold state. Not because we have to, but because we want to: to engage with interdependencies, with multiple counterparts, with the uncertain. In this way, the body can outgrow its skin and become several, many.

Silvia Federicis Vorlesungsreihe *Jenseits unserer Haut – Körper als umkämpfter Ort im Kapitalismus* wurde 2020 publiziert und endet mit der Überzeugung, der Körper sei in seiner Fähigkeit, in Bewegung zu bleiben und sich zu verändern, die Grundlage des Widerstands:

„Unser Kampf muss also damit beginnen, uns unseren Körper individuell wie kollektiv wiederanzueignen, sein Widerstandsvermögen wiederzuentdecken und schätzen zu lernen und seine Kräfte auszuweiten und zu preisen. Der Tanz spielt bei dieser Wiederaneignung eine zentrale Rolle. Im Wesentlichen stellt der Akt des Tanzens eine Erforschung und Erfindung dessen dar, was der Körper vermag [und damit] eine Philosophie beinhaltet, denn [der Tanz] ahmt die Prozesse nach, durch die wir mit der Welt interagieren, uns mit anderen Körpern verbinden uns selbst und unsere Umgebung verändern. [...] Da sich der Körper durch sein Vermögen auszeichnet, berührt zu werden und zu berühren, bewegt zu werden und zu bewegen – eine Fähigkeit, die unerschöpflich ist bis zum Tod –, enthält er eine immanente Politik: die Fähigkeit, sich selbst, andere und die ganze Welt zu verändern.“²⁰

Im körperlichen Erleben können wir in Verbindung treten und so handlungsfähig bleiben, können wir in die Zukunft schauen, können wir daran erinnert werden, wo wir herkommen.

Wo kommst Du her? Frage ich.

„Von weither zurück“ antwortet mir Hélène Cixous, „aus dem Immerschon. Aus dem ‚Draußen‘. Aus der Heide, wo die Hexen sich am Leben halten“.²¹

„Ich bin unter Wasser“, antwortet Ingeborg Bachmanns Wasserfrau *Undine* als Verkörperung der Kunst:

„[In dem] [...] Element, in dem niemand sich ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken. Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen – und eines Tages sich besinnen, wieder auftauchen, durch eine Lichtung gehen. [...] Mit dem Anfang beginnen:

„Guten Abend.“

„Guten Abend.“

„Wie weit ist es zu Dir?“

„Weit ist es, weit.“

„Und weit ist es zu mir.“²²

Was ist also, wenn wir mitgehen, ins Wasser, in die Heide, in den Brunnen, in die Blutbahnen, die Höhle, in unsere Körper? Was erwartet uns? Ein Zustand zwischen Kunst und Leben, zwischen Leben und Tod. Warm und fließend. Immer schon dagewesen. Immer ankommend.

Bachmanns *Undine* antwortet mir weiter:

„Beinahe verstummt,

beinahe noch

den Ruf hörend.

Komm. Nur einmal.

Komm.“²³

Lidia Yuknavitch antwortet: „Come in. The water will hold you.“²⁴

Silvia Federicis lecture series *Beyond the Periphery of the Skin – Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* was published in 2020 and ends with the conviction that the body is the basis of resistance in its ability to remain in motion and to change:

“Our struggle then must begin with the reappropriation of our body, the revaluation and rediscovery of its capacity for resistance, and expansion and celebration of its powers, individual and collective. Dance is central to this reappropriation. In essence, the act of dancing is an exploration and invention of what a body can do: of its capacities, its languages, its articulations of the strivings of our being. I have come to believe that there is a philosophy in dancing, for dance mimics the processes by which we relate to the world, connect with other bodies, transform ourselves and the space around us. [...] Since the power to be affected and to effect, to be moved and to move, a capacity that is indestructible, exhausted only with death, is constitutive of the body, there is an immanent politics residing in it: the capacity to transform itself, others, and change the world.”²⁰

In the physical experience we can connect and thus remain capable of acting, we can look into the future, we can be reminded of where we come from.

Where do you come from? I ask.

“Now women return from afar“, answers Hélène Cixous, “from always: from without, from the heath where witches are kept alive“.²¹

“I am under water“ answers Ingeborg Bachmann's water woman *Undine* as the embodiment of art:

“In the element where no one builds a nest, raises a roof over beams. To be nowhere, to stay nowhere. Diving, resting, moving without effort, and one day reflecting, resurfacing and walking through a clearing. To begin at the beginning:

‘Good evening.’

‘Good evening.’

‘How far is it to you?’

‘It's far, far.’

‘And it's far to me.’”²²

So, what happens when we go into the water, into the heath, into the well, into the bloodstream, into the cave, into our bodies? What awaits us? A state between art and life, between life and death. Warm and flowing. Always already there. Always arriving.

Bachmann's *Undine* continues to answer:

“Almost silenced,

almost still

hearing the call.

Come. Just once.

Come”.²³

Lidia Yuknavitch answers: “Come in. The water will hold you.”²⁴

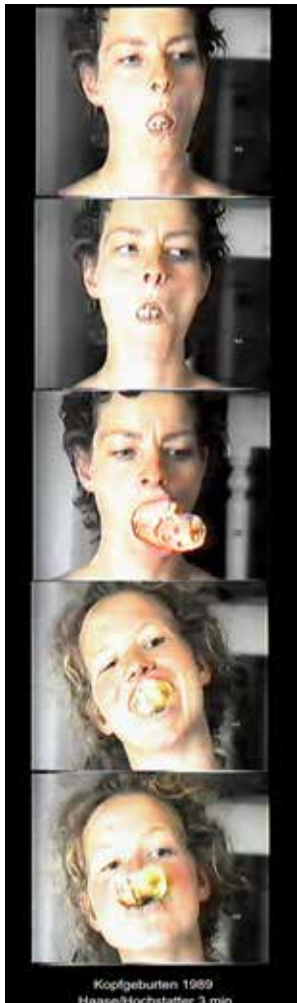
- 1 Wo nicht anders angemerkt, sind alle Übersetzungen von Zitaten aus dem Englischen ins Deutsche und umgekehrt eigene Übersetzungen. Vortrag im Rahmen von „Bodies Move Differently in Presence“, Text überarbeitet Dez. 2023.
- 2 Lidia Yuknavitch. „Corporeal writing“: <https://www.youtube.com/watch?v=o9pUjixyWI4>, Stand: 20.12.23.
- 3 Donna Haraway 1988. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“ in: *Feminist Studies* 14(3), S. 581.
- 4 Silvia Federici 2022. *Jenseits unserer Haut – Körper als umkämpfter Ort im Kapitalismus*, Münster: Unrast Verlag, S. 19.
- 5 Susan Sontag 2013. *Ich schreibe, um herauszufinden, was ich denke. Tagebücher 1964-1980*, München: Hanser (engl. Original: Susan Sontag: *As Consciousness is Harnessed to Flesh. Journals and Notebooks 1964-1980*).
- 6 Lidia Yuknavitch 2020. *The chronology of water*, Edinburgh: Canongate Books, S. 296.
- 7 Sylvia Plath 1974. „Madame Lazarus“, in: *Ariel. Gedichte. Englisch und deutsch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 18–25.
- 8 Vgl. Ingeborg Bachmann 1994. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidebaum. München und Zürich: Piper.
- 9 Ingeborg Bachmann 1961. „Undine geht“, in: *Das dreißigste Jahr*, München: Piper.
- 10 Virginia Woolf 1926. „On Beeing Ill“, in: *The New Criterion*, hrsg. v. T. S. Eliot, S. 34.
- 11 Ebd., S. 32.
- 12 Ebd., S. 32–33.
- 13 Johanna Hedva. „Sick Woman Theory“, ursprünglich veröffentlicht im *Mask Magazine* im Jahr 2016, in einer angepassten Version der Vorlesung „My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic But I Also Love It & Want It to Matter Politically.“
- 14 <https://feminisminindia.com/2023/09/26/gender-sickness-and-capitalism-a-look-at-johanna-hedvas-sick-woman-theory/>, Stand: 12.12.23.
- 15 Hélène Cixous 2017. *Das Lachen der Medusa*, hrsg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl & Elisabeth Schäfer, Wien: Passagenverlag, (engl.: Hélène Cixous 1976. „The Laugh of the Medusa“, übers. v. Keith Cohen & Paula Cohen, in: *Signs* 1(4), S. 875–893, hier S. 877).
- 16 Ebd., S. 881 (engl.).
- 17 Ebd.
- 18 Ebd., S. 876 (engl.).
- 19 Yuknavitch. *The chronology of water*.
- 20 Silvia Federici. *Jenseits unserer Haut*, S. 127.
- 21 Cixous. *Das Lachen der Medusa*, S. 877 (engl.).
- 22 Bachmann. „Undine geht“, S. 183.
- 23 Bachmann. „Undine geht“, S. 192.
- 24 Yuknavitch. *The chronology of water*, S. 297.

Neue Bewegungsmuster
New patterns of movement

5 Presence

Haase/Hochstatter und
die Paranoxe Production → 180 – 181
Irina Gheorghe → 182 – 183
Prof. Dr. Gabriele Klein → 186 – 187
Lena Grossmann → 188 – 189
Katharina Voigt → 190 – 191

Haase/Hochstatter und die Paranoxe Production (Tina Haase, Karin Hochstatter)













Do we know how to measure the distance between where you are and where we are?

Do you know what I'm saying?

Can you hear what I'm saying?

Should I stop?

Do you know how many of us are here?

Do you know how many of us are here right

Do you know how to count?

Do you know how many of you are there?

Could you tell us how many of you are there

And could you tell us how many of you are there in total?

Are all of you listening to this? Or only some of you?

Can you tell me how many of you are listening to this?

Did you ever listen to anything like this before?

Do you want to listen to this?

If you stop listening to this, will you come back to it and listen to it again?

Do you know who I am?



Do you know where I am?



Do you want to know where I am?



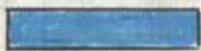
Do you know how far I am?



Do you know how to get here?



How far are you now?



How far can you travel?



How quickly can you travel?

Are you really there, where we think
you are?





The Day They Come

Hallo. Guten Tag. Oder soll ich lieber Guten Abend sagen? Oder sogar Gute Nacht. Ich weiß eigentlich nicht genau, welche Begrüßung zu unserer Situation, zu diesem Moment, am besten passt. Ehrlich gesagt muss ich zugeben, dass ich nicht wirklich weiß, wie ich Sie, oder euch, am besten ansprechen sollte. Als erstes weiß ich nicht, ob diese die richtige Sprache ist. Es war für mich unklar, als ich meine Rede vorbereitet habe, was für eine Sprache ich am besten benutzen sollte. Und jetzt weiß ich nicht genau, ob ich die beste Entscheidung getroffen habe, und ob ich die Sprache richtig verwende. Da sie nicht meine Sprache ist. Und keine von den Sprachen, die ich alternativ bei dieser Rede verwenden hätte können, wäre meine Sprache gewesen. Deswegen hoffe ich, dass Sie, dass ihr, mich gut verstehen können oder könnt. Ich weiß auch nicht, ob diese Rede überhaupt zur richtigen Zeit kommt. Vielleicht kommt sie ein bisschen zu spät, oder ein bisschen zu früh. Ich weiß nicht, in welcher Lage meine Rede Sie, oder euch, heute findet. Es kann sein, dass Sie überhaupt keine Lust haben, dass ihr überhaupt keine Lust habt, dies zu hören. Ich meine, werden Sie, wer-anhören? Es kann auch sein, dass Sie alles schon gehört haben. Weil für so einen Versuch. Es gab noch anderen schon gesagt haben. Es muten, was Sie alles schon gehört dass Sie alles schon gehört ha-entschuldigen, weil dann wäre alles lich ganz wunderbar, wenn Sie alles ren gesagt haben. Vielleicht nicht ist es immer besser, wenn sie nicht auch für das, was ich sagen möchte. dem sage, was geplant worden ist. dem Zeitpunkt, an dem Sie dies er-meine ich wirklich. Wir wissen nicht dem Sie dies erhalten, noch da-alle schon weg sind. Und ich meine hier bin. Ich meine, es kann gut sein, kann auch gut sein, dass Sie, dass Sie jetzt sind oder wo ihr jetzt seid. waren. Es kann auch sein, dass Sie gesagt, haben wir keine Ahnung, wo te ich eigentlich fragen, wenn dies genau? Wie weit sind Sie eigentlich? schen uns? Dann kommen natürlich dauern, einfach hierherzukommen? Wie lange würde es dauern, genau von dem Punkt, wo Sie jetzt sind, zum Punkt, wo ich jetzt bin, zu fahren? Und dann kommt natürlich die Frage: Möchten Sie eigentlich hierher kommen, wo ich bin, oder lieber nicht? Und wissen Sie überhaupt, wo genau ich bin? Wissen Sie eigentlich, dass es mehrere von uns gibt? Und wenn Sie kommen möchten, wie würden Sie es machen? Wie schnell bewegen Sie sich? Und wie bewegen Sie sich überhaupt? Können Sie überhaupt weit wegfahren, oder sind Sie immer geblieben, wo Sie jetzt sind? Wie groß sind Sie eigentlich? Und wie sehen Sie aus? Wie groß sind Ihre Beine? Haben Sie Beine? Wie viele Beine haben Sie? Wie groß ist Ihr Kopf? Haben Sie einen Kopf? Haben Sie einen Mund? Wie groß ist Ihr Mund? Können Sie sprechen? Haben Sie Ohren? Wie groß sind Ihre Ohren? Wie groß ist der Abstand zwischen Ihren Ohren? Haben Sie Augen? Wie groß sind Ihre Augen? Wie viele Augen haben Sie? Soll ich aufhören? Wie kann ich wissen, dass es eine gute Zeit ist, aufzuhören? Vielleicht ist jetzt eine gute Zeit, aufzuhören. Vielen Dank.



det Ihr, alles bis ans Ende wirklich es keinen Unterschied macht. Es Es kann zum Beispiel gut sein, dass dies natürlich nicht das erste Mal ist andere, und ganz viele. Deswegen digen, wenn ich etwas sage, was die ist schwierig zu wissen und zu ver-haben. Und wenn das der Fall wäre, ben, dann müsste ich mich wirklich richtig langweilig. Es wäre eigent-schon gehört haben, was die ande-wirklich alles; für manche Sachen gesagt worden sind. Vielleicht gilt es Es ist aber wichtig, dass ich trotz-Es kann auch gut sein, dass wir zu halten, nicht mehr hier sind. Das genau, ob wir zu dem Zeitpunkt, an bei sind. Es kann gut sein, dass wir nicht, dass ich persönlich nicht mehr dass wir alle nicht mehr hier sind. Es ihr, nicht mehr da sind oder seid, wo Es kann auch sein, dass Sie nie da irgendwo anders sind. Weil, ehrlich Sie eigentlich sind. Deswegen woll-nicht zu viel ist: Wo befinden Sie sich Und wie groß ist der Abstand zwi-andere Fragen. Wie lange würde es

The Day They Come

Hello everyone, good afternoon. Or should I say good evening? Or even good night. The truth is I don't quite know what the best way to address you in this situation would be, or what would work better in this moment. To be honest, I must admit that I don't really know how I should speak to you. First of all I don't know if this is the most appropriate language. It was unclear for me, as I prepared my talk, what the best language for me to use would be. And now I don't really know if I made the right decision, and if I'm using the language correctly. Because this is not my language. And none of the languages that I could, alternatively, have used for this talk, would have been my language. That's why I hope that you can understand me well. I also don't know if this talk is coming at the right time. Maybe it is coming a bit too late, or a bit too early. Equally, I don't know in what circumstances my talk is finding you today. It might be listen to this today. I mean, will you might also be that it doesn't make it is already too late. It might well be, heard it all. While this, naturally, is is taking place. There were others, to extend my apologies, in advance, was already said by the others. It is you have already heard. And if this heard it all, well then all of this would it would in fact be quite wonderful, that the others said before. Maybe at least; for some things it is always this is the case also for what I would important to say what was planned the time you receive this, we are all- We don't fully know if, by the time It might well be that we are all gone. would no longer be here. I mean, longer here. It might also well be that are now. It might also be that you that you are somewhere else. While, where you are. As such, I would like where are you positioned exactly? is the distance between us? This How long would it take you to get el precisely from the point where now? And this leads, naturally, to the here after all, or would you rather not? And are you at all aware of where I am exactly? Do you know that there are more of us? And if you wanted to come, how would you do it? How quickly can you move? And how do you move, actually? Can you move far, or were you always confined to the place where you are now? How big are you? And how do you look? How big are your legs? Do you have legs? How many legs do you have? How big is your head? Do you have a head? Do you have a mouth? How big is your mouth? Can you speak? Do you have ears? How big are your ears? How big is the distance between your ears? Do you have eyes? How big are your eyes? How many eyes do you have? Should I stop? How will I know when it is a good time to stop? Maybe this a good time to stop. Thank you.

that you are really not in the mood to really listen to this until the end? It any difference at all. It might be that for example, that you have already not the first time such an attempt and quite many. This is why I need if I happen to say something that difficult to know, or to assume, what were the case, that you have already be really boring. Don't get me wrong, if you had already heard everything not exactly everything, but most of it better if they remain unsaid. Maybe like to say to you. It is however still to be said. It might also be that, by ready gone. And I really mean this. you receive this, we are still around. And I don't mean that I, personally, it might well be that we are all no you are no longer there, where you were never there. It might also be to be honest, we don't really know to ask you, if this is not too much: How far are you really? And how big leads, of course, to other questions. here? How long would it take to trav- you are now to the point where I am question: Would you like to come





Soziale Choreografie

Der Begriff Choreografie setzt sich zusammen aus dem griechischen *chorós* und bedeutet Reigenplatz, Tanzplatz, meint also einen gerahmten Aufführungsort, an dem Bewegung stattfindet, sowie dem griechischen *graphós* oder *gráphein*: Schreiben, Ritzen. Choreografie ist demnach als Raumschrift zu verstehen und dies in einer doppelten Bedeutung: als ein Schreiben der Körper in den Raum, deren Bewegungen und Figuren Spuren hinterlassen, die nur situativ greifbar oder sichtbar sind, weil sie aufscheinen und wieder verschwinden. Choreografie als Raumschrift umfasst zudem die Kunst des Aufzeichnens der Ordnung der Körper im Raum, die sich entsprechend der jeweils historisch aktuellen Techniken der Aufzeichnung von Bewegung über Schrift (Notation), Bild (Malerei), Fotografie, Film oder digitale Verfahren vollzieht.

Zum Begriff: Soziale Choreografie

Der Begriff der Sozialen Choreografie wird im Jahr 2005 erstmals von dem US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Andrew Hewitt eingeführt. Er analysiert literarische Schriften von der Mitte des 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert und fragt, inwieweit der Begriff Choreografie als Metapher für die Moderne dient.

Daran knüpft mein Konzept von Sozialer Choreografie an und setzt sich zugleich davon ab, denn es thematisiert Choreografie nicht als Metapher, sondern als Praxis. Es ist nicht literaturwissenschaftlich informiert, sondern verbindet einen soziologischen mit einem bewegungs- und tanzwissenschaftlichen Ansatz. Damit erweitert es den tanzwissenschaftlichen Choreografiebegriff um eine soziologische Dimension und das heißt: es beschreibt Choreografie sowohl auf der Makroebene der sozialen Strukturen (im Fall von urbanen Choreografien die Materialität des urbanen Raums) als auch auf der Mikroebene der sozialen Situationen (geschaffen z. B. durch die Bewegungspraxis in diesen Räumen). Unter Choreografie verstehe ich nicht (nur), wie im traditionellen Begriffsverständnis üblich, eine Bewegungsordnung im Sinne einer Vorschrift oder eines Regelwerks (z. B. Verkehrsschilder und Verkehrsregeln). Sie beschreibt vielmehr das komplexe Verhältnis von Makro- und Mikrostrukturen in der Bewegungsordnung selbst, also die Beziehungen zwischen der sozialen Ordnung, die als symbolische, repräsentative Ordnung in den choreografierten Stadtraum eingeschrieben ist, und der Choreografie als emergente Ordnung, die von Menschen situativ und performativ erzeugt wird.

Soziale Choreografie reflektiert aus dieser Perspektive das jeweils historische Verständnis von sozialer Ordnung als

Social choreography

The term choreography is a combination of the Greek *chorós*, which means a place for dancing, i.e. a defined performance space where movement takes place, and the Greek *graphós* or *gráphein*: writing, scribing. Choreography is therefore to be understood as spatial writing in a double meaning: as a writing of the bodies in the space, whose movements and figures leave traces that are only situationally tangible or visible because they appear and disappear again. Choreography as spatial writing also encompasses the art of recording the order of bodies in this space, which takes place according to the then-current techniques of recording movement via writing (notation), images (painting), photography, film or digital processes.

About the term: social choreography

The concept of social choreography was first introduced in 2005 by the American literary scholar Andrew Hewitt. He analyzes literary writings from the mid-19th to the early 20th century and asks to what extent the term choreography serves as a metaphor for the Modern Age.

My concept of social choreography takes up Hewitt's notion and at the same time sets itself apart, because it does not address choreography as a metaphor but as a practice. It is not informed by literary studies, but combines a sociological approach with a movement and dance studies approach. The concept of choreography in dance studies is thus expanded with a sociological dimension, i.e. it describes choreography both on the macro level of social structures (in the case of urban choreographies the materiality of the urban space) and on the micro level of social situations (created, for example, by the movement practice in these spaces). By choreography, I do not (only) understand a movement order in the sense of a regulation or a set of rules (e.g. traffic signs and traffic regulations), as is usual in the traditional understanding of the term. Rather, it describes the complex relationship between macro- and microstructures in the choreography itself, i.e. the relationship between the social orders, which is inscribed as a symbolic, representative order in the choreographed urban space, and the choreography as an emergent order generated by people in a situational and performative way.

From this perspective, social choreography reflects the particular historical understanding of social order as a movement order as well as the political concepts of public order and their aesthetic forms (e.g. the reconstruction of the city palace in Berlin-Mitte, the historicisation of Frankfurt's city centre or cycle paths and speed limits in inner cities). Choreographic or-

Bewegungsordnung sowie die jeweiligen politischen Konzepte von öffentlicher Ordnung und deren ästhetische Formen (so z. B. beim Wiederaufbau des Stadtschlusses in Berlin-Mitte, bei der Historisierung der Frankfurter Innenstadt oder bei Radwegen und Tempolimits in Innenstädten). Choreografische Ordnungen sind als ästhetische Muster gesellschaftlicher Ordnungen allgegenwärtig: in der Art und Weise der Gestaltung von Gärten und Parkanlagen, der Verkehrsinfrastruktur, der Architektur, der Kultivierung von Natur sowie in der Organisation von *cultural performances*, so beispielsweise bei höfischen Festen oder Massenveranstaltungen wie Militärparaden, Parteitag, Popkonzerten, Fußballspielen oder den vielfältigen Events in postindustriellen und theatraisierten (Innen-)Städten.

Soziale Choreografie ist also ein bewegungsästhetisches Muster gesellschaftlicher Ordnung. Als solches reflektiert das Konzept der Sozialen Choreografie immer auch Strukturkategorien des Sozialen wie Geschlecht, Klasse, Ethnie oder Alter, indem es Bewegungsordnungen und tatsächliche Bewegungsweisen verschiedener sozialer Gruppen in den Blick nimmt. Denn über so geordnete Bewegungsflows werden Räume sozial aufgeladen, indem sich die Bewegungen in die Räume einschreiben und sie als sozial distinktive Räume mit hervorbringen. Beispielsweise sind marginalisierte Stadtteile und ‚gefährliche Orte‘ einerseits oder Orte der Machtinszenierung oder gated communities andererseits nicht nur durch in- oder exklusive Raumkonzepte gekennzeichnet, sondern auch durch spezifische Bewegungsweisen geprägt, die diese Raumkonzepte performativ bestätigen.

