



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Körperkonzepte im telematischen Tanz

Zwischen Entkörperung, digitaler Verkörperung und leiblicher Erfahrung

verfasst von / submitted by

Lea Sophia Bernhard, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

0 66 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreuerin / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	7
3. Körperkonzepte	11
3.1 Leib, Körper und Bewusstsein	11
3.2 Posthumanistische Annäherungen an den Körper	19
3.3 Verkörperungen im digitalen Raum	23
4. Körperlichkeit im Tanz	29
5. Tanz und Technologien	36
5.1 Annäherungen von Tanz und Technologie	36
5.2 Darstellung bewegter Körper im Bild	40
5.3 Liveness und Präsenz	43
5.4 Intermedialität	49
6. Telematischer Tanz	52
6.1 Telematik und Telepräsenz	52
6.2 Funktionsweise	55
6.3 Beispiele telematischer Tanzprojekte	57
7. <i>Philly-Pool</i> Projektreihe	61
7.1 Methode und Zielsetzung	61
7.2 Durchführung	67
8. Körperkonzepte im telematischen Tanz	74
8.1 Szenographischer Raum	74
8.2 Erfahrungen der TänzerInnen	76
8.3 Körperkonzepte	79
9. Schlussbetrachtung	88
10. Quellenverzeichnis	94
11. Anhang	101
11.1 Abstract – Deutsch	101
11.2 Abstract – Englisch	102

1. Einleitung

Die Intention dieser Arbeit ist es, an Hand des telematischen Tanzes als stellvertretendes Beispiel für die Beziehung von digitaler Technologie und Körper einerseits verschiedene Blickwinkel auf die hier vorzufindenden Körperkonzepte zu werfen und andererseits der Frage nachzugehen, inwiefern der Körper im Zuge einer Digitalisierung der Gesellschaft tatsächlich als abgeschafft betrachtet werden kann. Insbesondere soll hierbei darauf geachtet werden, inwiefern die leibliche Erfahrung nicht nur in der Annahme von Entkörperung, sondern auch in denen einer Erweiterung des Körpers und einer Verkörperung abhandenkommt, oder ob dieser unter den gegebenen Umständen immer noch Platz eingeräumt wird.

Der Einfluss, den die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierenden digitalen Technologien und Medien¹ auf verschiedenste Lebensbereiche des Menschen ausüben, ist nicht zu übersehen. Neben strukturellen Veränderungen innerhalb der Gesellschaft sind ebenso Auswirkungen auf einer kleineren Ebene auszumachen, die etwa den Körper des Menschen betreffen. Vor allem Veränderungen in der Kommunikation sind hervorzuheben, da durch die digitale Vernetzung ein beinahe unmittelbarer globaler Austausch ermöglicht wird, der bestehende raumzeitliche Ordnungen in einem zunehmenden Ausmaß sprengt. Telekommunikation stellt keine Neuheit dar, denn innerhalb der Menschheitsgeschichte wurden bereits verschiedenste Mittel zur Verständigung über die Ferne verwendet, wie beispielsweise auch Santani beschreibt. „Our experience with remote persons have existed since we first utilized ‘telecommunication’: from primitive systems that put us in touch with others despite distances, such as smoke signals, carrier pigeons and written letters; through to the telegraph and the telephone; and, since the last century, digital telecommunications systems.“² Es zeigt sich, dass bereits verschiedenste Wege gefunden wurden, räumliche Distanz zu überbrücken, was beispielsweise mit der menschlichen

1 In den 1980er Jahren war der Fortschritt in der Computertechnologie an einem Punkt angekommen, am dem neben einer Hardware-Konzipierung für einen Massenmarkt – nämlich die Minimierung der Bestandteile – auch ein benutzerfreundliches Interface entwickelt wurde. Allerdings war zu diesem Zeitpunkt die Vielfalt der Anwendungsbereiche des Computers noch nicht ausgearbeitet. Seit Anbeginn ist jedenfalls der Vernetzungsgedanke zentral, der mit der Schaffung des World Wide Webs am CERN 1990 vervollständigt werden konnte. Das WWW verschaffte einer breiten Masse den Zugang zum Internet und so begann, vor allem auch mit dem Übergang zum Web 2.0, die Vernetzungs- und Partizipationskultur, wie sie hier thematisiert wird. Das Web 2.0 ist nicht mehr nur für die hauptsächliche Distribution von Inhalten zuständig, sondern erlaubt vielmehr die kreative Mitgestaltung von Inhalten.