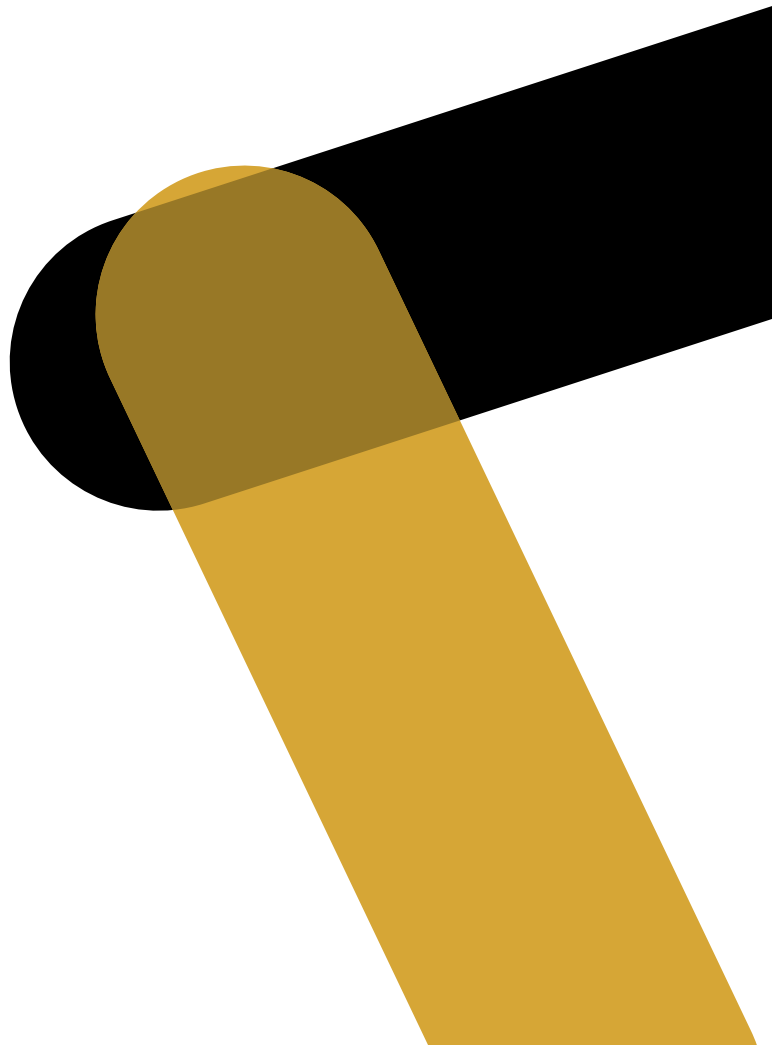
Choreografie thematisiert das Verhältnis von Mikro- und Makrostrukturen. Letztere sehen Choreografie mit Blick auf den Raum und hier als ‚Vorschrift‘, als Einschreibung sozialer Ordnung und damit als Implementierung von Machtstrukturen in einen urbanen Raum, als eine repräsentative Ordnung des Raumes (z. B. Zentrum-Peripherie). Choreografie auf der Mikroebene meint hingegen eine emergente Ordnung, die in einer sozialen Situation durch Bewegungspraxis erst generiert wird (z. B. das Überschreiten eines Zebrastreifens an einer Fußgängerampel), sie ist performativ. Emergente Ordnung bedeutet nicht, dass Machtverhältnisse nicht in die Raumordnung eingeschrieben sind, sondern dass diese (Macht-)Ordnungen erst in Praktiken hervorgebracht und ‚wirklich‘ werden. Aus soziologischer Sicht ist die Interaktion zwischen Menschen (und auch Materialien und Objekten) außerhalb einer vorgegebenen oder verabredeten Ordnung unmöglich.

Während die Ordnung des Raumes einen Rahmen liefert, kann eine emergente Ordnung die vorgegebene Ordnung untergraben oder sie bestätigen – beispielsweise, wenn jemand bei einer roten Fußgängerampel losgeht, da keine Autos in Sicht sind, oder eben wartet, bis die Ampel auf Grün springt. Der Widerstand gegen eine vorgegebene Raumordnung, etwa das Blockieren des Stadtverkehrs oder Sit-Ins und das Festkleben der Körper auf Ampelkreuzungen, erfolgt situativ und performativ. Insofern stellt sich die Frage, wie repräsentative und performative Ordnungen im urbanen Raum miteinander interagieren. Das Verhältnis zwischen Makro- und Mikrostrukturen in Sozialen Choreografien ist als ein dynamisches, immer neu auszutarierendes Verhältnis beschreibbar, das sich zudem als ambivalent erweist: Einerseits führt es zu einer Konventionalisierung und Standardisierung sozialer Normen und Regeln, andererseits bietet es Potenzial für Störungen und Eingriffe.

ders are omnipresent as aesthetic patterns of societal orders, for example in the way gardens and parks are designed, in traffic infrastructure, architecture, the cultivation of nature and in the organisation of cultural performances, at courtly festivals or mass events, such as military parades, party conventions, pop concerts, soccer matches or the diverse events in post-industrial and theatricalized (inner) cities.

Social choreography represents therefore a movement-aesthetic pattern of social order. As such, the concept of social choreography always also reflects categories of the social, such as gender, class, ethnicity and age, by focusing on movement orders and actual movement patterns of different social groups. Spaces are socially loaded through movement flows, as the movements inscribe themselves into the spaces and help to create them as socially distinctive spaces. Thus, for example, marginalised districts and ‘dangerous places’ on the one hand or places of power staging or gated communities on the other are not only characterised by inclusive or exclusive spatial concepts, but also by specific modes of movement practices that performatively confirm these spatial concepts.

Choreography addresses the relationship between micro and macro structures. The latter see the urban space from a bird's eye view and describe choreography as a ‘prescription’, as the inscription of social order and thus as the implementation of power structures in an urban space, as a representative order of space (e.g. center-periphery). Choreography at the micro level, on the other hand, refers to an emergent order that is first generated in a social situation through movement practice (e.g. crossing a zebra crossing): it is performative. Emergent order does not mean that power relations are not inscribed in the spatial order, but that these (power) orders are only produced and become ‘real’ in practice. From a sociological perspective, interaction between people (and also materials and objects) is impossible outside of a predetermined or agreed order.



Theoretische Bezugnahme: Figuration

Indem das Konzept der Sozialen Choreografie Makro- und Mikroperspektiven verbindet, schließt es an das soziologische Konzept der Figuration an, das der Soziologe Norbert Elias einführte und zum Kernbegriff seiner Figurationssoziologie machte, um das grundlegende theoretische Problem der Soziologie zu lösen, nämlich eine Verbindung von Makro- und Mikrostrukturen herzustellen. Nach Elias ist eine Figuration durch „Interdependenzketten“ von Akteur*innen gekennzeichnet. Ordnungen sind demnach einer Figuration nicht vorgängig, sondern werden durch voneinander abhängige Interaktionen erzeugt. Eine Figuration kann somit zugleich als repräsentative und als emergente Ordnung verstanden werden. Der Begriff Figuration ist hilfreich für die Entwicklung des Konzepts der Sozialen Choreografie, da er sich mit den Wechselwirkungen und Verflechtungen von Aktionen befasst und diese als Grundlage für das Soziale definiert. Dies unterscheidet den Figurationsbegriff einerseits von handlungstheoretischen Konzepten, die sich auf das Handeln des Einzelnen – und hier in der Regel auf die Intentionalität des Handelns – konzentrieren, sowie andererseits von strukturtheoretischen Konzepten, die auf vorgängige Ordnungen rekurrieren.

Das Konzept der Sozialen Choreografie erweitert den Begriff der Figuration, indem es die Organisation von Körpern in Zeit und Raum, also die choreografische Ordnung, als wesentlichen Bestandteil einer sozialen Figuration ansieht und das Interdependenzgeflecht vor allem als eine Interdependenz von Körpern und ihren Bewegungen versteht. Es konzentriert sich auf die (Bewegungs-)Interaktionen und auf die Körperlichkeit von Figurationen und untersucht, wie sich Körper, Materialien und Objekte organisieren und sich interaktiv und interkorporal aufeinander beziehen (z. B. im Straßenverkehr, bei öffentlichen Kundgebungen oder Demonstrationen).

Untersuchungsmethode

Mit dem Konzept der Sozialen Choreografie lassen sich die urbanen Bewegungsmuster in ihrer körperlichen, theatralen und choreografischen Realisierung untersuchen. Hier verbinde ich zwei Forschungsrichtungen – und damit auch ihre methodischen Zugangsweisen – miteinander, die gemeinhin disziplinar getrennt sind: die Soziologie – hier vor allem die qualitative, ethnografische Forschung – und die Performance-, Tanz- und Choreografieforschung – hier vor allem die bewegungs- und theatermethodischen Ansätze. *Wie soziale Choreografien tatsächlich verkörpert werden, d. h., durch welche Praktiken und Figurationen sie generiert werden und wie daraus das entsteht, was wir „gesellschaftliche Wirklichkeit“ nennen und als solche erfahren, ist die zentrale Forschungsfrage im Konzept der Sozialen Choreografie. Sie nimmt das Soziale aus körpersoziologischer Perspektive ins Blickfeld und entwickelt den körpersoziologischen Ansatz aus bewegungs-, choreografie- und performancetheoretischer Sicht weiter. Damit rücken andere Forschungsfragen in den Fokus: Die Theatralität von Aufführungen, also die Praktiken der Verkörperung, der Inszenierung und der Rituale, und damit das hier zum Ausdruck kommende Verhältnis von Theatralität und Realität, von Form und Inhalt, das bislang nur vereinzelt thematisiert wurde.*

While the order of the space provides a framework, an emergent order can undermine the predetermined order or confirm it – for example, when someone starts walking at a red traffic light because there are no cars in sight, or waits until the light turns green. Resistance to a predetermined spatial order, such as sit-ins or blocking city traffic and gluing bodies to streets, is situational and performative. In this respect, the question arises as to how representative and performative orders interact with each other in urban space. The relationship between macro- and microstructures in social choreographies can be described as a dynamic relationship constantly being rebalanced and which also proves to be ambivalent: it leads to a conventionalisation and standardisation of social norms and rules, while offering potential for disruptions and interventions.


Theoretical reference: figuration

By combining macro and micro perspectives, the concept of social choreography is linked to the sociological concept of figuration, which the sociologist Norbert Elias introduced and made the core concept of his sociology of figuration in order to solve the fundamental theoretical problem of sociology, namely to establish a connection between macro and micro structures. According to Elias, a figuration is characterised by “interdependency chains” of actors. Accordingly, social orders do not precede a figuration, but are created through interdependent interactions. A figuration can therefore be understood as both a representative and an emergent order. The term figuration is helpful for the development of the concept of social choreography, as it deals with the interactions and interdependencies of actions and defines them as the basis for the social. This distinguishes the concept of figuration from action-theoretical concepts that focus on the actions of the individual – and here usually on the intentionality of action – as well as from structural-theoretical concepts that refer to prior orders.

The concept of social choreography expands the concept of figuration by viewing the organisation of bodies in time and space, i.e. the choreographic order, as an essential component of a social figuration and understands the interdependency network primarily as an interdependency of bodies and their movements. It concentrates on (movement) interactions and the physicality of figurations and examines how bodies, materials and objects organise themselves and relate to each other interactively and intercorporal (e.g. in street traffic, at public rallies or demonstrations).

Research method

With the concept of social choreography, urban movement patterns can be examined in their physical, theatrical and choreographic realisations. Here I combine two fields of research – and thus also their methodological approaches – that are generally separated in disciplinary terms: sociology – here primarily with qualitative, ethnographic research – and performance, dance and choreography research – primarily the movement and theatrical methodological approaches. The central research question in the concept of social choreography is *how* social choreographies are actually embodied, i.e. through which practices and figurations they are generated



Untersucht man soziale Choreografien, wird immer auch das Verhältnis von Makro- und Mikro-Strukturen, Ordnung und Situation, Außen- und Innenperspektive thematisiert. Hierbei ist der Begriff Ordnung in einem doppelten Sinne zu verstehen: Ordnung kann materialisiert und manifest sein, wie die gebaute Umwelt eine Materialisierung sozialer Repräsentation ist. Ordnung ist aber auch immer eine performative Kategorie, insofern sie erst durch die ineinandergreifenden Bewegungen der Beteiligten im Stadtraum hervorgebracht wird. Die Beziehung zwischen Makro- und Mikrostruktur, Struktur und Situation, (Bewegungs-)Ordnung und (Bewegungs-)Praxis erweist sich also als ambivalent: Einerseits ist Ordnung der Garant für Konventionalisierung und Normierung sozialer ‚Vor-Schriften‘ und die choreografierte Ordnung der Rahmen, der die Stadt als einen Bewegungsraum erzeugt. Andererseits findet sich in und durch die Ordnung auch der Ansatz für Störung und Intervention, für ein Unterlaufen des Manifesten, wie sich dies beispielsweise in Kunst- und Protestaktionen und Performances zeigt, was wiederum Rückwirkungen auf soziale Choreografien als vorgeschriebene Ordnung haben kann.

and how what we call “social reality” is created and experienced as such. It focuses on the social from a body-sociological perspective and further develops the body-sociological approach from a movement, choreography and performance theory perspective. This approach brings other research questions into focus: the theatricality of performances, i.e. the practices of embodiment, staging and rituals, and thus the relationship between theatricality and reality, between form and content, which was only sporadically discussed.

When examining social choreographies, the relationships between macro- and microstructures, order and situation, external and internal perspectives are always addressed. Here, the term order is to be understood in a double sense: order can be materialised and manifest, just as the built environment is a materialisation of social representation. However, order is always also a performative category, insofar as it is only produced through the intertwined movements of those involved in the urban space. The relationship between macro- and microstructure, structure and situation, (movement) order and (movement) practice thus proves to be ambivalent: order is the guarantor of conventionalisation and standardisation of social ‘pre-writings’ and the choreographed order is the framework that creates the city as a space of movement. On the other hand, in and through order there is also the approach to disruption and intervention, to undermining the manifest, as can be seen, for example, in art and protest actions and performances, which in turn can have repercussions on social choreographies as a prescribed order.

MIMETIC BODIES

Die Performance und partizipative Ausstellung „MIMETIC BODIES“ befasst sich mit unserem alltäglichen Körpersprachvermögen. Körperliche Gesten und Bilder, ihre jeweiligen Lesarten und ihre Beziehungen zueinander stehen in der Arbeit im Fokus. Wie strukturieren wir mittels kollektivem Körpersprachvermögen unsere zwischenkörperlichen, sozialen, öffentlichen, aber auch privaten Räume? Welcher Verhaltensweisen und Codes bedienen wir uns ganz selbstverständlich? Auf welche Weise nehmen wir die Bewegungen in unserer Umgebung auf und ahmen sie nach? Welche körperlichen Reaktionen produziert das Nachgeahmt-Werden? Wird mimetisches Verhalten erst dann sichtbar, wenn dieses nicht exakt identisch, sondern vielmehr als „Idee der Bewegung“ nachvollzogen wird? Ausgehend von Fragen nach einem kollektivem Körpersprachvermögen werden in „MIMETIC BODIES“ Bewegungsstrategien untersucht und sichtbar gemacht.

Innerhalb einstündiger Performances erlebt je eine Gruppe von sieben Besucher*innen gemeinsam mit fünf Performer*innen elf verschiedene Szenen, die mimetische Bewegungsstrategien umschreiben und kommentieren. Gruppenbildung, Momente von Isolation und Zusammengehörigkeit, stereotypes Bewegungsvokabular, Nachempfinden und symbiotisches Verhalten werden hierbei untersucht. Das Zusammenspiel von betrachten und betrachtet werden moduliert hierbei beständig die Situation.

In der Szene „GAZE – BEING WACHED“ zum Beispiel kopiert eine Performerin die Körperhaltungen, Posen und Gesten aller im Moment anwesenden Körper (Besucher*innen und Performer*innen) im Raum, die sie betrachten. Sie spiegelt so deren körperliche Ausdrucksweisen zurück, während sie selbst betrachtet wird. In „FOLLOW“ bilden die Performer*innen mit den Besucher*innen gemeinsam testweise eine Gruppe und folgen einer Spur auf dem Boden, die durch den gesamten Raum führt, wobei sie gemeinsam das Tempo synchronisieren und sich auf unterschiedliche Weise gruppieren. In der Szene „IMAGINATION“ führen alle fünf Performer*innen simultan und in schnell wechselnden Tempi Bewegungen aus, die sich mit dem Verhältnis von Imagination und Bewegung befassen. So werden stereotypes Bewegungsvokabular, das Verkörpern von bestimmten Personen, die Verkörperung einer Qualität oder ein gemeinsam vorgestelltes Bild sichtbar. Die Besucher*innen werden von den sich bewegenden Körpern umgeben, während sie sich auf einer auf dem Boden markierten Fläche befinden.

Die Performance bewegt sich zwischen Abstraktion und konkreter Verkörperung, sodass die Grenzen zwischen künstlich erzeugter und spontan entstehender Situation innerhalb



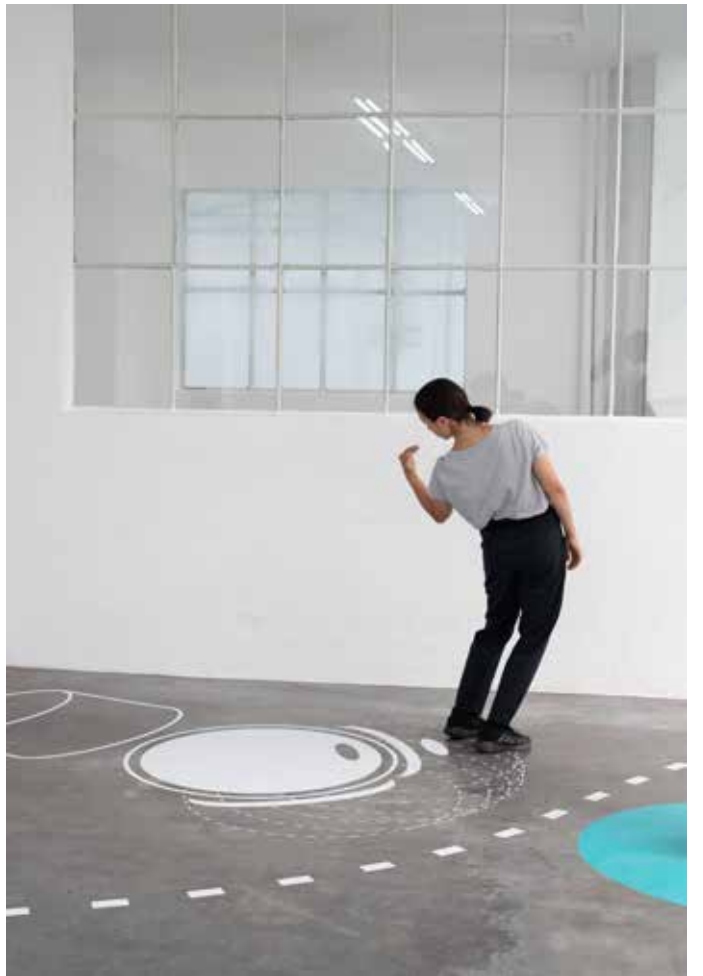


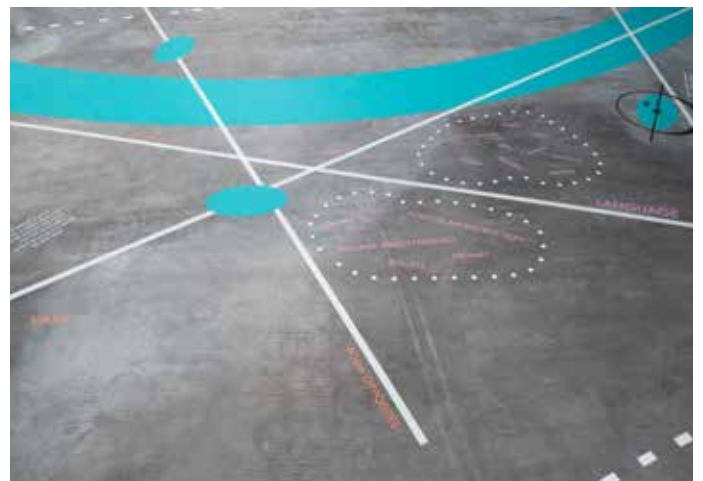
der verschiedenen Szenen verschwimmen. Besuchende sind dazu eingeladen, die Performance aus einer teilhabenden Perspektive zu erleben.

Eine als Bewegungsnotation angelegte Bodengrafik, die sich über die gesamte Fläche des Raums erstreckt, dient als Grundlage für die Performances und schlägt jeweils spezifische Stand- und Blickpunkte der einzelnen Szenen für Betrachter*innen und Performer*innen im Raum vor. Die Grafik deutet die entwickelten tänzerischen Szenen an und wird so zu einem Score, zur situativen Struktur für die verschiedenen Bewegungseinheiten der Performer*innen. Gleichzeitig ermöglicht sie, instruktiv angelegt, den Besucher*innen der Ausstellung nach den Performances eine Navigation durch den Raum und lädt zur Aktivierung ein. Instruktionen wie „REMEMBER THE RHYTHM OF A SONG YOU KNOW. MOVE YOUR KNEES TO THE RHYTHM. – solo“, „EMBODY A PERSON THAT IS VERY TIRED FOR TEN SECONDS. – solo“ oder „IMAGINE YOU ARE BEING WATCHED FROM ABOVE. DON'T LOOK UP BUT MOVE ON. – solo“ sind zu lesen. Die Bodengrafik bildet einen Parcours aus verschiedenen Zeichen, Wegen, Kategorien, Bewegungsrichtungen und Handlungsvorschlägen ab. Die Kategorien grenzen unterschiedliche Felder wie z. B. FOLLOW, SYMBIOSIS, VARY, REPETITION, CAMOUFLAGE, IMAGINATION, GAZE, EMPATHY im Raum ab, die sich jeweils mit Aspekten zu mimetischen Bewegungsstrategien oder körperlichen Nachahmungszugängen befassen.

„MIMETIC BODIES“ wurde erstmals 2022 in der Lothringer 13 Halle in München gezeigt. Im Kunstverein Freiburg wird 2024 eine an die Ausstellungshalle des Kunstvereins angepasste, weiterentwickelte Version gezeigt.









MIMETIC BODIES

The performance and participatory exhibition **MIMETIC BODIES** deals with the everyday body language. The work focusses on physical gestures and images, their respective interpretations and their relationships to one another. How do we structure our inter-body, social, public and private spaces by means of collective body language? What behaviours and codes do we use as a means of expression? Does mimetic behaviour only become visible when it is not exactly identical, but rather reproduced as an "idea of movement"? Based on questions about a collective body language, **MIMETIC BODIES** examines and visualises movement strategies.

In one-hour performances, a group of seven visitors together with five performers experiences eleven different scenes that describe and comment on mimetic movement strategies. Group formation, moments of isolation and togetherness, stereotypical movement vocabulary, empathy and symbiotic behaviour are examined. The interplay of watching and being watched constantly modulates the situation.