Vgl. P.Haber: „Sprung in eine andere Welt? : Mediengeschichte im Zeichen von Digitalität und Remediation“ in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 1: 2010, S.126-132

2 I.Santani: „Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies“ in: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* Vol.13(1+2), Intellect Limited: 2015, S.193f

Unzufriedenheit erklärt wird, nur den leiblich erschließbaren Raum einnehmen zu können.³ Dennoch bringen digitale Technologien die Neuheit eines beinahe zeitgleichen Austausches mit sich, der auf Grund technologischer Entwicklungen immer mehr Sinne gleichzeitig involviert. So ist die Zusammenführung der visuellen und auditiven Ebene in Formen digitaler Kommunikation ermöglicht, wodurch sich dem entfernten Ort vielfältiger angenähert werden kann. Auch die sich ausbreitende und immer enger werdende Vernetzung, wie sie durch das Internet ermöglicht wird, ist ein wesentlicher Bestandteil der digitalen Kommunikationsstruktur. Vor allem auch die Beschaffenheit des Web 2.0 lädt zur Partizipation ein. Inhalte des Internets, die über den digitalen Austausch verbreitet werden, werden zunehmend von privaten BenutzerInnen kreiert. Durch die Möglichkeiten digitaler Systeme finden neben Veränderungen in der Kommunikation auch andere Verlagerungen gesellschaftlicher Vorgänge in den virtuellen Raum statt. Nach dem Medienphilosoph Vilém Flusser meint der Begriff des virtuellen Raumes einen Noch-Nicht-Raum, also einen Raum, der nur berechnet wird und noch nicht wirklich ist. In Anbetracht der zunehmenden digitalen Vernetzung wird ihm zu Folge die Trennung von öffentlichem und privatem Raum allmählich aufgehoben, da sich Gemeinschaften unabhängig von geographischer Lage, Zeit, oder jeglicher kultureller Zugehörigkeit bilden und somit alle Menschen zu virtuellen BewohnerInnen einer virtuellen Raumzeit werden. Flusser beschreibt in Bezug auf die Vorstellung der Komputation von Körpern die Entwicklung von Möglichem zu Wirklichem, welche an Hand der Abfolge von der Fotografie, über das Videobild, über das synthetische Bild hin zu dem Hologramm ausgemacht wird.⁴ Die Basis hierfür bildet das binäre Zahlensystem bestehend aus 0 und 1, wodurch den Informationen, die virtuell dargestellt werden, eine essentielle Bedeutung zukommt. Digital als Gegenpart zu analog meint im wörtlichen Sinn generell eine Begründung auf Zahlen, jedoch wird es meist mit dem binären System assoziiert.⁵ Gesellschaftskulturelle Vorgänge erfahren demnach auf virtueller Ebene Abstraktionsprozesse, wie beispielsweise der Geldtransfer, wodurch die Materialität vermeintlich verloren geht. Der Begriff der Informationsgesellschaft als Beschreibung für derartige gegenwärtige Entwicklungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens ist als Ablösung der als Industriegesellschaft benannten Gesellschaftsform gedacht. Information und Wissen sowie technische Innovation nehmen in der Informationsgesellschaft anstelle von „Arbeit,

3 Vgl. M.Seel: „Medien der Realität und Realität der Medien“ in: *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, [Hrsg.] Krämer, Sybille, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1998, S.260

4 Vgl. V.Flusser: „Räume“ in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, [Hrsg.] Dünne, Jörg; Günzel, Stephan, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2006, S.280f

5 Vgl. P.Haber: „Sprung in eine andere Welt? : Mediengeschichte im Zeichen von Digitalität und Remediation“ in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 1: 2010, S.122

Kapital, Land, Maschinen oder Energie“⁶ eine zentrale Stellung ein. Digitale Kommunikations- und Informationstechnologien sind als wesentliche Elemente zu nennen, die einer derartigen Gesellschaftsform zu Grunde liegen⁷: „[...] zugleich stehen sie [die Technologien] paradigmatisch für die neuen wissensbasierten Industrien und werden mit weitreichenden Veränderungen in Arbeitsteilung, Organisation und Verwaltung, aber auch in Politik und Kultur in Zusammenhang gebracht.“⁸ Mit der Gesellschaftsform verändert sich auch die Beschaffenheit der Tätigkeitsbereiche: Neben einer Verschiebung von manuellen zu wissensbasierten Beschäftigungen kann auch eine Auswirkung auf die Arbeitsorganisation festgestellt werden, die sich durch zunehmende Flexibilität und Netzwerkschaffung auszeichnet.⁹ Die Eigenschaft der digitalen Technologien, globalen Austausch über die raumzeitliche Dimension hinaus zu ermöglichen, ist demnach als Einflussfaktor auf die Entwicklungen gesellschaftlicher Bereiche zu betrachten. Im Hinblick auf eine derartige Gesellschaft, die sich maßgeblich über digitalen Informationsaustausch strukturiert und verstärkt auf einer digitalen Vernetzung aufbaut, stellt sich die Frage, welcher Platz der Materialität und dementsprechend auch der Körperlichkeit des Menschen noch zukommt. Der Begriff der Körperlichkeit wird hier so verwendet, wie er in der Medientheorie auch in Bezugnahme auf die philosophische Richtung der Phänomenologie eingesetzt wird, um die „Summe der Eigenschaften des menschlichen Körpers [...] und dessen Ausdrucksqualitäten“¹⁰ zu beschreiben. Tatsächlich wird im Kontext einer digitalisierten Gesellschaft und der damit einhergehenden Verlagerung von Handlungen und sozialer Interaktion auf eine virtuelle Ebene vermehrt eine Entkörperung thematisiert. Hierbei scheint das Erleben auf die mentale Ebene reduziert zu werden. Dietmar Kamper beispielsweise, der die Bildebene als vorherrschende Abstraktionsform der Realität begreift¹¹, verabschiedet den Körper und betont den überbleibenden Geist:

„Das Virtuelle ist das Mögliche, das jederzeit und überall auch anders Mögliche. Es besteht in einem Abschied des Körperlichen, indem es die Bedingungen der Zeit und des Raumes negiert und damit seine eigene Genese verleugnet. Es markiert zugleich die Grenzen der menschlichen Eigenmacht, indem es eine universale imaginäre Immanenz ausbildet, ein transparentes Gefängnis des absoluten selbstbezüglichen Geistes, der nichts Anderes mehr hat als sich selbst.“¹²

6 J.Steinbicker: „Informationsgesellschaft“ in: *Handwörterbuch zur Gesellschaft Deutschlands*. Band 1 und 2, [Hrsg.] Mau, Steffen&Schöneck, Nadine M., Springer: 2013, S.409