In the scene "GAZE – BEING WATCHED", for example, a performer copies the postures, poses and gestures of all the bodies (visitors and performers) present in the room at that moment, who are looking at them. They thus mirror the physical expressions while being observed themselves. In "FOLLOW", the performers form a group together with the visitors as a test and follow a track on the floor that leads through the entire space, synchronising the tempo and grouping themselves in different ways. In the "IMAGINATION" scene, all five performers carry out movements simultaneously, and at rapid-

ly changing tempos, that deal with the relationship between imagination and movement. In this way, stereotypical movement vocabulary, the embodiment of certain people, the embodiment of a characteristic or a jointly-imagined image become visible. The visitors are surrounded by the moving bodies while standing on an area marked out on the floor.

The performance moves between abstraction and concrete embodiment, blurring the boundaries between artificially created and spontaneously arising situations in the various scenes. Visitors are invited to experience the performance from the perspective of a participant.

A graphic floor plan designed as a movement notation, which extends over the entire surface of the room, serves as the basis for the performances and suggests specific positions and viewpoints for the individual scenes for both performers and viewers in the room.

The graphic indicates the dance scenes to be developed and thus becomes a score, a situational structure for the various movement units of the performance. At the same time, it is designed to be instructive, enabling visitors to navigate through the space after the performances and inviting them to become active. Instructions include "REMEMBER THE RHYTHM OF A SONG YOU KNOW. MOVE YOUR KNEES TO THE RHYTHM. - solo", "EMBODY A PERSON THAT IS VERY TIRED FOR TEN SECONDS. - solo" or "IMAGINE YOU ARE BEING WATCHED FROM ABOVE. DON'T LOOK UP BUT MOVE ON. - solo". The floor graphic depicts a course of different signs, paths, categories, directions of movement and suggestions for action. The categories spatially delineate different fields, such as FOLLOW, SYMBIOSIS, VARY, REPETITION, CAMOUFLAGE, IMAGINATION, GAZE, EMPATHY, each of which deals with aspects of mimetic movement strategies or physical approaches to imitation.

MIMETIC BODIES was first performed in 2022 in the Lothringer 13 Halle in Munich. A further developed version, adapted to the Kunstverein's exhibition hall, will be performed at the Kunstverein Freiburg in 2024.



BETRACHTUNG UND REFLEXION

OBSERVATIONS AND REFLECTIONS

In der Vorbereitung einer jeden Veranstaltung stellt sich die Frage, welcher Rahmen, welches Format und welche Gestaltung dieser gegeben werden soll und mit welcher Geste und welchen Materialien dazu eingeladen wird: Wie soll sich das, was mit einer vagen Absicht oder einem ersten Interesse beginnt, konkretisieren? Wie sollen Form, Struktur, Ausdruck und Charakter dessen sein, was hier entsteht? Und: wie lässt sich das, was als Vorhaben bereits vorausgedacht ist, so vermitteln, dass es für andere greifbar wird und sich so realisiert, wie es beabsichtigt ist? Welche Einladung soll ausgesprochen werden und in welcher Weise wird eine solche Veranstaltung angekündigt, damit das, was in der Planung als die Gedankenwelt einer Person beginnt, in der Umsetzung zur Erlebnisrealität einer Vielzahl von Menschen wird?

Die Grafik des Ankündigungsplakats und Programmhefts, welche von Elke Dreier als Kuratorin und Organisatorin des Symposiums initiiert und von Daniel Schneider von *atac* gestaltet wurde, ist eine solche Absichtserklärung: eine ästhetische Vermittlung dessen, was sich im Kontext dieser Veranstaltung entfalten kann, und eine Einladung an die Betrachter*innen, bereits vor dem eigentlichen Symposium wahrnehmend mit den für die zwei Tage der Veranstaltung gesetzten Intentionen und Inhalten in Beziehung zu treten. Für mich war das Plakat zunächst eine Einladung zum Aufmerken und Innehalten. Ein flüchtiger erster Blick im Vorbeigehen. Dann ein im Stehenbleiben vertieftes Hinschauen. Und schließlich, bei erneuter Betrachtung im Rahmen des Symposiums – das Programm in Händen haltend – eine Aufforderung, genau hinzusehen, verbunden mit dem Bedürfnis, das, was sich mir zeigt, zu dechiffrieren, zu reflektieren und in Worte zu fassen. Die diesem Versuch entstammenden Beobachtungen, Gedanken und Fragen möchte ich im Folgenden teilen:

Auf den ersten Blick sehe ich schwarz kolorierte Formkörper auf ockerfarbenem Grund. Eine Konstellation von Körpern, die sich von ihrem Hintergrund abheben. Ich bin an malerische und grafische Werke bildhauerisch – körper- und raumbezogen – arbeitender Künstler*innen erinnert: Richard Serras schwarz-weiße Malereien, über deren Ausstellung im *Metropolitan Museum Rosa Smith* in der *New York Times* schrieb, dass nur wenige Künstler*innen die Malerei je so nah an das Bildhauerische und Architektonische herangeführt hätten wie Serra.¹ Eduardo Chillidas Lithografien und seine aus unterschiedlichen Papieren geschichteten Collagen. Und ich muss an die räumliche Anordnung von Objekten und deren Aufgreifen in der Malerei denken:

Bodies

Move

Differently

in

Presence

When preparing for any event, the question arises which framework, which format and which design should be given to it and with which gesture and which materials it should be introduced: How should what begins with a vague intention or initial interest be substantiated? What should be the form, structure, expression and character of what is created here? And: how can what is already conceived as a concept be communicated in such a way that it becomes tangible for others and is realised as intended? What kind of invitation should be issued and how should such an event be announced so that what begins in the planning stage as the thoughts of one person becomes the reality of experience for a large number of people when it is brought into being?

The graphic of the announcement poster and programme booklet, which was initiated by Elke Dreier as curator and organiser of the symposium and designed by Daniel Schneider, *atac*, is such a declaration of intent: an aesthetically communicated objective of what can unfold in the context of this event and an invitation to viewers to enter into a perceptive relationship with the intentions and content set for the two days of the event even before the actual symposium. For me, the poster was initially an invitation to take notice and pause. A fleeting first glance as I walked past it. Then a moment of hesitation to pause and contemplate upon what showed up to me. And finally, when I looked at it again during the symposium – holding the printed version programme in my hands – an invitation to take a closer look, accompanied with the urge to decipher, reflect on and put into words what I was seeing. In the following, I would like to share the observations, thoughts and questions arising from this attempt:

At first glance, I see black-coloured shapes on an ochre background. A constellation of bodies that stand out from their embedding. I am reminded of paintings and graphics by artists

mir kommen John Loengards Fotografien von Georgia O'Keeffes Wohn- und Atelierhaus in den Sinn; Sammlungen von runden Kieselsteinen, Klapperschlangenklappern und von der Sonne gebleichte Knochen, ausgelegt auf steinernen Tischplatten oder den irdenen Fenstergesimsen und Nischen des traditionellen Adobe-Hauses der *Ghost Ranch*, Abiquiú, New Mexico. Ein Mobile von Joan Miró vor dem Hintergrund der Wand aus Lehm. Schwarze Formen vor ockerfarbenem Hintergrund, ausgelegte Konstellationen der Steine, sich bewegende Elemente des Mobiles.

Was ich sehe – und was ich assoziativ damit verbinde –, zielt auf gemeinsame Themen ab: Es geht um Körper und Raum, um Konstellationen und Anordnungen, um das In-Beziehung-Setzen, um das Gruppieren und Clustern, das Zusammenbringen oder das Separieren – und damit um das Austarieren von Nähe und Distanz, das Herstellen von Zusammenhängen. Es geht um das Positionieren der Körper im Raum, um die Frage, wo und wie Körper präsent sind, und – in Bezug auf die Veränderung ihrer Konstellation – zwangsläufig um Bewegung und das Aushandeln der Zwischenräume der Körper.

Es ist ein flüchtiger erster Eindruck, ein Wahrnehmungsmoment, der weit kürzer andauert als das Lesen seiner Beschreibung. Doch er entspricht der essenziellen Erfahrung dessen, was sich bei genauerem Hinsehen und vertiefender Betrachtung erhärtet und – durch die Beiträge des Symposiums, die im Folgenden in diesem Band versammelt sind – verdichtet.

Durch die den Formen eingeschriebenen Begriffe werden weitere Lesarten eröffnet: Die grafischen Formen tragen Namen, die sie in Bedeutungszusammenhänge einbinden. Die den Formkörpern eingeschriebenen Worte lassen mich an René Magrittes „Die rasche Hoffnung (*L'Espoir rapide*)“ denken. Als ich das Ölgemälde aus dem Jahr 1927 erstmals in der Hamburger Kunsthalle sah, war es für mich gleichsam eine Einladung, meine Sehgewohnheiten infrage zu stellen. Damals, während meiner Studienzeit in Hamburg, wo ich bei jedem Besuch der Kunsthalle zu diesem Werk zurückkehrte, fragte ich mich, wie sich das Wahrnehmen der Abstraktion der im Bild gezeigten Körper im Raum verändert, wenn die Bedeutungs- und Begriffsebene hinzukommt. Ich fragte mich, was ich selbst gesehen hätte, wenn mir nicht ‚nuage‘, ‚arbre‘, ‚village à l'horizon‘, ‚cheval‘ und ‚chaussée de plomb‘ als Deutungsvorgaben gegeben gewesen wären. Wie würde ich die Formen im Raum lesen? Welche Assoziationen würden sich mit eröffnen, wenn ich frei wäre von diesen Begriffen? Und umgekehrt, welche Lesart, welche Narrative oder welche weiterführenden Denkbewegungen werden dadurch angestoßen, dass mir diese Begriffe zur Assoziation gegeben sind?

Im Fall der Grafik zum Symposium interessiert es mich, gerade an letztere Frage anzuknüpfen: Was sagen mir diese Begriffe? Wie stehen sie miteinander in Beziehung? Welche Bedeutungszusammenhänge erschließen sich durch ihre Anordnung und Konstellation? Wie greife ich in meinem assoziativen Hineinlesen und Reflektieren das auf, was mir als erster Impuls durch diese Begriffe vorgegeben ist? Welche Möglichkeitsräume des Weiterdenkens eröffnen sich in den Zwischenräumen dieser Worte, die mal eng zusammen stehen, mal voneinander Abstand nehmen. Löst die weitere Entfernung den Sinnzusammenhang auf? Oder eröffnet sich gerade hier eine besonders starke Verbundenheit der Worte, deren größerer Abstand umso mehr Raum für das Hineinlesen und Hineindenken bietet?

who predominantly work sculpturally – body- and space-related: Richard Serra's black and white paintings, about whose exhibition at the *Metropolitan Museum* Rosa Smith wrote in the *New York Times* that “few artists have pushed drawing to such sculptural and even architectural extremes as Richard Serra”.¹ Or Eduardo Chillida's lithographs and his collages of different layered papers. And I can't help but think of the spatial arrangement of objects and their use in painting: John Loengard's photographs of Georgia O'Keeffe's home and studio come to mind; collections of round pebbles, rattlesnake rattles and sun-bleached bones, laid out on stone tabletops or the earthen window ledges and niches of the traditional adobe house of *Ghost Ranch*, Abiquiú, New Mexico. A mobile by Joan Miró in front of an adobe wall. Black shapes against an ochre background, laid out constellations of stones, moving elements of the mobile.

What I see – and what I associate with it – is aimed at common themes: It is about bodies and space, about constellations and arrangements, about relating, grouping and clustering, bringing together or separating – and thus about balancing proximity and distance, establishing connections. It is about the positioning of bodies in space, about the question of where and how bodies are present and – in relation to the change in their constellation – inevitably about movement and the negotiation of the spaces between the bodies.

It is a fleeting first impression, a moment of perception that lasted far shorter than reading its description. However, it corresponds to the essential experience of what is confirmed and condensed on closer inspection and in-depth observation – through the contributions to the symposium, assembled in this volume.

The terms inscribed in the forms open up further interpretations: The graphic shapes bear names that tie them into contexts of meaning. The words inscribed on the shapes remind me of René Magritte's “*L'Espoir rapide* (Rapid Hope)”. When I first saw the oil painting from 1927 in the *Hamburger Kunsthalle*, it was like an invitation for me to question my habits of seeing. Back then, during my student days in Hamburg, where I returned to this work every time I visited the *Kunsthalle*, I asked myself how the perception of the abstraction of the bodies shown in the painting changes in space when the level of meaning and concept is added. I asked myself what I would have seen if I had not been given ‘nuage’, ‘arbre’, ‘village à l'horizon’, ‘cheval’ and ‘chaussée de plomb’ as interpretative guidelines. How would I read the shapes in space? What associations would open up if I were free of these terms? And conversely, what readings, narratives or further thought processes are triggered by the fact that I am given these terms to associate with?

In the case of the graphics for the symposium, I am particularly interested in the latter question: What do these words tell me? How do they relate to each other? What contexts of meaning are revealed by their arrangement and constellation? In my associative reading and reflection, how do I take up what is given to me as an initial impulse by these terms? What spaces of possibility for further thought open up in the spaces between these words, which are sometimes close together, sometimes distant from each other? Does the further distance dissolve the context of meaning? Or is it precisely here that a particularly strong connection between the words unravels, as the greater distance offers all the more space for reading and thinking into it?

Die folgenden Absätze spiegeln meine Denkbewegungen wider. Doch ich möchte Sie insbesondere dazu einladen – bevor Sie weiterlesen –, zunächst selbst noch einmal die Grafik auf dem Buchdeckel zu betrachten, um vor dem Hintergrund Ihrer eigenen Erfahrung und in den Denkräumen Ihrer persönlichen Assoziationsfolgen der Frage nachzugehen, was sich Ihnen anhand dieser Begriffe, durch deren Anordnung und in deren Zwischenräumen, zeigt?

Bodies

Es geht um Körper – im Plural. Um die Vielheit und Vielfalt der Körper. Um unterschiedliche Formen und Facetten des Körper-Seins. Vielleicht um verschiedene Formen der Agency von Körpern. Um menschliche Körper ebenso wie um nicht-menschliche Akteur*innen. Um die Körperhaftigkeit von Objekten und Skulpturen oder um die Abstraktion oder Repräsentation der Körper, die über deren physische Anwesenheit hinausreicht.

Gerade im Hinblick auf den Körper-Begriff bin ich dankbar, dass es englische Begriffe sind, die aus dem Bild der Grafik hervortreten und keinen Zweifel daran lassen, dass es nicht um *den einen* Körper geht, sondern um diverse Körper. Um eine Vielheit verkörperter Identitäten und um die Vielfalt körperlicher Erscheinungsformen.

The following paragraphs reflect my thought processes. But I would particularly like to invite you – before you read on – to look at the graphic on the cover of the book one more time, in order to pursue the question of what these terms, their arrangement and the spaces between them reveal to you. What does show up to you against the background of your own experience and in the imaginary spaces of your personal flow of associations?

It's about bodies – in the plural notion of the term. About the multiplicity and diversity of bodies. About versatile forms and facets of being embodied. Perhaps it is about different aspects of agency of the bodies. About human bodies as well as non-human entities. It might be about the corporeality of objects and sculptures, or about the abstraction or representation of bodies, beyond their physical presence. Especially with regard to the concept of the body, I am grateful that they are English terms emerging from the image of the graphic, as they leave no doubt that it is not about the one body, but about diverse bodies – which would have been much harder to grasp according to German grammar, if this was the language of choice. Hence, a multiplicity of embodied identities and the diversity of physical manifestations of the bodies are fostered.

Bodies

Move

Körper bewegen sich: Sie bewegen sich physisch in dem sie umgebenden Raum. Jede Bewegung verändert die Standpunkte der Körper und damit zwangsläufig die Perspektiven, die sich ihnen eröffnen. Damit bedingen die Bewegungen der Körper zwangsläufig die Weise, wie sie wahrnehmen – sich selbst, ihre Relationen zu anderen und ihr Verhältnis zu der sie umgebenden Lebenswelt. Die Eigenheiten der Bewegungsweisen der Körper fließen in die ihnen eigene Weise des Erlebens und Wahrnehmens ein.

Doch die Wechselbeziehung von Körper, Wahrnehmung und Bewegung ist reziprok: Auch das Wahrgenommene und die Weise, wie es aufgenommen wird, verändern sich; sie sind ebenfalls bewegt und bewegend. Was sich dem wahrnehmenden Körper in Bewegung zeigt, hat Folgen für dessen Empfinden: Indem etwas seine Aufmerksamkeit auf sich zieht, anziehend wirkt und einen Impuls des Sich-Hinwendens auslöst, oder indem etwas abstoßend ist, ein Sich-Abwenden provoziert oder auslöst, dass wir eine gewisse Distanz dazu einnehmen.

Bodies move (themselves): They move in the physical space that surrounds them. Every movement changes the viewpoints of these bodies and thus inevitably impacts the perspectives that open up to them. Accordingly, the movements of the bodies determine the way in which they perceive themselves, their relations to others and their relationship to the world around them. The peculiarities of the bodies' movements resolve into their own way of experiencing and perceiving. However, the interrelationship between body, perception, and movement is reciprocal: *What* is perceived and *how*, is also ever-changing, as the perception appears to be moving and moved at the same time. What the perceiving bodies perceive in motion has consequences for their perception: If something catches our awareness, as we find it compelling, it intrigues us, attracts us and evokes an impulse to turn toward it, or – on the contrary – if we find it to be repulsive, it repels us, and provokes us to turn away or step back from them.

Körper bewegen uns: Die Betrachtung von Körpern, die Auseinandersetzung mit vielfältigen Formen verkörperter In-der-Welt-Seins sowie die Vielfalt und Subjektivität verkörperter Identitäten und Körpererfahrungen berühren und bewegen uns. Sie lassen uns mitfühlen und ermöglichen es uns, uns in der Erfahrung der anderen wieder zu finden. Oder sie lösen Befremden aus und zwingen uns dazu, der Frage nachzugehen, warum wir nach Ähnlichkeiten suchen oder warum uns Unähnlichkeiten als solche auffallen und wie wir damit umgehen, wenn sich uns Verschiedenheiten und Unterschiede zeigen.

Die Erfahrung der Begegnung von Körpern ist zumeist reflexiv. Aus den Lernerfahrungen frühkindlicher Entwicklung sind wir es gewohnt, nachzuahmen und unser Gegenüber zu spiegeln. Wir treten mit anderen Körpern in Beziehung, verhalten uns zu ihnen, erlauben ihnen, sich uns zu nähern, oder halten sie auf Abstand, lassen uns auf ihre Anwesenheit ein oder gehen zu ihnen auf Distanz. Dass eine Wahrnehmung in uns Anklang findet, ist Ausdruck unseres resonanten Verhältnisses zur Welt; dass nämlich das, was uns umgibt, in uns widerhallt, dass die Eindrücke unseres Wahrnehmens sich tatsächlich im Empfinden und Erleben unseres verkörperten Seins einprägen und darin ihre Spuren hinterlassen.

Über die zwischenmenschlichen Begegnungen hinaus erleben wir auch Dinge und Objekte als Körper im Raum, zu denen wir in gleicher Weise in Beziehung treten. Die Gegenwartsdiskurse zu *nicht-menschlichen Akteur*innen* verdeutlichen, dass die Grenzen zwischen der Begegnung mit menschlichen Subjekten oder mit nicht-menschlichen Objekten längst aufgebrochen sind und ineinanderfließen. Gerade in Bezug auf Fragen der Nachhaltigkeit und das Voranschreiten des Klimawandels zeigt sich, dass ein Verbunden-Sein mit allem Lebendigen einen Schlüssel bildet, um den Mensch als integralen – wenn auch bisher zerstörerischen – Bestandteil der Ökosysteme der Erde zu begreifen und nicht als davon entfremdet.

Spätestens die Distanz-Erfahrungen der Corona-Pandemie haben die zwischenmenschlichen Begegnungen der Dimension körperlicher Anwesenheit enthoben und die längst nicht hinreichend beantworteten Fragen nach einem Neuverhandeln der physischen Dimension von Zwischenmenschlichkeit und Präsenz oder der immateriellen Erweiterung der Körper im digitalen Raum aufgeworfen.

Körper bewegen: Es zeigt sich auch eine Handlungseinladung – oder gar ein Imperativ – in dem Zusammenlesen der beiden Worte. *Bodies, move!* Körper, bewegt Euch! Oder: Körper bewegen. Es ist eine Aufforderung zur Bewegung – zur Aktivierung ebenso wie zur Agilität. Es kann eine Einladung sein, sich durch den eigenen Körper in Bewegung auszudrücken, andere Körper zu bewegen – physisch oder emotional – oder durch die Bewegung der Körper körperhafte Objekte zu aktivieren und in Bewegung zu versetzen. *Move!* Bewegt Euch, ist auch die Aufforderung, das Denken in Bewegung zu bringen, die eigenen Standpunkte und Perspektiven zu verschieben, neue Blickwinkel einzunehmen und damit Anstoß für neue Denkbewegungen zu geben. Es ist ein Impuls, auch die Körper selbst als kontinuierlich im Wandel begriffen aufzufassen und das Körper-Sein selbst als Bewegung und als lebendigen, zyklischen und veränderlichen Modus des In-der-Welt-Seins zu begreifen.

Bodies move (us): The contemplation of bodies, the confrontation with diverse forms of embodied being-in-the-world, as well as the diversity and subjectivity of embodied identities and bodily experiences touch and move us. They make us empathise and enable us to recognise ourselves in the experience of others. Or they evoke alienation and force us to explore the question of why we look for similarities or why we notice dissimilarities as such and how we deal with them when we are confronted with differences and inequalities. The experience of encountering bodies is mostly reflexive: From the learning experiences of early childhood development, we are eager to perceive others as counterparts to imitate and mirror. We enter into relationships with other bodies, relate to them, allow them to approach us or keep them at a distance, engage with their presence or distance ourselves from them. The fact that a perception resonates with us is linked to our resonant relationship with the world, namely that what surrounds us echoes within us; that the impressions of our perception are actually imprinted in the sensation and experience of our embodied being and leave their mark on it.

Beyond interpersonal encounters, we also experience things and objects as bodies in space to which we relate in a comparable manner. Contemporary discourses on non-human agents make it clear that the boundaries between encounters with human subjects or non-human objects have long been blurred and flow into one another. Particularly with regard to questions of sustainability and the progression of climate change, it is clear that being connected to all living beings is a key to understanding humans as an integral – albeit previously destructive – part of the planet's ecosystems and not as alienated from them.

The experiences of distance – social distancing, as was the notion of the time – during the coronavirus pandemic have removed the dimension of physical presence from interpersonal encounters and raised questions about renegotiating the physical dimension of interpersonal relationships and presence or the immaterial expansion of bodies in digital space, that have not yet been adequately answered.

Moving bodies: there is also an invitation to action – or even an imperative – in reading the two words together. *Bodies, move!* Or: move these bodies. It is an invitation to move and set in action – to activate as well as to be agile. It can be an invitation to express oneself in movement through one's own body, to move other bodies – physically or emotionally – or to activate physical objects through the movements of the body and to set them in motion. *Move!* It is also an invitation to set your thinking in motion, to change your own standpoints and to shift your perspectives, adopting new points of view and thus providing the impetus for new movements of thought. It is an impulse to also understand the body itself as being in a constant state of change and to understand the body itself as movement and as a living, cyclical and changing mode of being-in-the-world.

Bodies

Move

Differently

Körper bewegen sich in unterschiedlicher Weise. Dabei sind die Verschiedenheiten unterschiedlicher Körper Voraussetzung und Bedingung für ihre Bewegungsweisen. Gerade die Andersartigkeit der Vielheit von Körpern gibt Aufschluss darüber, auf welches Bewegungsmaterial sie im Einzelnen zurückgreifen, wie sie sich ausdrücken und in welcher Weise sie mit dem Raum, mit den Objekten im Raum und mit anderen Körpern in Beziehung treten.

Körper bewegen uns in unterschiedlicher Weise. Je nachdem, wie wir uns durch die Präsenz anderer Körper angesprochen fühlen, bewegen sie uns auf verschiedene Weise. Die Folgen, die unsere Anwesenheit für andere hat, sind nicht immer abzusehen. Mitunter sind wir überrascht, was unser Handeln und unsere Präsenz in anderen auslöst. Wir können nicht damit rechnen, wie unser Verhalten auf andere wirkt, auf welche Resonanz es stößt und welche Reaktionen es in anderen auslöst. Es lässt sich nicht ohne Weiteres vorher-sagen, wann eine andere Person von dem, wie wir in der Welt sind oder wie wir handeln, bewegt ist. Mitunter gelingt es uns, vorherzusehen, dass eine andere Person berührt und bewegt sein wird von dem, was wir zum Ausdruck bringen und wie wir uns ausdrücken. Oft ist es jedoch überraschend, wenn ein solches Bewegt-Sein eintritt – oder auch, wenn es ausbleibt, obwohl wir damit gerechnet hatten, dass es einsetzen würde.

Bodies move in different ways and manners. The diversity of individual bodies is a prerequisite and condition for their respective modes of movement. It is precisely the diversity and variety of bodies that provides information about the movement material they draw on in detail, how they express themselves and how they relate to the space, to the objects in the space and to other bodies.

Bodies move us in different ways. Depending on how we feel addressed by the presence of other bodies, they move us in different ways. The consequences that our presence has for others cannot always be predicted. Sometimes we are surprised by what our actions and our presence elicit in others. We cannot always anticipate how our behaviour will affect others, how it will resonate and what reactions it will evoke. It is not easy to predict when another person will be moved by how we are in the world or how we act. Sometimes we manage to foresee that another person will be touched and moved by what we express and how we express ourselves. However, it is often surprising when such a feeling of being moved occurs – or when it does not occur, although we had counted on it to appear.

Differently

in

Presence

Auf verschiedene Weise anwesend. Körper zeigen sich in unterschiedlichen Formen der Präsenz. Die Modi der Körper – ihre Daseinsweisen – sind unterschiedlich und variieren. Sie verändern sich von einer Situation zur anderen und sind von Körper zu Körper verschieden. In verschiedener Weise präsent zu sein und in der eigenen Präsenz von anderen verschieden zu sein, ist ein Prozess des Gewahr-Werdens der eigenen Individualität im eigentlichen Wortsinn: unteilbar und damit für andere unvermittelbar, sind wir ganz wir selbst. In der Individualität unserer verkörperten subjektiven Identität sind wir zunächst von allen anderen verschieden. Doch in unserem Mensch-Sein haben wir etwas mit allen Menschen gemeinsam. In unserer Lebendigkeit sind wir verbunden mit allem Lebendigen. Durch unsere Anwesenheit sind wir mit allen anderen – lebendigen und leblosen – Anwesenden verbunden.

Being present in different ways. Bodies appear in different forms of presence. The modes of the bodies – their ways of being – vary. They change from one situation to another and differ from body to body. Being present in different ways and being different from others in our own presence is a process of becoming aware of our own individuality in the essential sense of the word: indivisible and therefore unintelligible to others, we are completely ourselves. In the individuality of our embodied subjective identity, we are initially different from everyone else. But in our humanity, we have something in common with all people. In our aliveness, we are connected to all living beings. Through our presence, we are connected to all the others – living and inanimate – who are present.

Auf verschiedene Weise präsent. Doch es ist nicht nur die Präsenz, im Sinne des räumlich-örtlichen Vorhanden-Seins der Körper, die hier angesprochen wird, sondern in der Doppeldeutigkeit des englischen ‚*presence*‘ auch die zeitliche Dimension dieser Anwesenheit: nämlich die Gegenwart. Die Körper sind gegenwärtig. Gegenwärtig andersartig zu sein, heißt auch, verschieden gegenüber Vergangenen und Künftigen. Und es geht einher mit der Einsicht, dass im gegenwärtigen Moment eine Vielzahl unterschiedlicher verkörperter Seins-Zustände gleichzeitig präsent ist: Jeder für sich und alle durch ihr In-der-Welt-Sein und ihr In-diesem-Moment-Sein miteinander verbunden.

Unterschiedliche Erscheinungsformen. Körper sind präsent, physisch anwesend im architektonischen Raum. Körper nehmen in unterschiedlicher Weise Raum ein. Nicht allen Körpern wird in gleicher Weise das Recht auf Gegenwart, auf Anwesenheit und auf Präsenz eingeräumt. Die Vielfalt der Erscheinungsformen und die unterschiedlichen Weisen präsent zu sein, können Ausdruck normativer Vorstellungen von Zugehörigkeit und Fremdheit sein. Körper werden kategorisiert und mitunter nach vermeintlichen Hoheitsrechten bestimmter Zuschreibungen inkludiert oder diskriminiert. Körper unterscheiden sich in ihrer Anwesenheit oder ihnen werden unterschiedlich ausgeprägte Präsenzen gewährt oder verwehrt. Das eigene Präsent-Sein und die Auffassung der eigenen Gegenwart stimmen nicht immer miteinander überein. Oft sind es äußere Zuschreibungen, die in die Präsenz der Körper hineinwirken und ihnen das Erleben als Körper oder Anwesenheit einer bestimmten Kategorie einschreiben.

Die Anwesenheit der Körper erweitert sich über die Präsenz – im physischen Raum und im gegenwärtigen Moment – hinaus. Erinnerung und Repräsentation oder Vorstellung und Antizipation ermöglichen den Zugriff auf vergangene und künftige Formen der Anwesenheit. Der digitale Raum eröffnet Möglichkeiten, über den eigentlichen Ort und die eigene Zeit hinaus präsent zu sein. Infolge der während der letzten Jahre schier endlos erscheinenden Flut digitaler Zusammenkünfte in Online-Räumen stellt sich die Frage nach der Veränderung von Präsenz in der Begegnung, im Gespräch und im Miteinander. Während die räumliche Präsenz – zur gleichen Zeit am gleichen Ort – aufgelöst wird, entsteht eine weiterreichende Verbindung. Sie ermöglicht es Menschen, sich über den konkreten Raum hinaus *irgendwo* zu treffen oder vielmehr die unterschiedlichen Orte ihrer physischen Gegenwart zu einem gemeinsamen Kommunikationsraum zu verbinden. Doch wie verändert sich die Präsenz der Körper im digitalen Raum und wie die Auffassung von Zeit, wenn die gemeinsame Gegenwart dehnbare wird?

Being differently present. However, it is not only the presence, in the sense of the spatial-local presence of the bodies, that is addressed here, but also the temporal dimension of the second meaning of the English notion of *presence*: namely the present time. The bodies are present, yet the bodies are contemporary. Being different in the present also means being different from the past and the future. And it goes hand in hand with the insight that a multitude of different embodied states of being are simultaneously present in this very moment: each for itself and all connected with each other through their being-in-the-world and their being-in-this-moment.

Different forms of presence. Bodies are physically present in architectural space. Bodies take up space in different ways. Not all bodies are granted the right to be present – to present themselves and be present in the same way as others do. The diversity of embodied manifestations and the different ways of being present can be an expression of normative notions of belonging and foreignness. Bodies are categorised and sometimes included or discriminated, according to the supposed sovereign rights of certain attributions. Bodies differ in their presence or are granted or denied different degrees of presence. One's own presence and how this presence is perceived, are not always aligned. It is often external attributions that have an effect on the presence of bodies and inscribe them with the experience of being a body or a representative of a certain category.

The bodies' presence extends beyond the present – in physical space and in the present moment. Memory and representation or imagination and anticipation enable access to past and future forms of presence. The digital space opens up possibilities of being present beyond one's actual place and time. As a result of the seemingly endless stream of online meetings in recent years, the question arises as to how presence changes in actual encounters, conversations and togetherness. While physical presence – being in the same place at the same time – is dissolving, a more far-reaching connection is emerging. It enables people to meet somewhere beyond their specific space of location or rather to connect the different places of their physical presence into a common space of communication. But how does the presence of bodies change in digital space and how does the concept of time change when the shared presence becomes expandable?

Bodies

Move

Differently

in

Presence

Körper bewegen sich anders, wenn sie anwesend sind. Das Zusammensein an einem gemeinsamen Ort zur gleichen Zeit ermöglicht eine gemeinsame Erfahrung, welche die Körper in all ihren Facetten der verkörperten Identität, der individuellen Subjektivität und des gesamten Spektrums ihres sinnlichen Erlebens anspricht. Die Reflexivität von Eindruck und Ausdruck bewirkt, dass sich die Anwesenheit der anderen darin widerspiegelt, wie wir uns zeigen. So authentisch wir auch sein mögen, so unterscheidet sich doch unser In-der-Welt-Sein mit anderen stets von unserem Für-uns-allein-Sein. Nicht unbedingt, weil wir uns etwa verstellen, wenn wir mit anderen sind, sondern schlicht, weil wir bewegt werden von der Erfahrung dieses Zusammenseins, angeregt von den Impulsen der anderen, angezogen oder abgestoßen von dem, womit wir in Relation treten.

Körper bewegen sich in der Gegenwart anders. Jahre der Pandemie-Erfahrung und der damit verbundenen restriktiven Regulierung von physischer Begegnung, Nähe und Distanz haben – zumindest zeitweise – verändert, wie wir präsent sind. Das gegenwärtige Zusammensein in Raum und Zeit ist – nach seiner monatelangen Abwesenheit – zu etwas Besonderem geworden. Vielleicht ist es die Erfahrung der Abwesenheit, die heute das Bewusstsein für die Anwesenheit bestärkt.

Bodies move differently in presence. Es ist gerade diese doppelte Bedeutungsebene, welche die Erfahrung des Symposiums für mich zu einer berührenden macht: die unterschiedlichen Bewegungen der Körper – und Denkbewegungen der Personen –, die anwesend sind, und die Weise, wie eben dieses Zusammensein, das ich bis vor wenigen Jahren als selbstverständlich erachtet hatte, in der Gegenwart anders erscheint. Als etwas Wertvolles, ja Zerbrechliches. Wie dem gemeinsamen Erleben der Ausstellung, der Vorträge und der sich zwischen diesen entfaltenden Begegnungen und Gespräche besondere Wertschätzung beigemessen wird, da es nicht länger für selbstverständlich erachtet werden kann. In einer durch Krisen aller Art erschütterten Gegenwart stellt sich umso mehr die Frage, wie Körper sich gegenwärtig anders bewegen, wie sie sich bewegen, was sie bewegt und was sie bewegen können.

Bodies move differently when they are present. Being together in a shared space at the same time enables a mutual experience that speaks to the bodies in all their facets of embodied identity, individual subjectivity and the full spectrum of their sensory experience. The reflexivity of impression and expression means that the presence of others is reflected in how we present ourselves and how we put ourselves out there. As authentic as we may be, our being-in-the-world with others is always different from our being-by-ourselves or being-on-our-own. Not necessarily because we are pretending when we are with others, but simply because we are moved by the experience of being together, stimulated by the impulses of others, attracted or repelled by what we enter into relationship with.

Bodies move differently in the present. Throughout the recent years of experiencing the pandemic and the associated restrictive regulation, our perception of physical encounters, proximity and distance have changed. They impacted – at least temporarily – how we are present and how we perceive the presence of others. After months of absence, being together in a common space and time has become something special. Perhaps it is the experience of absence that now reinforces the awareness of presence.

Bodies move differently in presence. It is precisely the ambiguity of this sentence that makes the experience of the symposium a touching one for me: the different movements of the bodies – and movements of thought of different people – who are present and the way in which this very togetherness, which I had taken for granted until a few years ago, appears differently in the present. How it occurs to be something valuable, even fragile. How the shared experience of the exhibition, the lectures and the encounters and conversations unfolding in between of both, are held in special esteem because they can no longer be taken for granted. In a time that is shaken by crises of all kinds, the question of how bodies move differently, how they move, what moves them and what they can move arises all the more.

1 Smith, Roberta: "Sketches from the Man of Steel", *New York Times*, April 14, 2011; online: <https://www.nytimes.com/2011/04/15/arts/design/richard-serras-drawings-at-metropolitan-museum-of-art.html>, date of last consultation 11.01.24.

Kurztexte und Biografien
Short texts and biographies

Marres, House for Contemporary Culture
David Helbich
Prof. Lisa Blackman
Mmakhotso Lamola
Ute Heim
Prof. Dr. Melanie Krüger
Antonio Della Guardia
Angelika Schwarz
Caroline Adam
Julien Prévieux
Dr. Hiloko Kato & Alexandra Zoller
Louise Walleneit
Daniel Stoecker
Florian Lechner
Prof. Gabi Schillig
Yui Kawaguchi
Florian Ecker
Paula Kohlmann
Haase/Hochstatter und die Paranose Production
Irina Gheorghe
Julia Katharina Thiemann
Prof. Dr. Gabriele Klein
Lena Grossmann
Katharina Voigt

Marres, House for Contemporary Culture



Painted Bird Session, *Training the Senses*, Marres, House for Contemporary Culture; Foto: Rob van Hoorn

Training the Senses

Das Programm „Training the Senses“ wurde von Marres initiiert und ist eine langjährige Reihe interaktiver Workshops an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft. In den Veranstaltungen geht es darum, durch Experimente die Sprache des Körpers zu erlernen und weiterzugeben. Durch das bewusste Trainieren der Sinne lernen die Teilnehmer*innen ihre Umgebung auf neue Weise kennen.

Valentijn Byvanck ist Direktor von Marres, Zentrum für zeitgenössische Kultur, in Maastricht, Niederlande. Im Marres hat er zahlreiche Ausstellungen initiiert und kuratiert, oft mit dem Schwerpunkt auf Erfahrung, Wahrnehmung und Körperwissen. Beispiele hierfür sind die umfassende, 350 m² große Installation „Levi van Veluw: The Relativity of Matter“ (2015), ein bepflanzter Dschungel in „Dreaming Awake“ (2018) und ein Museum der lebenden Körper in „Katja Heitmann: Museum Motus Mori“ (2019). Mit Ausstellungen wie der ersten „Limburg Biennale“ im Jahr 2020 sorgt er dafür, dass Marres eine wichtige Plattform für die Talentförderung von Künstler*innen und Kurator*innen bleibt. Byvanck studierte Kulturgeschichte in Utrecht und New York und war Stipendiat an der Smithsonian Institution und am Metropolitan Museum of Art. Nach einer Tätigkeit im Bereich Kommunikation und Theorie am Kunstinstitut Melly in Rotterdam war er von 2022 bis 2009 Direktor des Zeeuws Museum in Middelburg. Das Zeeuws Museum wurde 2009 mit dem renommierten Museumspreis des Europarates ausgezeichnet. Im selben Jahr wurde Byvanck zu einem der beiden Direktoren ernannt, die für das neu gegründete innovative Museum für Nationale Geschichte der Niederlande verantwortlich waren, ein Projekt, das von der niederländischen Regierung initiiert und später aufgegeben wurde.

Von dem historischen Haus im Zentrum von Maastricht aus erforscht Marres zeitgenössische Kunst im weitesten Sinne des Wortes. Marres entwickelt Ausstellungen, organisiert Workshops, gibt einzigartige Publikationen heraus, veranstaltet Spaziergänge in der Stadt und der Region und bietet ein breites Spektrum an Bildungs- und Teilnehmungsaktivitäten. Das Programm von Marres konzentriert sich auf die Erfahrung und betont

das Funktionieren der Sinne und die Sprache des Körpers. Marres arbeitet mit Macher*innen aus verschiedenen Disziplinen zusammen: bildende Künstler*innen, Musiker*innen, Theatermacher*innen, Tänzer*innen, Wissenschaftler*innen, aber auch Parfümeur*innen und Kochprofis.

Valentijn Byvanck is director of Marres, Center for Contemporary Culture, in Maastricht, the Netherlands. At Marres, he initiated and curated numerous exhibitions, often with an emphasis on experience, perception and body knowledge. Examples of these are the all-encompassing 350 m² installation "Levi van Veluw: The Relativity of Matter" (2015), a planted jungle in "Dreaming Awake" (2018) and a museum of living bodies in "Katja Heitmann: Museum Motus Mori" (2019). By launching exhibitions such as the first "Limburg Biennale" in 2020, he ensures Marres remains an important platform for talent development for artists and curators.

Byvanck studied cultural history in Utrecht and New York, and was a fellow at the Smithsonian Institution and the Metropolitan Museum of Art. Following a position in communications and theory at Kunstinstituut Melly in Rotterdam, he was director of the Zeeuws Museum in Middelburg between 2022 and 2009. The Zeeuws Museum was awarded the prestigious Museum Prize by the Council of Europe in 2009. In the same year, Byvanck was appointed as one of two directors responsible for the newly founded innovative Museum of National History of the Netherlands, a project initiated and later scrapped by the Dutch government.

From the historic house in the centre of Maastricht, Marres explores contemporary art in the broadest sense of the word. Marres develops exhibitions, organises workshops, publishes unique publications, creates walks in the city and the region and offers a wide range of educational and participatory activities. Marres' programme focuses on experience and emphasises the functioning of the senses and the language of the body. Marres works together with makers from various disciplines: visual artists, musicians, theater makers, dancers, scientists, but also perfumers and chefs.

Jeder Workshop befasst sich mit einem anderen Thema und wird jedes Mal von anderen Expert*innen geleitet. Seit 2016 bringt „Training the Senses“ ein breites Spektrum an Akteur*innen und Wissenschaftler*innen in verschiedenen Kursen zusammen: Die Teilnehmenden erleben Stadtspaziergänge mit Urban-Safari-Expert*innen, erforschen die Beziehung zwischen Worten und Gerüchen mit Neurowissenschaftler*innen und Geruchsspezialist*innen, zeichnen flüchtige Bewegungen mit Tänzer*innen und Choreograf*innen auf oder verbringen einen Abend mit einer Lebensmitteldesignerin, mit Komponist*innen, Chirurg*innen, einem Mückenzüchter oder einer Puppenspielerin.

Für das Symposium haben wir den Künstler David Helbich, mit dem Marres regelmäßig zusammenarbeitet, eingeladen, um dem Publikum einen Vorgeschmack auf das zu geben, was die Teilnehmer während eines „Training the Senses“-Workshops erleben.

Marres initiated the programme "Training the Senses", a long-running series of interactive workshops at the intersection of art and science. Its sessions focus on acquiring and sharing the language of the body through experimentation. By consciously training the senses, participants get to know their environment in new ways.

Each workshop explores a different topic with new experts each time. Since 2016, "Training the Senses" has brought together a wide range of makers and scientists in diverse training courses: participants take city strolls with urban safari experts, explore the relationship between words and smell with neuroscientists and scent specialists, record vanishing movements with dancers and choreographers, or they spend an evening with a food designer, composer, surgeon, mosquito breeder or puppeteer.

For the conference, we invited David Helbich, an artist with whom Marres works on a regular basis, to let the audience have a taste of what participants explore during a "Training the Senses" workshop.



Serralves Museum, Porto, 2020 © David Helbich

David Helbich (1973; Berlin/Bremen) lebt und arbeitet seit 2002 in Brüssel. Er studierte Komposition in Amsterdam (NL) und Freiburg (D). Er ist Klang-, Installations- und Performancekünstler sowie Fotograf und Lehrer und schafft ein breites Spektrum an experimentellen und konzeptionellen Arbeiten für die Bühne, Papier und Onlinemedien sowie den öffentlichen Raum. In den letzten 15 Jahren wurden seine Arbeiten in ganz Europa gezeigt, zuletzt u. a. auf der Chroniques Biennale (Marseille), im D Museum (Daelimmuseum, Seoul), Queens Museum (NYC), Martin-Gropius-Bau (Berlin), Palais de Tokyo (Paris), KANAL Centre Pompidou (Brüssel), bei basis (Frankfurt), in der Oude Kerk (Amsterdam), im UnionDocs – Center for Documentary Art (New York) und im Café OTO (London). Helbich erhielt den ersten Preis des Kompositionswettbewerbs „ad libitum“ (Stuttgart) für sein Klavierbuch *Für aufrichtiges Klavier* (2011). Er ist Autor der Bestseller-Fotobücher *Belgian Solutions* (Luster, Antwerpen). Beide wurden kürzlich in die Sammlung des belgischen Fotobucherbes, den Katalog und die Ausstellung „Photobook Belge“ (FOMU-Antwerpen) aufgenommen. 2016 erhielt Helbich von der flämischen Gemeinschaft ein dreijähriges Stipendium für künstlerische Entwicklung und Forschung.

Sein Werdegang bewegt sich zwischen repräsentativen und interaktiven Arbeiten, Stücken und Interventionen, zwischen konzeptionellen Arbeiten und Aktionen. Seine Konzepte werden häufig in gedruckter Form gezeigt, z. B. in Foto- und illustrierten Partiturbüchern, aber auch in Live-Performances, Klanginterventionen, Audioguides und in den sozialen Medien. Viele seiner Arbeiten befassen sich mit konkreten physischen und sozialen Erfahrungen. Ein wiederkehrendes Interesse ist die direkte Arbeit mit einem Publikum, das selbst performt.

David Helbich (1973; Berlin/Bremen) has been living and working in Brussels since 2002. He studied composition in Amsterdam (NL) and Freiburg (D). He is a sound, installation and performance artist, as well as a photographer and teacher, who creates a diverse range of experimental and conceptual works for the stage, paper and online media and in public space. In the last 15 years, his work has been shown all over Europe, and recently presented a.o. at Chroniques Biennial (Marseille), D Museum (Daelimuseum, Seoul), Queens Museum (NYC), Martin-Gropius-Bau (Berlin), Palais de Tokyo (Paris), KANAL Centre Pompidou (Brussels), basis (Frankfurt), Oude Kerk (Amsterdam), UnionDocs (New York) and Café OTO (London). Helbich received the First Prize for the composition award "ad libitum" (Stuttgart) for his piano book *Für aufrichtiges Klavier* (2011). He is the author of the bestselling photo books *Belgian Solutions* – volume 1 and volume 2 (Luster, Antwerp). Both have recently been added to the Belgian photo-book heritage collection, catalogue and exhibition "Photobook Belge" (FOMU-Antwerp). In 2016, Helbich was granted a three-year scholarship for artistic development and research by the Flemish community.

His trajectory moves between representative and interactive works, pieces and interventions, between conceptual work and actions. His concepts are often presented in print, such as photo and illustrated score books as well as in live performances, sound interventions, audio guides and on social media. Many of his works address concrete physical and social experiences. A recurrent interest is the direct work with a self-performing audience.

Scores for the Body, the Building and the Soul

instructions and scored concepts to be self-performed in and around architectural landmarks

Führen Sie die Stücke in beliebiger Reihenfolge auf, aber machen Sie sie alle, um die besten Ergebnisse zu erzielen. Lassen Sie sich nicht von den historischen Bezügen abschrecken. Es geht nur um Sie und Ihre eigene Erfahrung. Wenn es Ihnen Spaß macht, machen Sie sie zweimal. In Flann O'Brian's Roman *Der dritte Polizist* führt der Wissenschaftler und Philosoph de Selby den Leser in die Atomtheorie ein: Alle Dinge, die sich berühren, tauschen Atome aus und tauschen dadurch auch langsam Eigenschaften aus, wie Fahrräder und ihre Fahrer, Bäume und Baumumarmende oder Besucher und Gebäude.