7 Vgl. Ebda.: S.408

8 Ebda.: S.409

9 Vgl. Ebda.: S.409f

10 H.Schanze: Medientheorie, S.166 – Vgl. C.Rosiny: *Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.31

11 Vgl. D.Kamper: *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, Fink: München, 1999, S.23

12 Ebda.: S.22

Auch der australische Medienkünstler Stelarc behauptet die Obsoleszenz des menschlichen Körpers in einer digitalisierten Gesellschaft und spielt in seinen Arbeiten dementsprechend mit der Verbindung von Mensch und Maschine. Beispielsweise brachte er in seiner webbasierten Performance *Ping Body* im Jahr 1995 Elektroden an seinem Körper an und verband diese mit einem Computersystem. NetzbesucherInnen konnten auf diese Weise die Muskelkontraktionen in Stelarc's Körper über Impulse steuern.¹³ Das Körperkonzept, das Stelarc hierbei verfolgt, betrachtet die menschliche Haut nicht mehr als das Äußere des Körpers, sondern nimmt sich jeglichen Formen digitaler Erweiterung an.¹⁴ „Technology has always been coupled with the evolutionary development of the body. [...] My attitude is that technology is, and always has been, an appendage of the body“ - so Stelarc.¹⁵ Es zeigt sich, dass die Frage nach einer Entkörperung gleichzeitig mit der Vorstellung einer Erweiterung des Körpers und einer Verkörperung in Zusammenhang steht. Die bereits angesprochenen Auswirkungen digitaler Technologien, die den Menschen an sich, oder seinen Körper betreffen, sind hier hervorzuheben. Die Grenzen des menschlichen Körpers scheinen mit Hilfe digitaler Technologien überwunden zu werden – blickt man beispielsweise in den medizinischen Bereich, findet man Gerätschaften vor, die Schwächen des biologischen Körpers ausgleichen und Funktionen dessen ausdehnen können. Die im virtuellen Raum vorzufindenden körperlichen Stellvertreter können ebenso mit der Vorstellung einer körperlichen Erweiterung oder Verkörperung in Zusammenhang gebracht werden, die im digitalen Diskurs aufzufinden ist. Während Entkörperung den Verlust der Materialität beschreibt und den Menschen auf den immateriellen Aspekt des Bewusstseins reduziert, kann mit dem Begriff der Verkörperung einen Schritt weiter gedacht und ein Vorgang beschrieben werden, in welchem dem Bewusstsein ein anderer Körper zukommt. Dieses tritt als überbleibender Bestandteil des Menschen im Kontext einer digitalen Welt immer wieder in den Vordergrund und daher soll in den vorliegenden Seiten der Ursprung dieses Dualismus festgestellt werden. Das Bewusstsein kann als immaterieller Aspekt betrachtet und daher mit der Vorstellung von Information als Gegenpart zu Materialität gleichgesetzt werden, welche Begriffe im posthumanistischen Diskurs aufgegriffen werden. In der vorliegenden Arbeit soll daher auch ein Abstecher zu posthumanistischen Körperkonzepten gemacht werden, um den Körper unter digitalen Umständen mit einem dualistischen Menschenbild in Verbindung zu bringen, das zumindest die christliche

13 Vgl. Medienkunstnetz URL: <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/ping-body/>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]