Diese Arbeit bietet eine Handvoll Spielanweisungen, die für jeden spezifischen Ort und jedes Gebäude angepasst und ergänzt werden. Mit diesen Anweisungen wird das Publikum aufgefordert, die Aktionen selbst auszuführen. Jede Performance setzt sich mit der Architektur des Gebäudes, der Geschichte der Performance-Kunst und dem Publikum auseinander, das mit seinen Körpern eine vielschichtige Komposition hervorbringt.

Perform the pieces in any order, but do them all for best results. Don't be put off by the historical references. It is all about you and your actual experience. If you enjoy this, do it twice. In Flann O'Brian's novel *The Third Policeman* scientist-philosopher de Selby introduces the reader to the atomic theory: all things that touch exchange atoms and by this also slowly exchange characteristics, like bicycles and their riders, trees and tree huggers or visitors and buildings.

This work proposes a hand full of performance scores, adapted and added for each specific location and building. With these instructions the visitors of the exhibition are invited to self-perform the actions. Each performance engages the architecture of the building, the history of performance art and the visitors/participants, who enact a multilayered composition through their bodies.

Prof. Lisa Blackman



Lisa Blackman arbeitet an der Schnittstelle von Affekttheorie, Körperstudien sowie Medien- und Kulturtheorie. Lisa Blackman ist Professorin für Medien und Kommunikation in der Fachrichtung Medien-, Kommunikations- und Kulturwissenschaften an der Goldsmiths University of London. Mit ihrer Forschung hat sie wesentlich dazu beigetragen, das transdisziplinäre Feld der Körperstudien zu etablieren, und hat vor Kurzem die zweite Auflage von *The Body: Key Concepts* (Routledge, 2021) publiziert. Außerdem ist sie Herausgeberin der Zeitschrift *Body & Society*. Ihr aktuelles Forschungsprojekt wird in einem Buch veröffentlicht: *Grey Media: Disbelief and the Affective Politics of Gaslighting*. Es zeichnet die gebrochene Genealogie zwischen narzisstischem Geschichtenerzählen, militärischen und psychologischen Foltertechnologien und Post-Truth-Kommunikationsstrategien auf. Angesiedelt ist es im Kontext von drei miteinander verbundenen Pandemien – Covid-19, häuslicher Missbrauch und systemischer Rassismus – sowie der Politik von Brexit und Trumpismus. Die genannten Forschungsarbeiten basieren auf ihren früheren Forschungserträgen auf dem Gebiet der Affektforschung, unter anderem in zwei Büchern, *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation* (2012, Sage), und *Haunted Data: Affect, Transmedia and Weird Science* (2019, Bloomsbury).

Lisa Blackman works at the intersection of affect studies, body studies and media and cultural theory. Lisa is currently Professor of Media and Communications in the Department of Media, Communication and Cultural Studies at Goldsmiths, University of London. They have helped to inaugurate the transdisciplinary field of body studies and recently published a second edition of *The Body: Key Concepts* (Routledge, 2021). They are editor of the journal *Body & Society*. Their current research project will culminate in a book, *Grey Media: Disbelief and the Affective Politics of Gaslighting*. It charts the broken genealogy between narcissistic storytelling, military and psychological torture technologies and post-truth communication strategies. It is set within the context of three interrelated pandemics: Covid-19, domestic abuse, and systemic racism, and the politics of Brexit and Trumpism. This research builds on their previous research in the field of affect studies, including in two books, *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation* (2012, Sage), and *Haunted Data: Affect, Transmedia and Weird Science* (2019, Bloomsbury).

Der Beitrag befasst sich mit dem Konzept der affektiven Körper und damit, wie wir die Überschneidungen zwischen der physischen und der digitalen Postpandemie denken können. Dabei werden die Argumente aus dem Buch *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation* (2012, Sage) aufgegriffen und es wird insbesondere darauf fokussiert, wie wir uns dem Konzept der Präsenz in einer stark mediatisierten Landschaft nähern können.

The contribution will explore the concept of affective bodies and how we can think the intersections of the physical and digital post-pandemic. It will revisit arguments made in their book, *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation* (2012, Sage) and focus particularly on how we can approach the concept of presence in a highly mediated landscape.



Mmakhotso Lamola; Foto: Jesse Navarro Vos

a map home: how to disappear

“We can draw a map home because it is a place we already know how to get to. The compass within us.” Yvette Abrahams, “My Tongue Softens On That Other Name”

Seit einem Jahr verfolgt Lamola die Geschichte einer berühmten südafrikanischen Figur, einer indigenen Frau namens Sara Baartman, die Anfang des 19. Jahrhunderts nach Europa kam. Im Archiv ist sie ein überdeutlich sichtbarer und verletzter Körper, was sich auch in der Nacherzählung und Darstellung ihrer Lebensgeschichte fortsetzt. Gegenwärtig konzentriert sich Lamola auf die Aufdeckung der prekären Situation schwarzer Frau-

Mmakhotso Lamola [she/her] ist eine südafrikanische interdisziplinäre Künstlerin, Forscherin, Autorin und Architektin, die in Kapstadt lebt. Sie ist Absolventin der University of Witwatersrand und der University of Cape Town, wo sie ihren Master-Abschluss in Architektur machte.

Ihre Arbeit zeichnet sich durch eine verletzte prozessbasierte Forschungspraxis aus, in der sie die emotionalen Landschaften untersucht, die den städtischen Raum ausmachen. Sie versucht, neue Formen der Archivierung zu entwickeln, um persönlichere und weichere Erzählungen über Städte zu schaffen und um zu verstehen, wie man Zugehörigkeit findet und Handlungsfähigkeit in Räumen kultiviert. Sie untersucht und produziert Arbeiten, die das Bedürfnis, etwas zu entdecken, hervorrufen, zugunsten des Bedürfnisses, sich zu erholen, zu heilen, zuzuhören und dem zum Schweigen Gebrachten eine Stimme zu geben; auf diese Weise verkompliziert sie das, was einfach erscheint, und plädiert vor allem für die Verletzlichkeit. Ihre Projekte sind Erkundungen, um neue Sprachen zu finden, um über die Zugehörigkeit zu deren Kontexten zu sprechen, so dass ein räumlicher Dialog der Gleichheit unterstützt wird, insbesondere in postkolonialen Situationen.

Lamola war Artist in Residence im Centre for the Less Good Idea [2018], im Rahmen der Grigri Pixel Residency hosted by MediaLab Prado [2018], am Institute for Creative Arts [2019 & 2020] und bei der Residency 11:11 [2020] und außerdem Stipendiatin der Akademie Schloss Solitude [2022]. Ihre Gedichte und Texte wurden abgedruckt in *New Landscapes Anthology* [2019] und *Visions of Home* [2021], veröffentlicht von Lungs Project, sowie in *The Summer Flowers Pumflet*

[2019], veröffentlicht von Wolff Architects. Lamola ist die Gründerin und Kuratorin des mobilen Workshops „The Belonging Collective Archive“. Derzeit ist sie Artist in Residence bei Pogon – Zagreb Center for Independent Culture and Youth, Kroatien.

Mmakhotso Lamola [she/her] is a South African interdisciplinary artist, researcher, writer, and architect, based in Cape Town. She is a graduate from the University of Witwatersrand and the University of Cape Town, where she completed her professional master's degree in architecture.

Her work unfolds through a vulnerable process-based research practice; where she investigates the emotional landscapes that make up urban space. She attempts to forge new modes in archiving to create more personal and softer narratives about cities, to understand how one finds belonging and cultivates agency in spaces. She produces research and work that releases the need to discover, the need to recover, heal, listen, and give voice to the silenced; in this way she aims to complicate what seems simple and advocates for vulnerability above all else. Her projects are explorations into how one can find new languages to speak about belonging to their respective contexts so that a spatial dialogue of equality is supported, especially in post-colonial situations.

Lamola has been an artist in residence at The Centre for the Less Good Idea [2018], Grigri Pixel Residency hosted by MediaLab Prado [2018], Institute for Creative Arts [2019 & 2020] as well as Residency 11:11 [2020] and recently was a fellow at Akademie Schloss Solitude [2022]. Her poetry and writing have been featured in *New Landscapes Anthology* [2019] and *Visions of Home* [2021], both published by Lungs Project; as well as in *The Summer Flowers Pumflet* [2019], published by Wolff Architects. Lamola is the founder and curator of the mobile workshop “The Belonging Collective Archive”. She is currently an artist in residence at Pogon Zagreb – Center for Independent Culture and Youth, Croatia.

en im Archiv und betrachtet diese spezifische Figur, indem sie ihren Weg durch die Geschichte, ferne Länder, neue Erinnerungen, die Pflanzenwelt, seltsame Zufälle, Ozeane und sich verändernde emotionale Landschaften nachzeichnet. Indem sie die Verfügungsgewalt der Kartografie im kolonialen Kanon zurückfordert, kartografiert Lamola Karten in ihrer eigenen Begrifflichkeit und entwickelt eine Sprache, die denjenigen vertraut ist, von denen sie spricht; denjenigen, die zum Schweigen gebracht wurden und die es verdienen, in einem Garten zu ruhen, anstatt in einem Archivgrab. Indem sie die erschöpften und abstrakten Erzählungen Saras überlistet, entwirft Lamola eine komplizierte Karte der verkörperten Methodik bei der Erforschung solcher Momente, die eine Vielzahl an Wegen und Pfaden schaffen, die zu Orten der Heilung führen. In diesem Beitrag wird Lamola ihre bisherigen Erkenntnisse in diesem expandierenden Prozess vorstellen.

For the past year, Lamola has been retracing the threads in a story of a famous South African figure, an indigenous woman named Sara Baartman, who found herself in Europe in the early 1800s. In the archive she is a hyper-visible and violated body; and continues to be so in the retelling and representations of her life story. Currently Lamola is focused on revealing the precarities of black women in the archive, and contemplates this specific figure by tracing their trajectories through history, distant lands, memories, plant life, peculiar coincidences, oceans and shifting emotional landscapes. By reclaiming the violence of cartography in the colonial cannon, Lamola charts maps in her own terms, and devises a language that is familiar to those of whom she speaks; those who have been silenced, who deserve to rest in a garden, instead of the archival tomb. By outwitting the depleted and abstracted narratives of Sara, Lamola envisions a complicated map of embodied methodology in researching such moments that create multiple avenues and pathways that lead to locations of healing. In this contribution, Lamola will share her findings so far in this expanding process.



Take me back to my boots and saddle, Vol. I & II, Ute Heim, 2011 © Ute Heim, VG Bild-Kunst, Bonn, 2024

Ute Heim (*1975) lebt und arbeitet in München und in der Prarie. Sie studierte Freie Kunst / Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München bei Prof. James Reineking und Prof. Stephan Huber.

Seit 2008 arbeitet Ute Heim als freischaffende Künstlerin. Sie schafft Arbeiten, die sich um Vergänglichkeit, Konstruktion und Erhalt romantisch verklärter Zustände drehen, und bewegt sich dabei an der Schnittstelle von bildender Kunst und Musik. Ihr künstlerisches Werk ist breit gefächert: von Skulpturen über Installationen bis zu Performances und Videos, mit zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland. Sie erhielt viele Stipendien und Förderungen, u. a. die Projektförderung der Dr. Marschall Stiftung, die Debutantenförderung des Bayerischen Staates und das HWP-Stipendium. Seit 2019 arbeitet sie außerdem als künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Bildende Kunst, Prof. Tina Haase, TUM.

Eines schönen Frühjahrs fuhr sie mit Fahrrad und Planwagen von München nach Einödhausen, an den ehemaligen Todesstreifen, wo sie aufwuchs, und sang über die Strecke verteilt im Sommerkleid alle Lieder aus Schuberts „Winterreise“ („Take me back to my boots and saddle“, Vol. I & II).

Ute Heim forscht an den poetischen und literarischen Konnotationen von Raumgefügen. Interpretation und Improvisation sind dabei wesentliches Arbeitsprinzip, Wirklichkeit und Fiktion werden gegeneinander ausgespielt.

Ute Heim (*1975) lives and works in Munich and in the prairie. She studied fine arts / sculpture at the Academy of Fine Arts Munich with Prof. James Reineking and Prof. Stephan Huber.

Ute Heim has been working as a freelance artist since 2008. She creates works that revolve around transience, construction and the preservation of romantically transfigured states, at the interface of visual art and music. Her artistic work is wide-ranging: from sculptures and installations to performances and videos, with numerous exhibitions at the national and international level. She has received many scholarships and grants, including the Dr. Marschall Förderung, the Debutantenförderung des Bayerischen Staates and the HWP-Stipendium. Since 2019, she has also been working as a research assistant at the Chair of Fine Arts, Prof. Tina Haase, TUM.

One fine spring day, she took her bicycle and covered wagon and cycled from Munich to Einödhausen, a village next to the former no man's land of the inner German border, where she grew up. Along this route, wearing her summer dress, she sang all the songs of Schubert's "Winterreise" ("Take me back to my boots and saddle", Vol. I & II).

Ute Heim researches the poetic and literary connotations of spatial structures. Interpretation and improvisation are essential working principles; reality and fiction are played off against each other.

Das Provisorische und der dem entgegenstehende Versuch der Zuschreibung von Ewigkeit. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich das Werk von Ute Heim. Im Rahmen des Symposiums zeigt sie Klapphäuser, Faltseen und umherziehende Bushaltestellen: einen Live-Vortrag und eine Installation mit einer Auswahl ihrer wichtigsten Versuchsanordnungen aus den letzten zwei Jahrhunderten.

The provisional and, on the other hand, the attempt to attribute eternity to something. Ute Heim's work moves between these two poles. As part of the symposium, she will be showing folding houses, folding lakes and wandering bus stops along with a live lecture and an installation with a selection of her most important experimental arrangements from the last two centuries.



© Melanie Krüger

Melanie Krüger wurde 1986 geboren und studierte von 2004 bis 2009 Sportwissenschaft mit Schwerpunkt Leistungssport an der Universität Leipzig. Ein Forschungsaufenthalt an der Texas A&M University (2007/2008) motivierte sie zu einer Promotion in den Neurowissenschaften, welche sie 2013 an der Graduate School of Systemic Neurosciences, LMU München, abschloss. Es folgten Postdoc-Stationen am Lehrstuhl für Bewegungswissenschaft der TU München (2013–2015 & 2017–2020) und an der University of Tasmania, Australien (2015–2017). Letztere wurde durch ein Forschungsstipendium der Robert Bosch Stiftung gefördert. Seit 2020 hat die inzwischen dreifache Mutter eine Tenure-Track-Professur für „Embodiment im Sport und kognitive Fitness“ an der Leibniz Universität Hannover inne und leitet die Arbeitsgruppe „Sport und Kognition“ am Institut für Sportwissenschaft.

In ihrer Forschung untersucht Melanie Krüger die Wechselbeziehung kognitiver und motorischer Prozesse auf der Grundlage einer entwicklungsbezogenen Embodiment-Perspektive. In diesem Zusammenhang ist sie besonders daran interessiert, wie altersbedingte Veränderungen der kognitiven und motorischen Leistungsfähigkeit sich sowohl gegenseitig beeinflussen als auch Einfluss darauf haben, wie Handlungsentscheidungen unter unsicheren und sich dynamisch verändernden Umweltbedingungen getroffen und daraus resultierende Handlungen koordiniert werden.

Born in 1986, Melanie Krüger studied Sports Science with major in Professional Sports at Leipzig University between 2004 and 2009. A research stay at Texas A&M University in 2007/2008 motivated her to pursue a PhD in Neuroscience, which she completed in 2013 at the Graduate School of Systemic Neurosciences, LMU Munich. This was followed by post-doctoral research stations at the Chair of Human Movement Science, TUM (2013–2015 & 2017–2020) and the Sensorimotor Neuroscience and Ageing Group at the University of Tasmania, Australia (2015–2017). The latter was funded by a scholarship of the Robert Bosch Foundation. Since 2020, the meanwhile mother of three holds a tenure track professorship for “Embodiment in sports and cognitive fitness” at Leibniz University Hannover and heads the Sport and Cognition Group at the Institute of Sports Science.

In her research, she investigates the interdependencies of cognitive and motor processes based on a developmental embodiment perspective. In that context, she is particularly interested in how age-related changes of cognitive and motor functioning mutually interact with each other and affect how we decide on and coordinate our behaviour in uncertain and dynamically changing environmental conditions.

„Moving along the Reality-Virtuality-Continuum“ – Chancen und Herausforderungen für die Erforschung komplexen menschlichen Bewegungsverhaltens

Wenn wir uns im Raum bewegen, interagieren wir kontinuierlich mit anderen Menschen und Objekten in unserer Umgebung und koordinieren unser Verhalten entsprechend, um unsere Handlungsziele erreichen zu können. Dazu müssen sowohl Informationen aus unserer Umwelt als auch körpereigene Signale miteinander integriert und kognitiv verarbeitet werden, um Entscheidungen über die auszuführenden Handlungen treffen zu können. Des Weiteren müssen die ausgeführten Handlungen so koordiniert werden, dass sie den sich ständig ändernden situativen Bedingungen Rechnung tragen. In diesem Beitrag stelle ich Möglichkeiten und Herausforderungen virtueller Umgebungen für die Untersuchung dieser komplexen Prozesse dar. Aufbauend auf einer Embodiment-Perspektive zeige ich Perspektiven, wie und warum sich Bewegungen „in Präsenz“ von Bewegungen in virtuellen Umgebungen unterscheiden.

“Moving along the Reality-Virtuality-Continuum” – Potentials and challenges for the study of complex human motor behaviour

When moving in space, we continuously interact with other people and objects in the environment and coordinate our behaviour accordingly to achieve the goals of our actions. For this, environmental and bodily information has to be integrated and cognitively processed to form decisions on the to-be-executed actions. Further, the implemented actions have to be coordinated to take account for dynamically changing environmental and bodily information. In this contribution, I present the opportunities and challenges of virtual environments for the investigation of these complex processes. Building on an embodiment perspective, I provide perspectives on how “moving in presence” might differ from moving in virtual environments.



Antonio Della Guardia; Foto: Luca Coclite

Die Arbeiten von Antonio Della Guardia (1990, Salerno, Italien) konzentrieren sich auf die Konditionierung des Körpers, der kognitiven Prozesse und der intimsten Bereiche des Privatlebens durch die heutige Arbeit.

Zu seinen wichtigsten Ausstellungen gehören: „Per un prossimo reale“, Fondazione Pastificio Cerere, Rom (2021); „La luce dell'inchiostro ottenebra“, Tiziana Di Caro Gallery, Neapel (2018). Gruppenausstellungen: „Burning Speech“, Sandretto Re Rebaudengo Foundation, Turin (2021); „There is no time to enjoy the sun“, Morra Greco Foundation, Neapel (2021); „The corrosion of character, l'uomo flessibile“, Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives, Kiev (2019); „Samoupravna interesna zajednica u galeriji waldinger“, Waldinger Gallery, Osijek, (2018); „Sensibile comune, le opere vive“, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom (2017); „Disio, nostalgia del futuro“, La Caja, Caracas (2017).

Antonio Della Guardia's research (1990, Salerno, Italy) focuses on the conditioning imposed by contemporary work on the body, on cognitive processes and on the most intimate spheres of private life.

Among his personal exhibitions are: "Per un prossimo reale", Pastificio Cerere Foundation, Rome (2021); "La luce dell'inchiostro ottenebra", Tiziana Di Caro Galley, Naples (2018). Among his group shows are: "Burning Speech", Sandretto Re Rebaudengo Foundation, Turin (2021); "There is no time to enjoy the sun", Morra Greco Foundation, Naples (2021); "The corrosion of character, l'uomo flessibile", Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives, Kiev (2019); "Samoupravna interesna zajednica u galeriji waldinger", Waldinger Gallery, Osijek, (2018); "Sensibile comune, le opere vive", Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome (2017); "Disio, nostalgia del futuro", La Caja, Caracas (2017).

For a forthcoming reality

Das Video besteht aus sieben performativen Übungen, die dem Ausgeliefert-Sein des Blicks gegenüber digitalen Lichtquellen poetisch entgegenwirken. Eine Methode, die versucht, inaktive Prozesse sowohl des Blicks als auch der Vorstellungskraft zu stimulieren.

Die sieben performativen Videos, die von der Studie über das Sehen von William Horatio Bates (1860–1931) ausgehen, werden jeweils von detaillierten Anleitungen auf Papier begleitet. Im Rahmen des Symposiums werden sie zu Aktionen, um Wiederaneignung und visuelle Regeneration zu diskutieren.

Techniken der täglichen Fürsorge zum Nachdenken und Experimentieren, die den hektischen Rhythmen der Arbeit entgegenwirken und die die Verbindung zwischen Geist, Körper und Raum durch minimale Gesten des Innehaltens reaktivieren.

The video consists of seven performative exercises, aimed at poetically counteracting the forced exposure of the gaze to digital light sources. A method that attempts to stimulate dormant processes of both the gaze and the imagination.

The seven performative videos, each accompanied by detailed paper instructions and starting from the study on vision by William Horatio Bates (1860–1931), become actions in order to discuss reappropriation and visual regeneration during the context of the symposium.

Techniques of daily care on which to reflect and experiment, and which contrast the frenetic rhythms of work and reactivate the connection between mind, body and space through minimal gestures of pause.



Angelika Schwarz; Foto: Anna Scheidemann

Angelika Schwarz lebt in München und hat dort Soziologie, Philosophie und Politikwissenschaften studiert. Seit 2019 lehrt und forscht sie am Institut für Soziologie der TU Darmstadt zum Themenspektrum der Soziologischen Theorie, der Kultursociologie und der Soziologie der Sensibilitäten und Affekte.

Derzeit arbeitet sie an einem Promotionsprojekt, das sich mit der Kulturgeschichte der sozialen Distanz hinsichtlich des Zusammenlebens in der Moderne beschäftigt.

Angelika Schwarz lives in Munich, where she studied sociology, philosophy and political science. Since 2019, she has been teaching and researching at the Institute of Sociology at TU Darmstadt on a range of topics in sociological theory, the sociology of culture and the sociology of sensibilities and affects.

She is currently working on a doctoral project that deals with the cultural history of social distance with regard to living together in modern times.

Soziale Distanz – Geschichte und Gegenwart des hygienischen Bewusstseins

Social Distancing – so lautet die Formel, auf die sich der pandemische Alltag in kürzester Zeit umstellen musste. In der öffentlichen Wahrnehmung gerät jedoch häufig aus dem Blick, dass damit nicht nur Phänomene der Gegenwart bezeichnet werden. Der Beitrag erweitert dieses Verständnis um eine historische Perspektive und stellt Szenen aus einer Kulturgeschichte der Distanz vor. Dafür wird ein Blick auf das häusliche Leben des späten 18. Jahrhunderts geworfen, das in bürgerlichen Kreisen in neue Verhaltensnormen einübt. Ähnlich wie in unserer digitalen Gegenwart wird dort die Bedeutung von Nähe und Abstand hinsichtlich der physischen Präsenz von Körpern auf die Probe gestellt.

Social Distance – History and presence of the hygienic consciousness

Social distancing – this is the formula to which everyday life during the pandemic has had to adapt in a very brief time. In the public perception, however, it is often forgotten that this does not refer only to phenomena of the present. The contribution expands this understanding with a historical perspective and presents scenes from a cultural history of distance. Consequently, I examine domestic life in the late 18th century, which rehearses new norms of behaviour in bourgeois circles. Similar to what we experience in our digital present, the meaning of proximity and distance is put to the test there with regard to the physical presence of bodies.