14 Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.280f

15 Stelarc: *Extended Body* – Vgl. J. Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.284

Gedankentradition geprägt hat. In Anlehnung daran sollen jedoch ebenso andere Körperkonzepte betrachtet werden, die in die Richtung eines gesamtheitlichen Körpers tendieren, vor allem, um den erfahrenden, physischen Körper als Kontrast hervorzuheben, aber auch, um die Möglichkeit unterschiedlicher Herangehensweisen an den Begriff des Körpers aufzuzeigen. „Körper – und dies bestätigt seine in vielen Sprachen multiple Bedeutung und Benennung – kann nur im Spektrum seiner sich wandelnden und teilweise miteinander konkurrierenden Definitionen beschrieben und interpretiert werden.“¹⁶ So stellt auch die begriffliche Unterscheidung von Körper und Leib, wie sie beispielsweise von Helmuth Plessner vollzogen wird, einen wichtigen Aspekt in diversen Körperbildern dar, die im Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit – vor allem in Bezug auf das leibliche Erfahren von Körper – von Relevanz ist. Wie Johannes Birringer feststellt, tendiert der Diskurs um den Körper vor allem zu Begriffen wie Subjektivität, Identität, Wissen, Macht und Natur „filtered through the lessons learnt from Foucault and recent feminist and performance theory“.¹⁷ In einer Verbindung von Tanz und Technologie rückt der individuelle Körper demnach jedoch ein Stück in den Hintergrund, um komplexen Verbindungen von Mensch und Maschine Platz zu machen. Der britische Künstler Roy Ascott thematisiert im Jahr 2000 die zunehmende Verwobenheit der von ihm als „nasse“ Biologie und „trockene“ Virtualität bezeichneten Gebiete. In Folge nennt er die hier gegebene Vermischung „feucht“ und schreibt dieser Ebene ein großes Potential zu, das die Betrachtung von Subjektivität, die Weltansicht und soziale Strukturen neu definiert. Außerdem stellt er Überlegungen an, inwiefern sich Kunst, Kultur und Gesellschaft in einer derartigen „feuchten“ Umgebung verändern.¹⁸ Dass der Kunstbereich, als möglicher Ort zur Reflexion über gesellschaftliche Prozesse, von derartigen Entwicklungen nicht unbeeinflusst bleibt, liegt nahe. Auf diese Möglichkeit, gewisse sich in einer vermeintlichen Digitalisierung der Gesellschaft etablierenden Fragestellungen aufzugreifen und diese konkret zu verhandeln, wird in dieser Arbeit zurückgegriffen. Aus diesem Grund stellt hier der telematische Tanz als eine Kunstform, die sich der digitalen Telekommunikation und somit auch der Möglichkeit zur globalen Vernetzung bedient, den Schwerpunkt dar. Die Tanzform nimmt sich den Bedingungen einer – wie Ascott es formuliert – Verwobenheit zwischen „nasser“ Biologie und „trockener“ Virtualität an.

16 M.Lorenz: *Leibhaftige Vergangenheit*, S.11 – Vgl. C.Rosiny: *Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.30

17 J.Birringer: „Networked Environments for Interactive Dance.“ In: *Maska Performing Arts Journal*. Bd. XVIII, Nr. 82-83: Ljubljana, 2003. S.74 – Vgl. P.Purg: *Körper im elektronischen Raum. Modelle für Menschen und interaktive Systeme*, VDM Verlag Dr. Müller: 2007, S.218

18 Vgl. R.Ascott: „Edge-Life: Technoetic structures and moistmedia“ in: *Art, Technology, Consciousness: mind @ large*, [Hrsg.], Ascott, Roy, Bristol: 2000 – Vgl. Ivana Santani, „Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies“ in: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 13: 1+2, Intellect Limited: 2015, S.189

Einerseits ist hier der bewusst erfahrende physische Tanzkörper elementar und andererseits ist die hierin gegebene Körperlichkeit an der Kippe zu Entkörperung und Verkörperung durch digitale Technologien zu verorten, weswegen diese Kunstform in einem Diskurs um Körperlichkeit in einer digitalen Welt von Interesse ist. Die Wahrnehmung der hier aufeinander treffenden Formen von Körper ist hierbei ebenso zu berücksichtigen. Um die Bedeutung des physischen Körpers als wesentliches Element im Tanz herauszuarbeiten, sollen verschiedene Tanzstile beschrieben werden, in denen dementsprechend unterschiedliche Körperbilder auszumachen sind. Des Weiteren soll auf die starke Verbundenheit von Technologie und Tanz eingegangen werden, indem Schnittstellen ab Beginn des 20. Jahrhunderts beschrieben werden, die schließlich zu der Verbindung von Digitalität und Tanz überführen, in welcher der telematische Tanz zu verorten ist. Die vermeintliche Mischform des telematischen Tanzes, die sich aus Materialität und Virtualität zusammensetzt, betrifft verschiedene Ebenen dieser Kunstform, die neben dem zu untersuchenden Aspekt des Körpers beispielsweise auch den szenographischen Raum mit einschließen. Ein telematisches Tanzprojekt wird in dieser Arbeit näher betrachtet, um an Hand dessen gegebenenfalls bestimmte Bedingungen, die theoretisch verhandelt werden, auf praktischer Ebene aufzeigen zu können. Zwei Projekte aus der zwischen 2007 und 2012 an Universitäten in Liverpool und Philadelphia durchgeführten *Philly-Pool* Reihe, die von Pauline Brooks und Lukas Kahlich initiiert wurde, werden hierfür herangezogen. Besonders angesichts der eher limitierten Materiallage sollen auch die existierenden Reflexionen von Brooks miteinbezogen werden, um auch mögliche Beweggründe zur Durchführung eines telematischen Tanzprojekts kennen zu lernen.