Caroline Adam



Caroline Adam; Foto: privat

Caroline Adam hat „Wissenschaftliche Grundlagen des Sports“ (Bachelor) und „Ergonomie – Human Factors Engineering“ (Master) an der TUM studiert. Anschließend hat sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Lehrstuhl für Ergonomie gearbeitet.

In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit der Transformation von Arbeit im Kontext der Digitalisierung sowie mit den Möglichkeiten des ortsflexiblen Arbeitens, insbesondere im Kontext der COVID-19-Pandemie.

Caroline Adam studied "Sport Science" (Bachelor) and "Ergonomics – Human Factors Engineering" (Master) at TUM. She then worked as a research associate and PhD student at the Chair of Ergonomics.

Her research focuses on the transformation of work in the context of digitalisation as well as on the possibilities of flexible working, especially in the context of the COVID-19 pandemic.

Durch die COVID-19-Pandemie kam es zu einem enormen Digitalisierungs-Schub in der Arbeitswelt. Von heute auf morgen konnte Kommunikation, Kooperation und Kollaboration in weiten Teilen der Arbeit nur noch mithilfe digitaler Kommunikationstechnologien aufrechterhalten werden. Innerhalb kürzester Zeit mussten Strategien entwickelt werden für die Benutzung synchroner und asynchroner digitaler Kommunikation, für die formelle und informelle digitale Kommunikation sowie für die horizontale und vertikale digitale Kommunikation. Was können wir aus diesem kurzfristigen, erzwungenen Lernprozess für die Zukunft mitnehmen? Und wie können wir das Beste aus der digitalen und der analogen Welt kombinieren?

The COVID-19 pandemic led to an enormous push toward digitalisation in the world of work. From one day to the next, communication and collaboration in large parts of the workforce could only be maintained with the help of digital communication technologies. Within a very short time, strategies had to be developed to use synchronous and asynchronous digital communication, for formal and informal digital communication as well as for horizontal and vertical digital communication. What insights for the future can we gain from this short-term, forced learning process? And how can we combine the best of the digital and analogue worlds?



What Shall We Do Next? (Sequence #2), Julien Prévieux
HD video (film still), 16'47", 2014
Performers: Rebecca Bruno, Kestrel Leah, Jos McKain, Samantha Mohr,
Andrew Pearson, Anna Martine Whitehead
Fotos: Julien Prévieux

Julien Prévieux ist Künstler und Professor an der École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris.

Julien Prévieux wurde mit seinen *Lettres de non-motivation* bekannt, die er mehrere Jahre lang als Antwort auf Zeitungsanzeigen an Arbeitgeber schickte und in denen er seine Beweggründe, sich nicht zu bewerben, ausführlich darlegte. In verschiedenen Ausdrucksformen, von der Installation bis zur Performance, hinterfragt er die zeitgenössischen technologischen und wirtschaftlichen Rationalitäten in ihren Auswirkungen und ihrem Einfluss auf den individuellen und kollektiven Körper. Als Gewinner des Marcel-Duchamp-Preises 2014 hat er seine Arbeit in jüngster Zeit in einer Reihe von Einzel- und Gruppenausstellungen im Centre Pompidou in Paris, im Kunstzentrum Art Sonje in Seoul, im MAC in Marseille, im RISD Museum of Art in Providence, im ZKM in Karlsruhe, bei der 13. Biennale in Lyon und bei der 10. Biennale in Istanbul gezeigt. Seine Performances wurden in der *Ménagerie de verre* in Paris, im T2G in Gennevilliers, bei *DiverseWorks* in Houston und in der *Usine C* in Montreal gezeigt.

Julien Prévieux is an artist and teacher at the École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris.

Julien Prévieux became known for his *Lettres de non-motivation* (letters of non-motivation), which he sent to employers over several years in response to advertisements in the press, detailing the reasons why he decided not to apply. Using a variety of forms of expression, from installation to performance, he questions the effects of contemporary technological and economic rationalities and their hold on individual and collective bodies. Winner of the 2014 Marcel Duchamp Prize, he has recently shown his work in a number of solo and group exhibitions at the Centre Pompidou in Paris, the Art Sonje art centre in Seoul, the MAC in Marseille, the RISD Museum of Art in Providence, the ZKM in Karlsruhe, the 13th Lyon Biennial and the 10th Istanbul Biennial. His performances have been presented at the Ménagerie de verre in Paris, the T2G in Gennevilliers, *DiverseWorks* in Houston and *Usine C* in Montreal.

What Shall We Do Next? (Sequence #2)

William Gibsons berühmter Ausspruch ist bekannt: „Die Zukunft ist bereits da – sie ist nur nicht gleichmäßig verteilt.“ Regelmäßig werden Gesten wie das von Apple patentierte „Slide to unlock“ (Ziehen zum Entsperren) angemeldet. Julien Prévieux hat 2006 begonnen, diese Gesten zu sammeln. Seine Hypothese ist folgende: Diese Patente definieren eine Gestik, die wir in einigen Jahren ausführen werden, wenn die Werkzeuge auf den Markt kommen; sie stellen ein Archiv zukünftiger Gesten dar. Das Werk entfaltet sich in Form eines 3D-Animationsfilms, eines weiteren Films und einer Reihe von Performances, die mit Tänzer*innen realisiert wurden. „Sequence #2“ ist ein Film, der mit sechs Performer*innen gedreht wurde, die die in den Patenten gefundenen Diagramme als Tanzpartituren interpretieren. Prévieux eignet sich diese Bewegungen an und befreit sie durch choreografische Abstraktion von ihrer praktischen Funktion. Und diese Schemata aus den Patenten, wenn sie einmal verkörpert sind, könnten tatsächlich einen Blick auf unser zukünftiges Verhalten freigeben.

We all know William Gibson's famous phrase: "The future is already here – it's just not evenly distributed." Gestures such as the "slide to unlock" patented by Apple are regularly registered. Julien Prévieux began collecting these gestures in 2006. His hypothesis is that these patents define gestures that we will be expected to perform in a few years' time when the tools come onto the market; they constitute an archive of gestures to come. The work takes the form of a 3D animated film, a film and a series of performances with dancers. "Sequence #2" is a film made with six performers who interpret the diagrams found in the patents as dance scores. Prévieux appropriates these movements and frees them from their practical function through choreographic abstraction. And these patent diagrams, once embodied, could well give us a glimpse of our future behaviour.

The text is based on a notice by Julie Pellegrin.

Dr. Hiloko Kato

Alexandra Zoller M.A.



© Hiloko Kato



© Alexandra Zoller

Hiloko Kato studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Zürich. 2015 dissertierte sie in der Textlinguistik zum Thema Begrenzbarkeit und Materialität (*An den Rändern der Texte*).

In den letzten Jahren hat ihr Forschungsinteresse maßgeblich auf den Bereich der Game Studies, Human-Non-Human Interaction gewechselt, wobei ihr Zugang noch immer mit Hilfe der pragmatischen Linguistik erfolgt. Ihr derzeitiges Postdoc-Projekt befasst sich mit digitaler Agency in Games. Zurzeit ist sie Lehrbeauftragte an den Universitäten Zürich, Basel im Bereich Linguistik und an der Zürcher Hochschule der Künste im Fachbereich Game Design sowie Chair der DSI Gaming Community.

Alexandra Zoller studierte seit 2013 Germanistik, Hispanistik und Allgemeine Linguistik an der Universität Zürich. 2019 schloss sie mit einer Masterarbeit zu Sextoys als interaktive Ressource ab. Seit 2020 schreibt sie eine Dissertation bei Heiko Hausendorf zur interaktionellen Nutzung von Schalterarchitekturen am Bahnhof, bei der Post und im Einzelhandel.

Die Dissertation erfolgt im Rahmen des SNF-geförderten Projektes „Interaktion und Architektur: Vergleichende Fallstudien zur Re-Figuration institutioneller Kommunikation“, welches unter interaktionslinguistischen und ethnomethodologischen Gesichtspunkten im Vergleich verschiedener Alltagssettings die wechselseitigen Einflüsse von Interaktion und Architektur erforscht.

Hiloko Kato studied German language and literature, art history, and philosophy at the University of Zurich. In 2015, she wrote her dissertation in text linguistics on the topic of boundedness and materiality (“*At the Edges of Texts*”).

In recent years, her research interests have switched to the field of Game Studies, Human-Non-Human Interaction, though her approach still employs pragmatic linguistics. Her current postdoctoral project is on digital agency in games. She is currently a lecturer at the Universities of Zurich, Basel in the field of linguistics and at Zurich University of the Arts in the field of game design. She is also Chair of the DSI Gaming Community.

Alexandra Zoller has studied German, Hispanic and General Linguistics at the University of Zurich since 2013. In 2019, she graduated with a master’s thesis on sex toys as an interactive resource. Since 2020, she has been writing a dissertation with Heiko Hausendorf on the interactional use of counter architectures at train stations, at the post office, and in retail.

The dissertation is part of the SNF-funded project “Interaction and Architecture: Comparative Case Studies on the Re-figuration of Institutional Communication”, which explores the mutual influences of human interaction and architecture by comparing different everyday settings from an interactional linguistic and ethnomethodological point of view.

Echte Interaktion (wieder) möglich machen – Analysen zu Corona-Schaltergesprächen und innovativem Spiel in VR

Schaltergesprächen zu Corona-Zeiten und digitalem Spielen im virtuellen Raum scheint auf den ersten Blick nicht sehr viel gemein zu sein. Es sind jedoch beides (noch) ungewohnte Situationen, in denen Teilnehmende mit neuartigen und einschränkenden Ressourcen umgehen müssen – sei es mit Scheiben aus Plexiglas und Abstandsmarkierungen am Boden oder sei es mit einer virtuellen Umgebung, in der man als Avatar repräsentiert ist und mit VR-Brille und Controllern agiert. In unseren Analysen, bei denen wir Videodaten solcher Interaktionen mit Hilfe der ethnomethodologischen Konversationsanalyse und multimodalen Interaktionsanalyse untersuchen, setzen wir diese Momente kontrastiv gegenüber und gehen der Frage nach, auf welche Weisen das soziale Miteinander durch die Teilnehmenden zum Laufen gebracht und sozusagen echte Interaktion (wieder) ermöglicht wird.

Making real interaction possible (again) – analyses of corona counter talks and innovative gaming in VR

Counter conversations in Corona times and digital gaming in virtual space do not seem to have much in common at first glance. However, they are both (still) unfamiliar situations in which participants have to deal with novel and constraining resources – be it with panes of plexiglass and distance markers on the floor, or with a virtual environment represented as avatars and acting with VR goggles and controllers. In our analyses, where we examine video data of such interactions using ethnomethodological conversation analysis and multimodal interaction analysis, we contrast these moments and explore the ways in which social togetherness is made to work by the participants and real interaction is (re)enabled.



cloudmeeting, Louise Walleneit, 2019–2022, VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Louise Walleneit ist Medienkünstlerin, Performerin und künstlerische Forscherin. Sie studierte Modedesign und Freie Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste, lebt und arbeitet seit 2014 in Leipzig. Als PhD Candidate der Freien Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar untersucht sie die Fortschreibung der Sinnlichkeit in digitalen Räumen. Sie produzierte und etablierte zahlreiche partizipative Arbeiten für nationale wie internationale öffentliche, analoge sowie digitale Räume in Kooperation mit Museen, Galerien, Kunstvereinen und Theatern. Ihre raumgreifenden interaktiven Installationen laden zu Mitautor*innenschaft ein, Filmproduktionen begleiten ihre Performances.

Zentrales Thema ihrer künstlerisch forschenden Arbeiten, die das Soziale physisch werden lassen, sind der Mensch, sein Körper sowie seine Handlungen und das Beziehungsgeflecht und Verwobensein mit den ihn umgebenden medialen Welten. Transportiert in spezifische Räume, werden ihre Arbeiten erfahrbar und fordern zu neuem, sozialem Verhalten auf. In der 2017–19 entstandenen interaktiven Rauminstallation „cloudmeeting“ geht es der Medienkünstlerin Louise Walleneit um die Transformation von Körpersprache durch digitale Kommunikation. Der Raum ist mit Sensoren ausgestattet, welche die Bewegungen und Berührungen innerhalb des Raumes und mit den textilen Membranen registrieren und diese in Sounds übersetzen. Die Sounds beeinflussen wiederum die Personen im Raum. Dieser „physische Chatroom“ übersetzt Körpersprache und Sinnlichkeit in eine Art Code und hinterlässt einen hörbaren klanglichen Abdruck.

Gemeinsam mit Performer*innen, Besucher*innen und dem Soundkünstler Olli Holland geht Louise Walleneit der Frage nach Übersetzbarkeit von sinnlichen Erfahrungen in und mit dem digitalen Raum nach. „cloudmeeting“ ist ein Forschungsprojekt, das die

Künstlerin im Rahmen des PhD-Programms an der Bauhaus-Universität Weimar verfolgt. Die Publikation *cloudmeeting* ist im Oktober 2021 im MMKoeHN Verlag als Broschüre erschienen und wird nun als E-Book mit audiovisuellen Beiträgen veröffentlicht.

Louise Walleneit is a media artist, performer and researcher in arts. She studied fashion design and fine arts at the Zurich University of the Arts and has lived and worked in Leipzig since 2014. As a PhD candidate in Fine Arts at the Bauhaus University Weimar, she investigates the continuation of physicality in digital spaces. She has produced and realised numerous participatory works for national and international public, analogue and digital spaces in cooperation with museums, galleries, art institutions and theatres. Her expansive interactive installations invite co-authorship, and film productions accompany her performances.

The core theme of her research-based artistic works, which make the social physical, is the human being, his or her body and actions, and the network of relationships and interweave with the media worlds that surround the individual. Transported into specific spaces, her works can be experienced as a call for new, social behaviours.

In the interactive room installation "cloudmeeting", created in 2017–19, the media artist Louise Walleneit is concerned with the transformation of body language through digital communication. The room is equipped with sensors that register the movement and touch as well as the interactions with the textile membranes, which are translated into sounds. The sounds in turn influence the people in the room. This "physical chat room" translates body language and physical interactions into a kind of code and leaves an audible sonic imprint. Together with performers, visitors and sound artist Olli Holland, Louise Walleneit explores the question of the translatability of physical experiences in and with digital space. "cloudmeeting" is a research project that the artist is pursuing as part of her PhD programme at the Bauhaus University Weimar. *cloudmeeting* was published as a brochure by MMKoeHN Verlag in October 2021 and is now being published as an e-book with audiovisual contributions.

cloudmeeting 2019 – 2022

Seit dem Corona-Jahr 2020 ist es bis jetzt nicht möglich, das „cloudmeeting“ in seiner ursprünglichen Form aufzuführen. Deshalb hat Walleneit „cloudmeeting“ als digitale und hybride Veranstaltung neu konzipiert. Als Kunstraum im Ausstellungsraum bleibt die Installation des „cloudmeeting“ den Besucher*innen als digitale Veranstaltung unzugänglich, dennoch können sie Kontakt zum Raum und vereinzelt Performer*innen aufnehmen und interagieren.

Die analogen Aufführungen aus 2019 und die hybriden oder digitalen aus 2021 vergleichend, werden die Transformationen des „social distancing“ deutlich. Diese Prozesse schreiben sich in die Arbeit „cloudmeeting“ ein, werden hier hörbar, spürbar, sichtbar.

Since the Corona Year 2020, it has not been possible to perform "cloudmeeting" in its original form. Therefore, Louise Walleneit has reconceived "cloudmeeting" as a digital and hybrid event. As an art space in an exhibition, the installation of "cloudmeeting" remains inaccessible to visitors solely as a digital event, yet they can make contact and interact with the space and individual performers.

Comparing the analogue performances from 2019 and the hybrid or digital ones from 2021, the transformations of "social distancing" becomes evident. These processes are inscribed in "cloudmeeting", become audible, tangible, visible here.



© Daniel Stoecker

Daniel Stoecker studierte Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Abschlussarbeit über User Interfaces als „Techniken des Verbergens“. Seit 2018 ist er Doktorand im Forschungskolleg „SENSING: Zum Wissen sensibler Medien am Brandenburgischen Zentrum für Medienwissenschaften (ZeM)“ und arbeitet an einer Dissertation zu Mensch-Computer-Relationen und Narrativen des Interfacing in Zeiten sensorbasierter Medientechnologien. Er ist Mitautor des Blogs „imachinary.net“ und Sprecher der AG „Interfaces“ der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM).

Daniel Stoecker forscht im Feld der Interface-Theorie zu Fragen der Neustrukturierung von Mensch-Computer-Beziehungen durch den vermehrten Einsatz von Sensoren, etwa in Smart Speakern oder bei der Gesichtserkennung. Einen zusätzlichen Schwerpunkt legt er dabei auf Narrative und Imaginationen rund um sensorbasierte Technologien.

Daniel Stoecker studied media and cultural studies at Heinrich Heine University Düsseldorf and Humboldt University Berlin and wrote a thesis on user interfaces as “techniques of concealment”. Since 2018, he has been a doctoral student in the research group “SENSING: The Knowledge of Sensitive Media” at the Brandenburg Centre for Media Studies (ZeM) and is working on a dissertation on human-computer relations and narratives of interfacing in times of sensor-based media technologies. He is co-author of the blog “imachinary.net” and spokesperson of the AG “Interfaces” of the Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM).

Daniel Stoecker conducts research in the field of interface theory on questions of the restructuring of human-computer relationships through the increased use of sensors, for example in smart speakers or facial recognition. He also focuses on narratives and imaginaries around sensor-based technologies.

Die Welt als Salon. Zur Räumlichkeit sensorbasierter Mensch-Computer-Relationen

Die Interaktion von Menschen und Computern als räumliche Konstellation zu verstehen, ist ein wiederkehrender Gedanke in der Geschichte des Computers und seiner User Interfaces, so etwa im sogenannten Prinzip von „Salon und Kohlenkeller“ (1957). Heutige sensorbasierte Technologien – ob Smart Speaker im heimischen Wohnzimmer, Gesichtserkennung im urbanen Raum oder Navigation per GPS – strukturieren das Beziehungsgefüge Mensch-Computer-Raum neu und weichen Konzepte des User Interface auf. Der Beitrag erarbeitet anhand historischer Schlaglichter sowie aktueller Beispiele ein raumbezogenes Konzept von sensorbasiertem Interfacing und fragt zudem, welche Hoffnungen und Narrative diese sensorische Durchdringung des Raums begleiten.

The world as a parlor. On the spatiality of sensor-based human-computer relations

Understanding the interaction of humans and computers as a spatial constellation is a recurring idea in the history of computers and their user interfaces, for example in the principle of “parlor and coal cellar” (1957). Today’s sensor-based technologies – whether smart speakers in the living room, facial recognition in urban spaces or navigation via GPS – restructure the relationship between humans, computers and public space and challenge the concepts of the user interface. Based on historical as well as current examples, the contribution develops a space-related concept of sensor-based interfacing and also asks which hopes and narratives accompany this sensory penetration of public space.



Florian Lechner, VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Foto: Florian Lechner

Seit 2020.04 wissenschaftl. Mitarbeiter am Lehrstuhl für Bildende Kunst Prof. Tina Haase, TUM School of Engineering and Design, Technische Universität München // 2021.03 Diplom, Fachrichtung Freie Kunst, als akademischer Grad an der Akademie der Bildenden Künste München // 2012.02 Diplom an der Akademie der Bildenden Künste, Bildhauerei, München, Abschluss als Meisterschüler bei Prof. Hermann Pitz // 2006.09–2012.02 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München, Klasse Professor Pitz sowie Gastprofessor Hans Op de Beeck // Steinmetz- und Bildhauermeister.

Florian Lechner ist ein als Bildhauer ausgebildeter, abstrakt arbeitender Künstler. In seiner künstlerischen Forschung setzt er sich progressiv mit ästhetischen Fragestellungen unserer postdigitalen Gegenwart auseinander. Sein Aktionsradius erstreckt sich hierbei über physische, digitale, virtuelle sowie bildhafte Räume und führt in teils hybriden Prozessen sowie unter Zuhilfenahme medialer Brüche zur Etablierung neuer Realitäten. Neben Fragen der Wahrnehmung und ihrer Auswirkungen auf sein Gegenüber berühren die Untersuchungen Lechners unter anderem die Themen Material, Werkzeug, Raum und Gestalt sowie Visualisierung und Materialisierung.

Lebt und arbeitet in München und Freiburg.

Since 2020.04 research associate at the Chair of Fine Arts Prof. Tina Haase, TUM School of Engineering and Design, Technical University of Munich // 2021.03 Diploma in Fine Arts, as an academic degree at the Academy of Fine Arts Munich // 2012.02 Diploma at the Academy of Fine Arts, Sculpture, Munich. Graduated as a master's student with Prof. Hermann Pitz // 2006.09–2012.02 Studied sculpture at the Academy of Fine Arts Munich, class of Professor Pitz as well as guest professor Hans Op de Beeck // Master stonemason and sculptor master.

Florian Lechner is an abstract artist, who was trained as a sculptor. In his artistic research he progressively deals with aesthetic questions of the post-digital present. His field of activities extends over physical, digital, virtual as well as visual spaces to create new realities in partly hybrid processes as well as with the help of medial fractions. In addition to questions of perception and its effects on the spectator, Lechner's investigations touch, among other things, on themes of materials, tools, space and form, as well as visualisation and materialisation.

Lives and works in Munich and Freiburg.

2104110100

Pigment auf Aluminiumkörper, CGI-basierter UV-Direktdruck
135x100x3.3cm

2021

Das Werk kann in vier Ausrichtungen gehängt werden

pigment on aluminium corpus, cgi based uv direct print
135x100x3.3cm

2021

the work can be hung in four orientations

2104110101

Pigment auf Aluminiumkörper, CGI-basierter UV-Direktdruck
100x75x3.3cm

2021

Das Werk kann in vier Ausrichtungen gehängt werden

pigment on aluminium corpus, cgi based uv direct print
100x75x3.3cm

2021

the work can be hung in four orientations

2104110103

Pigment auf Aluminiumkörper, CGI-basierter UV-Direktdruck
100x75x3.3cm

2021

Das Werk kann in vier Ausrichtungen gehängt werden

pigment on aluminium corpus, cgi based uv direct print
100x75x3.3cm

2021

the work can be hung in four orientations

Gabi Schillig

soft architectures, 2021_22

Performance: Yui Kawaguchi



soft architectures, 2021_22, Gabi Schillig, Performance Yui Kawaguchi, ICC Berlin

Gabi Schillig ist Gestalterin und entwirft experimentelle dialogische Raumstrukturen und Kommunikationsräume. Sie studierte Architektur in Coburg und absolvierte ein postgraduales Studium des konzeptionellen Entwerfens an der Städelschule in Frankfurt am Main. Seit 2008 entwickelt sie künstlerisch-gestalterische Projekte im Rahmen ihres Studio for Dialogical Spaces in Berlin. Ihre Arbeiten werden in zahlreichen internationalen Kontexten und Ausstellungen gezeigt; u. a. war sie Stipendiatin der Akademie Schloss Solitude Stuttgart (2007–08), am Van Alen Institute New York (2009), am Nordic Artists Centre Dale (2010), bei der KHOJ Neu-Delhi (2011), in der Galerie Largo das Artes Rio de Janeiro (2015), an der Stiftung Bauhaus Dessau (2016) und der Nida Art Colony – Vilnius Academy of the Arts (2018–19). Ihre Arbeit „bodies without organs“ (2020–21, zusammen mit Lila Chitayat) wurde im Liebling Haus – The White City Centre in Tel Aviv gezeigt. Im Rahmen der Ausstellung „LOOK! Revelations on Art and Fashion“ war sie für das Marta Herford – Museum für Kunst, Architektur und Design kuratorisch beratend tätig. In ihren Arbeiten verfolgt Gabi Schillig zukunftsorientierte gestalterische Ansätze, die von der Räumlichkeit sozialer und physischer Prozesse ausgehen. Materialität, Körper und Kommunikation stehen im Zentrum eines experimentellen, sowohl digitale als auch analoge Ebenen und Methoden einbeziehenden Gestaltungsprozesses. Ihre Raumkonzepte münden in multisensorischen, prozesshaften und dialogischen performativen Strukturen und Kommunikationsräumen, die in unterschiedlichen Maßstäben und Kontexten realisiert werden – Ausstellung, Bühne, Stadt und Landschaft – und Materialität und Interaktion auf unmittelbare Weise verbinden. Seit 2018 ist sie Professorin für Raumbezogenes Entwerfen und

Ausstellungsgestaltung an der Universität der Künste Berlin am Institut für Transmediale Gestaltung im Studiengang Visuelle Kommunikation, nachdem sie von 2012 bis 2018 als Professorin an der Peter Behrens School of Arts, Hochschule Düsseldorf, tätig war.

Gabi Schillig creates experimental dialogical spatial structures and spaces of communication. She studied Architecture in Coburg and completed her postgraduate studies in Conceptual Design at the Städelschule in Frankfurt am Main. Since 2008, she has been developing artistic projects with her Studio for Dialogical Spaces in Berlin. Her work has been shown in numerous international contexts and exhibitions; amongst others, she was a fellow at Akademie Schloss Solitude Stuttgart (2007–08), at the Van Alen Institute New York (2009), the Nordic Artists Centre Dale (2010), KHOJ New Delhi (2011), Largo das Artes Rio de Janeiro (2015), Stiftung Bauhaus Dessau (2016) and Nida Art Colony – Vilnius Academy of the Arts (2018–19). Her work “bodies without organs*” (2020–21, together with Lila Chitayat) was shown at Liebling Haus – The White City Centre in Tel Aviv. As part of the exhibition “LOOK! Revelations on Art and Fashion”, she was curatorial advisor for Marta Herford – Museum of Art, Architecture and Design. In her work, Gabi Schillig pursues future-oriented design approaches that take the spatiality of social and physical processes as their starting point. Materiality, corporality and communication are at the centre of an experimental design process that incorporates both digital and analogue approaches and methods. Her spatial concepts produce multi-sensory, processual and dialogical, performative structures and spaces of communication that are realised at different scales and in various contexts – exhibitions, stages, cities and landscapes – and combine materiality and interaction in an immediate way. Since 2018, she has been Professor for Spatial Design and Exhibition Design at the Berlin University of the Arts at the Institute of Transmedia Design, after working as a professor at the Peter Behrens School of Arts, Hochschule Düsseldorf, from 2012 to 2018.

Soft Architectures

„Soft Architectures“ erinnern an imaginierte, monolithische Bunkerarchitekturen, deren architektonische Fragmente sich durch die Weichheit des Filzes in der Berührung mit dem Körper transformieren.

„Es entstehen Räume, reaktionsfähige Räume, in der die Arbeit mit dem Körper und die Bedingungen, unter denen er sich entfaltet, auf ein tektonisches Feld verweisen. Die geometrische Fläche des Filzes wird in der Benutzung zu einer instabilen, launenhaften Raumfigur. Die Arbeit verhandelt die Zurückgewinnung des öffentlichen Raums, der mehr und mehr zu einer kommerziellen Verfügungsmasse geworden ist. Gabi Schillig arbeitet mit Filz, das als archaisches Material in der Bearbeitung verwendungsfähig ist wie eine formbare Plastik. Die japanische Tänzerin Yui Kawaguchi besetzt diese Filzfläche, um so Möglichkeitsräume auszuloten, indem sie sich einen eigenen Zugang zum Material und zur Umgebung verschafft sowie einem eigenen intuitiven choreografischen Muster folgt. Der Raum wird dabei als fortlaufende Erfahrung betrachtet und ersetzt die mediale Homogenisierung.“ (Text: Ulrich Exner, Frankfurt am Main)

“Soft Architectures” are reminiscent of imaginary, monolithic bunker architectures, whose architectural fragments are transformed by the softness of the felt in contact with the body.

“Referring to a tectonic field, spaces emerge. Responsive spaces, in which the work with the body and the architecture unfolds. The geometric surface of the felt in use becomes an unstable, flexible spatial figure. The work negotiates the reclamation of public space, which has increasingly become a disposable culture. Gabi Schillig works with felt, an archaic material that can be transformed similar to a malleable sculpture. The Japanese dancer Yui Kawaguchi occupies this felt surface to explore potential spaces by creating her access to the material and the environment, following her own intuitive choreographic pattern. Space is thereby seen as an ongoing experience, replacing medial homogenization.” (Text: Ulrich Exner, Frankfurt/Main)

Gabi Schillig
soft architectures, 2021_22
performed by Yui Kawaguchi



soft architectures, 2021_22, Gabi Schillig, Performance Yui Kawaguchi

Yui Kawaguchi begann im Alter von 6 Jahren zu tanzen und studierte Tanz und Theater in Tokio. Als Tänzerin in diversen japanischen Kompanien war sie schnell auf den renommiertesten Bühnen weltweit zu erleben. Seit 2005 arbeitet sie in Berlin, wo sie neben Kooperationen mit Choreograf*innen/Regisseur*innen wie Ismael Ivo, Helena Waldmann, Tomi Paasonen, Nir de Volf und Nico and the Navigators auch ihre eigenen Stücke entwickelt. Ihre eigenen Produktionen präsentierte sie bei zahlreichen internationalen Tanzfestivals in Asien, Europa und in den USA. Sie hat die beim Musikpreis ECHO Klassik mit einem Sonderpreis ausgezeichnete Produktion „Flying Bach“ von Flying Steps mitchoreografiert und getanzt. Seit 2008 führt sie zusammen mit der japanischen Jazz-Pianistin Aki Takase die Reihe „Die Stadt im Klavier“ fort. Als Meilenstein ihrer künstlerischen Arbeit gilt „andropolaroid“ (Kölner Tanzpreis 2010). Ihre unverwechselbare Handschrift als Choreografin etablierte sich spätestens mit ihrem Stück „MatchAtria“, das gemeinsam mit dem japanischen bildenden Künstler Yoshimasa Ishibashi entstand. 2019 Choreografie für „Flying Pictures“ der Flying Steps im Hamburger Bahnhof und 2020 die Opern-Produktion „Suor Angelica“ der Berliner Philharmoniker mit Kirill Petrenko und Nicola Humpel. Während der Corona-Krise entwickelte Kawaguchi mit Ruben Reniers die Performance „DisTanz“, ein Social-Distancing-Stocktanz, die in Kollaboration mit dem Stargeiger Daniel Hope bei ARTE gezeigt wurde. 2020 Juli TV-Premiere (ARTE) „Force&Freedom“ von Nico and the Navigators und Kussquartett. 2021 Weltpremiere „SUITE CUBIC“ mit der Barock-Cellistin Julia Kursawe und dem Beatboxer Daniel Mandolini im Konzerthaus Berlin sowie von „Somewhere, Everywhere, Nowhere“ mit der australischen Choreografin Alison Currie beim OzAsia-Festival in Adelaide.

Yui Kawaguchi began dancing at the age of 6 and studied dance and theatre in Tokyo. As a dancer in various Japanese companies, early in her career she performed on the most prestigious stages worldwide. Since 2005 she has been working in Berlin, where she develops her own pieces in addition to collaborations with choreographers/directors, such as Ismael Ivo, Helena Waldmann, Tomi Paasonen, Nir de Volff and Nico and the Navigators. She has presented her own productions at numerous international dance festivals in Asia, Europe and the USA. She co-choreographed and danced in the award winning ECHO Klassik special production of "Flying Bach" by Flying Steps. Since 2008, she has continued the series "Die Stadt im Klavier" ("The City in the Piano") together with the Japanese jazz pianist Aki Takase. A milestone of her artistic work is "andropolaroid" (Kölner Tanzpreis 2010). Her unmistakable signature as a choreographer became established at latest with her piece "MatchAtria", which was created together with the Japanese visual artist Yoshimasa Ishibashi. In 2019, she created the choreography for "Flying Pictures" by the Flying Steps at Hamburger Bahnhof and in 2020 the opera production "Suor Angelica" by the Berlin Philharmonic Orchestra with Kirill Petrenko and Nicola Hümpel. During the Corona crisis, Kawaguchi developed the performance "DisTanz" with Ruben Reniers, a social-distancing stunt dance, in collaboration with star violinist Daniel Hope, which was broadcast on ARTE. July 2020 saw the TV premiere (ARTE) of "Force&Freedom" by Nico and the Navigators and Kussquartett. The World premiere of "SUITE CUBIC" with baroque cellist Julia Kursawe and beatboxer Daniel Mandolini at Konzerthaus Berlin took place in 2021, "Somewhere, Everywhere, Nowhere" with Australian choreographer Alison Currie in the same year at OzAsia Festival in Adelaide.



soft architectures, 2021_22, Gabi Schillig, Performance Yui Kawaguchi
Foto: Anna Pasco Bolta / VG Bild-Kunst Bonn



Block c, Florian Ecker, VG-Bildkunst Bonn, 2024; Foto: Florian Ecker

Florian Ecker (*1977) ist Bildender Künstler. Seine Arbeit wurde in Deutschland, Frankreich, Georgien, Südkorea und Ungarn sowie auf der internationalen Kunstmesse Art Cologne ausgestellt. In München war Eckers Arbeit zuletzt in einer Einzelausstellung des Kunstpavillon zu sehen (2019). Die raumgreifende Installation „Glaube Liebe Hoffnung / Auf der Suche nach dem Grünen Strahl / Warum ich so kaputt bin“ wurde von Dr. Björn Vedder kuratiert und reiht sich ein in die vorausgegangenen Ausstellungen „Dort zu schauen die berühmten Aussichten“, Kunstverein Aichach (2017), „I'm giving these pictures“, Berlin (2016), und „Wisdom on abstract planes / uses myth as a medium to understanding / Thus a living parable to the outward or inward truth / Is every myth“, München und Ulm (2014).

Florian Eckers Werke sind in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und privaten Sammlungen vertreten. Er ist Meisterschüler von Prof. Olaf Nicolai, studierte an der Akademie der Bildenden Künste München bei Prof. Olaf Nicolai (2011–14) und bei Prof. Nikolaus Gerhart (2007–11). Florian Ecker lehrt seit 2019 als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Bildende Kunst der TU München.

In seiner künstlerischen Arbeit setzt sich Florian Ecker mit der Erscheinung im Skulpturalen, im Raum und am Ort auseinander. Er untersucht dabei natürliche Verhältnisse, differenzierte Eigenschaften und (Ko-) Existenzen dieses Feldes. Phänomen, Zeit, Ort, Moment, Geschichtlichkeit und persönliche Erfahrung fließen in der Manier des „long due“ in diesen Prozess ein. Der Einsatz von Material visualisiert räumlich dreidimensional in bildhauerischer Arbeitsweise das Exzerpt seiner künstlerischen Strategie.

Florian Ecker (*1977) is a visual artist, whose work has been exhibited in Germany, France, Georgia, South Korea and Hungary, as well as at the international art fair Art Cologne.

In Munich, Ecker's work was most recently on display in a solo exhibition at the Kunstpavillon (2019). The spatial installation "Glaube Liebe Hoffnung / Auf der Suche nach dem Grünen Strahl / Warum ich so kaputt bin" was curated by Dr Björn Vedder and joins his previous exhibitions "Dort zu schauen die berühmten Aussichten", Kunstverein Aichach (2017), "I'm giving these pictures", Berlin (2016), and "Wisdom on abstract planes / uses myth as a medium to understand / Thus a living parable to the outward or inward truth / Is every myth", Munich and Ulm (2014).

Florian Ecker's works are to be found in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen and in private collections. He is a master student of Prof. Olaf Nicolai, studied at the Academy of Fine Arts Munich with Prof. Olaf Nicolai (2011–14) and with Prof. Nikolaus Gerhart (2007–11). Since 2019 Florian Ecker has been teaching as a research assistant at the Chair of Fine Arts at TU Munich.

In his artistic work, Florian Ecker deals with appearances in sculpture, in space and in place. In doing so, he investigates natural relationships, differentiated characteristics and co-existences. Phenomena, time, place, moment, historicity and personal experience flow into this process in the manner of "long due". The use of material visualises his artistic strategy in a three-dimensional, sculptural way.

Block c

2012 – 2018

Unikate

Glanzschliff auf Carrara-Marmor

„Block c“ ist eine Werkreihe aus 9 plus 1 e.a. scharfkantig gesägten Blöcken mit eingeriebenem Glanz. Das verwendete Material ist reinweißer Carrara-Marmor in Wiederverwendung. Patina hat über die Zeit in der feinkristallinen Struktur im Inneren des Marmors partiell rotbräunliche Färbungen gebildet. In einem langwierigen Prozess, durch kreisende Bewegungen über das Handgelenk mit einem Papier in der Handfläche wurde ein flach verlaufender, kreisrund vertiefter Glanz in jeden Marmorblock an der Stelle der farblich ins Material eingedrungenen Patina eingerieben. Über dem kreisrunden Glanz sammelt sich mehr Licht als im Rest des Raumes, in dem sich das Objekt befindet. Dieser Glanz markiert das Objekt bühnenhaft sehr stark im Raum. Er definiert das Objekt in seiner Zeit am Ort.

Block c

2012 – 2018

Unique pieces

Polish on Carrara marble

“Block c” is a series of works consisting of 9 plus 1 sharply sawn blocks with rubbed gloss. The material used is pure white reused Carrara marble. A patina has formed over time in the fine crystalline structure inside the marble, partially reddish-brown in colour. In a long process, through circular movements over the wrist with a paper in the palm of the hand, a flat, circular recessed sheen was rubbed into each block of marble at the point where the colour of the patina had penetrated the material. More light gathers above the circular sheen than in the rest of the room in which the object is located. This shine marks the object very strongly in the room, the latter appearing like a stage. It defines the object in its time and space.



Paula Kohlmann; Foto: Madlen Riek

Paula Kohlmann (*1987) arbeitet als freie Kuratorin und Dramaturgin. Während ihres Studiums in Literatur und Kunstgeschichte in Stuttgart, London und Berlin gründete sie mit Studierenden der Kunst- und Filmakademie Stuttgart den unabhängigen Projektraum LOTTE und war dort fünf Jahre für das Programm mitverantwortlich (2012–17). Seitdem kuratiert sie Projekte für die Akademie Schloss Solitude („Soft Power Palace – Festival about Independent Art Spaces“, 2018) oder für den Kunstverein Wagenhalle („Container Open“, 2017) und arbeitete 2018–23 fest am Theater Rampe in Stuttgart. Nach Lehraufträgen an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und der Merz Akademie Stuttgart unterrichtete sie 2020–22 an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart im MFA „Körper, Theorie und Poetik des Performativen“.

In ihrer kuratorischen Arbeit setzt sich Paula Kohlmann mit künstlerischen Strategien zur Veränderung bestehender Strukturen auseinander, u. a. während des Theater Rampe Festivals „Stadt der Frauen“ in Esslingen (2018) oder mit dem Nachbarschaftsensemble „Volks*theater Rampe“ (seit 2019) im öffentlichen Raum. 2017 war sie an der Neugründung des Feministischen Frauen* Gesundheitszentrums Stuttgart beteiligt und beschäftigt sich seitdem mit dem Körper als Wissensressource, so auch seit 2021 in ihrer poetischen Forschungs- und Lesegruppe „Dreaming in Women“.

Paula Kohlmann (*1987) works as a freelance curator and dramaturgue. During her studies in literature and art history in Stuttgart, London and Berlin she founded the independent project space LOTTE with students from the Stuttgart Academy of Art and Film and was jointly responsible for the programme there for five years (2012–17). Since then, she has curated projects for the Akademie Schloss Solitude (“Soft Power Palace – Festival about Independent Art Spaces”, 2018) or for the Kunstverein Wagenhalle (“Container Open”, 2017) and worked permanently at the Theater Rampe in Stuttgart from 2018–23. After teaching at the Leipzig University of Music and Theatre and the Merz Akademie Stuttgart, she taught at the Akademie der Bildenden Künste Stuttgart in the MFA “Body, Theory and Poetics of the Performative” in 2020–22.

In her curatorial work, Paula Kohlmann deals with artistic strategies for changing existing structures, including during the Theater Rampe Festival “Stadt der Frauen*” in Esslingen (2018) or with the neighbourhood ensemble “Volks*theater Rampe” (since 2019) in public space. In 2017, she was involved in the founding of the Feminist Women’s* Health Centre Stuttgart and has been working with the body as a knowledge resource ever since, including in her poetic research and reading group “Dreaming in Women*” since 2021.

Corpo-reality. Zum Verhältnis von Körperwissen und performativer Sprache

„Your body is an experience collector. Your life is a Zeitgeist“, schreibt die Autorin Lidya Yuknavitch über den Ausgangspunkt ihrer Texte. Der Körper als Archiv einer Zeit, als Ort von Zuschreibungen und Machtverhältnissen: als Objekt, das kontrolliert, diszipliniert und normiert wird – auch durch Sprache. Gleichzeitig: der Körper als widerständiger Ort, als Ausgangspunkt und Medium zur Erkenntnisgewinnung körperlichen Wissens. Welche Erinnerungen werden in unseren Muskeln und Organen gespeichert („Muscle Memory“)? Wie kommen wir an dieses Wissen? Und wo sind die Möglichkeitsräume von Sprache, dieses Wissen zu vermitteln – und wo die Grenzen? Eine poetische Recherche entlang somatischer Autofiktion – im Dialog mit Autor*innen performativen Schreibens.

Corpo-reality. On the relationship between body knowledge and performative language

“Your body is an experience collector. Your life is a Zeitgeist“, writes the author Lidya Yuknavitch about the starting point of her texts. The body is an archive of a time, a place of attributions and power relations: an object that is controlled, disciplined and standardised – also through language. At the same time: the body is a place of resistance, a starting point and medium for gaining knowledge of the body. What memories are stored in our muscles and organs (“muscle memory“)? How do we access this knowledge? And what are the possibilities of language to convey this knowledge – and where are the limits? A poetic research project accompanying somatic autofiction – in dialogue with authors of performative writing.

Haase/Hochstatter und die Paranose Production (Tina Haase, Karin Hochstatter)

← 110 – 115



GoldSilberBronze, Haase/Hochstatter und die Paranose Production, Filmstill

Einzelnen arbeiten Tina Haase und Karin Hochstatter seit Beginn der 80iger Jahre als jeweils unabhängige Bildhauerinnen mit eigenständigem Werk. Seit 1985 entwickeln sie zusätzlich als „Paranose Production“ gemeinsame Kurzfilme.

Nicht selten beschäftigen sich die Kurzfilme von Haase/Hochstatter mit leichten Abweichungen und Divergenzen des Körperlichen vom Realen, von der Vorstellung, der Sehnsucht, des Vorbildes oder der Erwartungshaltung. Zu sehen sind ungeahnte Machbarkeiten. Die Freude an der Variation des Realen setzt Verblüffung und Leichtigkeit frei.

Tina Haase and Karin Hochstatter have been working individually since the beginning of the 1980s, each as an independent sculptor with her own work. Since 1985 they have also been developing short films together as “Paranose Production”.

Haase/Hochstatter's short films often deal with slight deviations and divergences of the physical from the real, from imagination, longing, role models or expectations. What we see are unexpected possibilities. The joy of deviating from the real often unleashes astonishment and lightness.

S-8-Filme von Haase/Hochstatter
S-8 films by Haase/Hochstatter

- 1985 Über die natürlichen Neigungen, 10 min, Farbe, ohne Ton
- 1985 Schule der Geläufigkeiten, 3 min, Farbe, ohne Ton
- (1986 Schule der Geläufigkeiten, engl. Untertitel, mit Ton, VHS)
- 1986 Die Welt der Riesen, 6 min, Farbe, Ton
- 1987 Hänsel und Brezel, 10 min, Farbe, ohne Ton
- 1988 GoldSilberBronze, 4 min, Farbe, ohne Ton
- 1989 Moderne Hundehaltung, 6 min, Farbe, Ton

Videoarbeiten v. Haase/Hochstatter
Video works by Haase/Hochstatter

- 1989 Kopfgeburten, 3 min, Farbe, ohne Ton, VHS
- 1990 Sternstunden, 5 min, Farbe, Ton, VHS
- 1999 weiße Gürtel, blaue Schleifen, 6 min, Farbe, Ton, VHS
- 1999 Kniesicht, 2 min, Farbe, Ton, VHS
- 2005 Anleitung zum Verständnis, 20 min, Farbe, Ton, DVD
- 2013 Almbtrieb, 3:12 min Farbe, Ton, HD

Filme von Haase/Hochstatter liefen in den 80iger und 90iger Jahren auf den einschlägigen Experimental- und Kurzfilmfestivals wie den Oberhausener Kurzfilmtagen, dem Europäischen Medienkunstfestival Osnabrück, bei Interfilm Berlin, BBC London, Rotterdam, im Stadttheater Remscheid und bei der Viennart Wien. In den 2020ern sind ihre Filme in Galerien, Ausstellungshäusern und in Museen zu sehen.

In the 1980s and 1990s Paranoise Productions films were shown at the important experimental and short film festivals, such as Oberhausen Short Film Festival, European Media Art Festival Osnabrück, Interfilm Berlin, BBC London, Rotterdam, Remscheid City Theatre and Viennart Vienna. In the 2000s, their films can still be seen in galleries, exhibitions and museums.

- „Kopfgeburten“ (Video 4:3, Farbe, Ton, 3 min) zeigt die Anstrengung bei der Vorstellung des Realen.
- „Anleitung zum Verständnis II“ (Video 4:3, Farbe, Ton, 20 min) zeigt vorgeführtes Leseverständnis von Tanzfiguren.
- “Kopfgeburten” (video 4:3, colour, sound, 3 min) shows the effort in imagining the real.
- “Anleitung zum Verständnis II” (video 4:3, colour, sound, 20 min) shows reading comprehension demonstrated by dance figures.



Scores for First Contact, Irina Gheorghe, 2021, "Secret Language",
Ivan Gallery, Bucharest; Foto: Cătălin Georgescu

Irina Gheorghe, geboren in Târgoviște, Rumänien, lebt in Berlin. Sie arbeitet hauptsächlich mit Performance in Kombination mit Installation, Zeichnung, Fotografie oder Video. Dabei kreist ihre Praxis meist um Dinge, die außerhalb unseres Beobachtungsvermögens liegen. Ihre Arbeiten wurden unter anderem in folgenden Institutionen gezeigt: Künstlerhaus Bremen; Grazer Kunstverein; Ivan Gallery, Bukarest; Project Arts Centre, Dublin; Swimming Pool, Sofia; CCA, Derry; Glasgow International; HOME, Manchester; Salonul de Proiecte, Bukarest; Contemporary Art Centre, Vilnius. Irina Gheorghe arbeitete auch als Teil des Künstlerduos The Bureau of Melodramatic Research (BMR), das sie 2009 mit Alina Popa (1982–2019) gründete. Seit Januar 2019 ist sie Teil des Psychedelic Choir.

Die Arbeit ist Teil des Langzeitprojekts „Foreign Language for Beginners“, das die Geschichte der versuchten Kommunikation mit außerirdischer Intelligenz und die Idee einer abstrakten, universellen Sprache, die einen solchen Austausch ermöglichen könnte, durch Performance, Sound, Zeichnung und Installation erforscht.

Irina Gheorghe, born in Târgoviște, Romania, lives in Berlin. She works mainly with performance in combination with installations, drawing, photography and video. Her practice is mostly centred on things that are beyond our possibilities of observation. Her work has been shown at venues such as Künstlerhaus Bremen; Grazer Kunstverein; Ivan Gallery, Bucharest; Project Arts Centre, Dublin; Swimming Pool, Sofia; CCA, Derry; Glasgow International; HOME, Manchester; Salonul de Proiecte, Bucharest; Contemporary Art Centre, Vilnius. Irina Gheorghe also worked as part of the artistic duo The Bureau of Melodramatic Research (BMR), which she founded with Alina Popa (1982–2019) in 2009. Since January 2019, she has been part of the Psychedelic Choir.

The work is part of the long-term project “Foreign Language for Beginners”, exploring the history of attempted communication with extraterrestrial intelligence and the idea of an abstract, universal language that might enable such an exchange through performance, sound, drawing, and installations.

The Day They Come

„The Day They Come“ hinterfragt die Grenzen eines möglichen Austauschs zwischen Mensch und Alien durch den Einsatz der darstellenden Stimme, die den Raum zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Resonanzen ohne die Unterstützung zusätzlicher, technologisch erzeugter Klänge navigiert. Der Außerirdische ist eine hypothetische Figur, die an der Schnittstelle von spekulativer Fiktion und wissenschaftlicher Forschung Gestalt annimmt; ein Wesen, dessen Existenz und Form nur vermutet werden kann, für das es aber keine empirischen Beweise gibt. Jede Botschaft, die an ein solches Wesen gerichtet ist, muss sich daher mit dem ungeklärten Charakter des Prozesses arrangieren: Die Botschaft könnte nie ihr Ziel erreichen, sie könnte zu spät ankommen oder sich als unmöglich zu entschlüsseln erweisen. Eine performative Intervention im Rahmen des Symposiums bringt die Vorwegnahme des nie zustande gekommenen kosmischen Kontakts in die physische Gegenwart, begleitet von einer Reihe von Partituren und Anweisungen, die die Betrachter*innen einladen, weiter über die Möglichkeit dieser Begegnung zu spekulieren.

“The Day They Come” interrogates the limitations of a potential human-alien exchange through the use of the performing voice, which navigates the space between human and nonhuman resonances without the support of additional, technologically produced sounds. The alien is a hypothetical figure, taking shape at the intersection of speculative fiction and scientific research; a being whose existence and form can only be presumed, but of which there is no empirical evidence. As a result, any message aimed at such an entity must reconcile with the unresolved character of the process: the message might never reach its destination, it might arrive too late, or prove to be impossible to decipher. A performative intervention in the symposium brings the anticipation of the never accomplished cosmic contact into physical presence, accompanied by a series of scores and instructions, which invite the viewers to further speculate on the possibility of this encounter.

Julia Katharina Thiemann



Julia Katharina Thiemann; Foto: Julia Okon

Julia Katharina Thiemann ist aktuell Programmleiterin und Kuratorin der Matchbox-Projekte des Kulturbüros der Metropolregion Rhein-Neckar, wo sie nomadische und zumeist partizipativ angelegte Kunstprojekte mit internationalen Künstler*innen in ruralen Orten umsetzt. Zudem ist sie Gastkuratorin des Wilhelm-Hack-Museums in Ludwigshafen am Rhein sowie der Villa Merkel Galerie der Stadt Esslingen am Neckar.

Sie studierte Kunstgeschichte mit dem Spezialmaster „Curatorial and Critical Studies“ an der Goethe-Universität und der Städelschule in Frankfurt am Main sowie Germanistik und Soziologie an der Leibniz-Universität in Hannover. Julia Katharina Thiemann war bereits in zahlreichen Institutionen wie auch freiberuflich tätig. Sie war als Kuratorin unter anderem in der Weserburg Museum für moderne Kunst in Bremen, im Badischen Kunstverein Karlsruhe, dem Kunstverein Wilhelmshöhe, dem Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen sowie im Q18 im Quartier am Hafen in Köln tätig. Für ihre bisherige Tätigkeit wurde Julia Katharina Thiemann mit dem Kuratorenstipendium des Landes Rheinland-Pfalz und dem C/O Berlin Talents Award für junge Kunstkritiker*innen ausgezeichnet. In ihren institutionellen und freien Projekten lotet Julia Katharina Thiemann unter anderem Parameter des Kuratierens in privaten und öffentlichen Räumen sowie Entgrenzungstendenzen in den Künsten aus. Dabei thematisiert sie in ihrer kuratorischen Praxis oftmals soziopolitisch drängende Fragen unserer Zeit und macht aktuelle ästhetische Diskurse in der Spiegelung junger Künstler*innen erlebbar. Sie versucht hierbei auch außereuropäische Perspektiven in pluralistischen Denkweisen verstärkt sichtbar werden zu lassen. Ein Fokus ihrer Arbeit liegt auf ent-

grenzen, spartenübergreifenden Projekten, die Aspekte von Tanz/Bewegung, Literatur/Sprache, Musik/Klang und Kunst miteinander verknüpfen.

Julia Katharina Thiemann is currently programme director and curator of the Matchbox projects of the Cultural Office of the Rhine-Neckar Metropolitan Region, where she realises nomadic and mostly participatory art projects with international artists in rural locations. She is also a guest curator at the Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen am Rhein and the Villa Merkel Gallery of the city of Esslingen am Neckar.

She studied art history with a special master's degree in "Curatorial and Critical Studies" at Goethe University and the Städelschule, both in Frankfurt am Main, as well as German language and literature and sociology at Leibniz University in Hannover. Julia Katharina Thiemann has already worked in numerous institutions as well as freelance. She has worked as a curator at the Weserburg Museum of Modern Art in Bremen, the Badischer Kunstverein Karlsruhe, the Kunstverein Wilhelmshöhe, the Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen and the Q18 in the Quartier am Hafen in Cologne, among others.

For her work to date, Julia Katharina Thiemann has been awarded the curatorial scholarship of the state of Rhineland-Palatinate and the C/O Berlin Talents Award for young art critics.

In her institutional and independent projects, Julia Katharina Thiemann explores, among other things, parameters of curating in private and public spaces as well as tendencies to dissolve boundaries in the arts. In her curatorial practice, she often addresses the socio-politically pressing questions of our time and makes current aesthetic discourses tangible in the dialogue with young artists. She seeks to make non-European perspectives more visible in pluralistic ways of thinking. One focus of her work is on cross-border, cross-disciplinary projects that link aspects of dance/movement, literature/language, music/sound and art.

dance your home

Anhand ihres kuratorischen Projektes „dance your home – choreographies for everyone“ wird Julia Katharina Thiemann über Parameter der Kuration und künstlerischen Produktion von Scores für ein breites Publikum inmitten eines pandemischen Lockdowns sprechen. Das Projekt lädt in unterschiedlichen künstlerischen Strategien zum Tanz und der sinnlichen Wahrnehmung sowie zur Reflektion von Bewegungsfolgen in den eigenen vier Wänden ein. Für „dance your home“ wurden dezidiert Künstlerchoreograph*innen eingeladen, aktuelle Schnittstellen zwischen Bewegung, Tanz und Kunst zeitgenössisch auszuloten. Wie künstlerische Bewegungsfolgen sinnvoll in der Distanz übermittelt werden können, ist dabei eine von zahlreichen Herausforderungen. Zudem werden hier nicht zuletzt auch Fragen der möglichst niedrigschwellig aktivierenden Konzeption von künstlerischen Tanzsequenzen auch für Menschen ohne jegliche Vorkenntnisse verhandelt. Somit ist „dance your home“ ein Versuch, in der Distanz künstlerische Scores in den individuellen Alltag diverser Partizipant*innen zu implementieren.

Referring to her curatorial project “dance your home – choreographies for everyone”, Julia Katharina Thiemann talks about parameters of curation and artistic production of scores for a broad audience in the midst of a pandemic lockdown. Employing different artistic strategies, the project invites people to dance and to physically perceive and reflect on sequences of movements within their own four walls. For “dance your home”, artist-choreographers were invited to explore current interfaces between movement, dance and art in a contemporary way. How artistic movement sequences can be meaningfully conveyed at a distance is one of the many challenges. Finally, questions of how to design artistic dance sequences that are as low-threshold as possible, even for people without any prior knowledge, are also discussed. Thus, “dance your home” is an attempt to incorporate artistic scores at a distance into the individual everyday life of participants.



Gabriele Klein; Foto: Johanna Liebsch

Gabriele Klein hat seit 2022 die Professur für Ballett und Tanz („Hans van Manen Chair“) an der Universität Amsterdam/Niederlande inne. Von 2002 bis 2023 war sie Professorin für Soziologie von Bewegung, Tanz und Performance Studies an der Universität Hamburg. Von 2022 bis 2023 war sie Research Fellow am Käte Hamburger Center „global dis:connect“ an der LMU München.

Ihre jüngsten Buch-Publikationen: *Performance and Labour, Dance [and] Theory* (2012), *Handbuch Körpersoziologie* (2 Bde.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen, Performance und Praxis Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens* (übersetzt ins Englische 2020, ins Russische 2021), *Ferne Körper* (2022), *Materialities in Dance and Performance* (2024)

Gabriele Klein has been Professor of Ballet and Dance (“Hans van Manen Chair”) at the University of Amsterdam/Netherlands since 2022. From 2002 to 2023 she was Professor of Sociology of Movement, Dance and Performance Studies at Hamburg University. From 2022 to 2023 she was a Research Fellow at the Käte Hamburger Centre “global dis:connect” at LMU Munich.

Her most recent publications are: *Performance and Labour, Dance [and] Theory* (2012), *Handbook of Body Sociology* (2 vols.), *Translating and Framing. Practices of Medial Transformations, Performance and Practice Pina Bausch and the Dance Theatre. The Art of Translation* (2020, German: 2019, translated into Russian 2021), *Ferne Körper* (2022), *Materialities in Dance and Performance* (2024).

Soziale Choreografie

Der Text skizziert das Konzept der „Sozialen Choreografie“. Dieses verbindet einen soziologischen Ansatz mit einem tanzwissenschaftlichen Ansatz. „Soziale Choreografie“ beschreibt das Verhältnis zwischen Choreografie als sozialer Ordnung, die dem choreografierten Raum als symbolische, repräsentative Ordnung eingeschrieben ist, und Choreografie als emergente Ordnung, die von Menschen situativ und performativ erzeugt wird.

Das Verhältnis zwischen Makro- und Mikrostrukturen in sozialen Choreografien ist ein dynamisches, das ständig neu austariert wird. Es erweist sich auch als ambivalent: Einerseits führt es zu einer Konventionalisierung und Standardisierung sozialer Normen und Regeln, andererseits bietet es Potenzial für Störungen und Interventionen.

Social choreography

The text outlines the concept of “social choreography”. This combines a sociological approach with a dance studies approach. “Social choreography” describes the relationship between choreography as a social order, which is inscribed in the choreographed space as a symbolic, representative order, and choreography as an emergent order, which is generated by people in a situational and performative way.

The relationship between macro and micro structures in social choreographies is a dynamic one that is constantly being rebalanced. It also proves to be ambivalent: on the one hand, it leads to a conventionalisation and standardisation of social norms and rules; on the other, it offers potential for disruptions and interventions.



MIMETIC BODIES, Lena Grossmann, Performance- und Ausstellungsansichten, Lothringer13 Halle, 2022 München, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Fotos: Linus Schuierer

Lena Grossmann ist Bildende Künstlerin und Choreografin. Studium an der AdBK München bei Prof. Olaf Nicolai und Studium der Musikkomposition (MA) an der ZhdK Zürich bei Prof. Isabel Mundry. An der interdisziplinären Schnittstelle von Bildender Kunst und Tanz sucht sie neue Formen von performativen, sozialen und situativen Räumen. Der Körper mit seinen variablen, vielschichtigen und filigranen Zugängen steht hierbei für sie im Mittelpunkt. Ausgehend von analytischen und praktischen Auseinandersetzungen mit Bewegungsabläufen im Tanz erarbeitet sie sich in ihrer künstlerischen Praxis eine Bandbreite an Möglichkeiten, sich dem Verhältnis von Körper und Raum anzunähern. Sie entwickelt Formate aus verschiedenen Elementen der Choreografie, des Bühnenbilds, der Notation, der Komposition und der Skulptur und sucht so neue Körper-, Form- und Bildsprachen, wobei sie mit Tänzer*innen, Performer*innen und Künstler*innen zusammenarbeitet.

Ein Themenschwerpunkt ihrer Praxis ist das künstlerische Forschungsfeld der „Mimesis“. Mimesis begreift sie hierbei als einen Arbeitsbegriff, innerhalb dessen sie interpersonelle Beziehungsweisen sowie körperliche Übersetzungs- und Kommunikationsstrategien erforscht. Hierbei hinterfragt Lena Grossmann, welche Rolle mimetische Ansätze in unserem alltäglichen Umgang mit körperlichen Gesten, Lesarten von anderen Körpern und ihren Beziehungen zueinander spielen.

Ihrem interdisziplinären Ansatz folgend arbeitet Lena Grossmann an Bewegungs- und Notationssystemen, die ein Denken in Bezügen zwischen Raum und Körper beschreiben. So sucht sie neue Zugänge zu Übersetzungsfragen und zum

strukturweiternden Denken im choreografischen Bereich. Ihre performativen Räume, die sich mit ihrer Filigranität beständig verändern, können im weiteren Sinne als soziale Erfahrungsräume gesehen werden, innerhalb derer der Körper zum Denken aufgefordert wird.

Lena Grossmann is a visual artist and choreographer. She studied at the AdbK Munich with Prof. Olaf Nicolai and music composition (MA) at the ZhdK Zurich with Prof. Isabel Mundry. At the interdisciplinary interface of visual arts and dance, she seeks new forms of performative, social and situational spaces. The body with its variable, multi-layered and filigree approaches is at the centre of her work. Based on analytical and practical explorations of sequences of movement in dance, she develops a range of possibilities in her artistic practice to approach the relationship between bodies and spaces. She develops formats from various elements of choreography, stage design, floor notation, composition and sculpture and thus seeks new physical, formal and visual languages, working together with dancers, performers and artists.

One focus of her practice is the artistic research field of "mimesis". She understands mimesis as a working concept within which she explores interpersonal relationships and physical translation and communication strategies. Lena Grossmann questions the role that mimetic approaches play in everyday dealings with physical gestures, readings of other bodies and their relationships to one another.

With her interdisciplinary approach, Lena Grossmann works on movement and notation systems that describe thinking in terms of relationships between spaces and bodies. In this way, she seeks new approaches to questions of translation and structure-expanding thinking in choreography. Her performative spaces, which are constantly changing with their filigree nature, can be seen in a broader sense as social spaces of experience within which the body is challenged to think.



MIMETIC BODIES, Lena Grossmann, Performance- und Ausstellungsansichten, Lothringer13 Halle, 2022 München, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Fotos: Linus Schuierer



Espaço.Som.Corpo, Barbara Galli, Katharina Voigt, 2018, Teatro Thalia, OH Lisboa;
Foto: Denis Liang

Katharina Voigt (*1988) studierte Architektur in Hamburg, München und Stockholm und besuchte das freie Seminar „Choreographing a Context“ an der Dans och Cirkushögskolan in Stockholm. 2016–23 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und ist seither Akademische Rätin am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Prof. Uta Graff, an der Technischen Universität München. Ihr gestalterisches und künstlerisches Tun realisiert sie in freien Projekten wechselnder Zusammenarbeiten als Choreografin und Performerin im zeitgenössischen Tanz: u. a. mit Barbara Galli „Espaço.Som.Corpo“, 2018, als tänzerische Architekturerkundung im Teatro Thalia in Lissabon; „playing places“, 2022/23, als interaktive Performance auf dem Münchener Max-Joseph-Platz, welche die Konventionen und Potenziale des öffentlichen Raums befragt, konzipiert und choreografiert mit Barbara Galli, Simone Lindner und Lara Paschke, in Zusammenarbeit mit zehn Tänzer*innen der freien Szene; „Experiencing Sense(s)“, 2022, Independent Project der Trienal de Arquitectura de Lisboa, gemeinsam mit Maureen Zollinger, Barbara Galli und Virginie Roy.

Ihre Auseinandersetzung mit Körper und Raum führt Katharina Voigt in Forschung und Lehre, Beratung und Publikation zusammen. Gemeinsam mit Prof. Uta Graff und Prof. Dr. Ferdinand Ludwig ist sie Mitbegründerin und Lead Editorin von *Dimensions. Journal of Architectural Knowledge*. Sie zeichnet mitverantwortlich für die 2022 vom Bayerischen Landesverband für zeitgenössischen Tanz (BLZT) verfasste „Studie für ein Tanzhaus in München“, bei deren Erarbeitung sie den BLZT aus Architekturperspektive beriet. Ihre Dissertation *Impulse und Dialoge zwischen Architektur und Körper*, die sie 2023 mit Auszeichnung am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten bestand,

verhandelt die Wechselbeziehung und die Potenziale gegenseitigen Lernens von Architektur- und Körperwissen.

Katharina Voigt (*1988) studied architecture in Hamburg, Munich and Stockholm and attended the free seminar “Choreographing a Context” at the Dans och Circus Högskolan in Stockholm. From 2016–23 she was research associate and has since been academic counsellor at the Chair of Architectural Design and Conception, Prof. Uta Graff, at the Technical University of Munich. In her artistic practice, she realises independent projects in changing collaborations as a choreographer and performer in the field of contemporary dance: amongst others “Espaço.Som.Corpo”, 2018, as a dance-based architectural exploration at the Teatro Thalia in Lisbon, with Barbara Galli; “playing places”, 2022/23, as an interactive performance, which questions the conventions and potentials of public space at the Max-Joseph-Platz in Munich, conceived and choreographed with Barbara Galli, Simone Lindner, and Lara Paschke, realised in collaboration with ten dancers from the free scene; “Experiencing Sense(s)”, 2022, Independent Project at Trienal de Arquitectura de Lisboa, together with Maureen Zollinger, Barbara Galli and Virginie Roy.

Katharina Voigt brings together her investigation of body and space in research and teaching, consulting and publishing. Together with Prof. Uta Graff and Prof. Dr. Ferdinand Ludwig, she is co-founder and Lead Editor of *Dimensions. Journal of Architectural Knowledge*. She co-authored the “Study for a Dance House in Munich” for the Bavarian State Association for Contemporary Dance (BLZT) in 2022, advising the BLZT from an architect’s perspective. Her dissertation *Impulses and Dialogues between Architecture and the Body*, which she passed with summa cum laude at the Chair of Architectural Design and Conception in 2023, examines the interdependency and potential for mutual learning between architectural and corporeal ways of knowing.



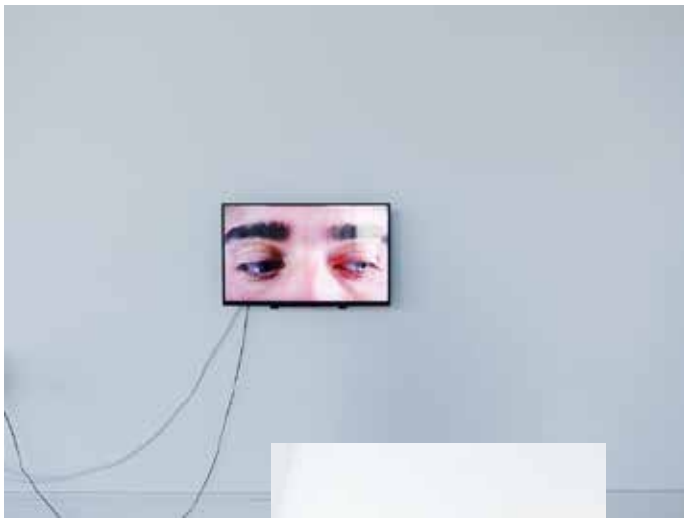
playing places, Galli, Lindner, Paschke, Voigt, 2022 und 2023, Max-Joseph-Platz München; Foto: Uli Neumann-Cosel

Symposium und
Ausstellung **Symposium and
Exhibition** 24.–25. Oktober
October 2022









Impressum **Imprint**

Herausgebende **Editors**
Prof. Tina Haase, Elke Dreier

Fotos (soweit nicht anders angegeben)
Photos (unless otherwise stated)
Anna Pasco Bolta, VG Bildkunst Bonn, 2024
Elke Dreier, VG Bildkunst Bonn, 2024

Lektorat **Proofreading**
Textbüro Vorderobermeier

Übersetzung **Translation** mit Unterstützung des
TUM Coaching Program, Dr. Stephen Starck
**with the support of Dr. Stephen Starck from the
TUM Coaching Program**

Grafikdesign **Graphic design** atac.de

Verlag **Publisher**
Erschienen im Intervallverlag, Köln

INTERVALLVERLAG

ISBN 978-3-949862-94-6

März **March** 2024

TUM School of Engineering and Design
Department of Architecture
Lehrstuhl für Bildende Kunst, Prof. Tina Haase

Technical University of Munich
Arcisstraße 21, 80333 München
www.ed.tum.de

Symposium
Mo, 24.10.2022
Di, 25.10.2022

Veranstaltungsort
Venue Lehrstuhl für
Bildende Kunst
Technische Universität
München

Kuratiert und organi-
siert von **Curated and
organised by**
Elke Dreier

mit dem Lehrstuhl für
Bildende Kunst,
Prof. Tina Haase

Mit Beiträgen von **With**
contributions by

Caroline Adam
Prof. Lisa Blackman
Florian Ecker
Irina Gheorghe
Lena Grossmann
Antonio Della Guardia
Haase/Hochstatter und
die Paranose Production
Ute Heim
Dr. Hiloko Kato und Alexandra Zoller
Prof. Dr. Gabriele Klein
Paula Kohlmann
Prof. Melanie Krüger
Mmakhotso Lamola
Florian Lechner
Marres, House for Contemporary
Culture mit David Helbich
Julien Prévieux
Prof. Gabi Schillig mit Yui Kawaguchi
Angelika Schwarz
Daniel Stoecker
Julia Katharina Thiemann
Katharina Voigt
Louise Walleneit

Elke Dreier ist bildende Künstlerin und künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Bildende Kunst, Prof. Tina Haase. In ihren künstlerischen Arbeiten untersucht Elke Dreier die Rolle des menschlichen Körpers in einer zunehmend digital agierenden Welt. **Elke Dreier is a visual artist and an artistic and research associate at the Chair of Visual Arts, Prof. Tina Haase. In her artistic works, Elke Dreier analyzes the role of the human body in an increasingly digitally active world.**

Website:
bodiesmovedifferentlyinpresence.de
Instagram: [bodies_move_differently](https://www.instagram.com/bodies_move_differently)

Kontakt/Anfragen **Contact/Inquiries**
gutentag@elkedreier.de

Mit freundlicher Unterstützung
der **With friendly support of**
Dr. Marschall Stiftung

Herzlichen Dank **Thanks to**
Prof. Tina Haase, dem Team des
Lehrstuhl für Bildende Kunst **Prof. Tina**
Haase, the team of the Chair of Fine
Arts und and atac

Bodies

Move

Differently

in

Presence

ISBN 978-3-949862-94-6



INTERVALLVERLAG