2.Forschungsstand

Das Themengebiet der vorliegenden Arbeit setzt sich aus Fragen zur Körperlichkeit, insbesondere unter digitalen Bedingungen, zusammen und wird am Beispiel des telematischen Tanzes erforscht. Diese Tanzform erlaubt es, über den physischen Raum hinweg mittels digitaler Kommunikationstechnologien auch auf spontane Impulse der räumlich entfernten MittänzerInnen zu reagieren und zu interagieren. Telematischer Tanz, der vor allem in den 1990er Jahren boomte, wurde auf Grund dessen, dass es sich hierbei um eine eher unbekannte Tanzform handelt, kaum unabhängig von anderen Performancearten, die sich über das Internet strukturieren, in der Theorie bearbeitet. Johannes Birringer, Choreograph und Filmemacher, der sich mit Performance unter Medienbedingungen beschäftigt, thematisiert im Jahr 2003 den Rückstand in einer Auseinandersetzung mit der Kunstform: „Telepresence is a challenge since we have no existing aesthetic or cultural models for real-time dance interaction with a physically remote location, nor will we know much about the role of our potential Internet audiences unless we invite them into the mix.“¹⁹ Demnach fordert Birringer zum aktiven Experimentieren in diesem Bereich auf, um Modelle von telematischem Tanz fassbar machen zu können. Tatsächlich sind einige der telematischen Tanzprojekte als Forschungsprojekte angelegt, um mithilfe des angewandten Teils notwendige Ressourcen und Wissen für eine Reflexion über telematischen Tanz schaffen zu können.²⁰ Vor allem im Hochschulbereich wird die Methode der praxis-basierten Forschung²¹ zur Untersuchung von telematischen Tanzprojekten angewandt, die aus einer Zusammenarbeit zwischen entfernten Universitäten entstehen. Beispielsweise kann hier die in dieser Arbeit im Fokus stehende *Philly-Pool* Projektreihe genannt werden, die eine Kollaboration zwischen zwei Universitäten in Liverpool und Philadelphia war. Die verstärkte Beschäftigung mit dieser Kunstform im Universitätsbereich kann sowohl durch den hier bestehenden Raum für eine reflexive Nachbearbeitung als auch durch den Zugang zu computerwissenschaftlichen Fachbereichen begründet werden. Auch die stattfindende Auseinandersetzung von Tanzstudierenden mit Bühnenräumen, die sich durch digitale Bedingungen verändern und daher ein spezifisches Wahrnehmungs- und Körperbewusstsein erfordern, erscheint sinnvoll. So begründet die Choreographin und Tanzprofessorin Pauline Brooks die Auseinandersetzung mit digitalen Technologien der Studierenden damit, „that to become the artists of tomorrow, students need to be

19 J.Birringer: „Performance Systems“ in: *South African Theatre Journal*, 17:1: Routledge, 2003, S.108

20 Vgl. P.Brooks: „Dancing with the Web. Students bring meaning to the semantic web“ in: *Technology, Pedagogy and Education*, 21:2: Routledge, 2012, S.88

21 Vgl. Ebda.

taught within an environment that embraces technological advances such as telematic performance so they will be inspired to use and develop similar innovations in their future working practice.“²²

Es wird demnach davon ausgegangen, dass sich im Hinblick auf die technologische Weiterentwicklung auch die Verbindung von Tanz und digitalen Technologien intensiviert und sich die zukünftigen TänzerInnen folglich an die veränderten Strukturen anpassen werden.

Die Tanz- und Medienwissenschaftlerin Claudia Rosiny behauptet hingegen ein Ende des Hypes um den Medieneinsatz im Tanz- und Performancebereich im 21. Jahrhundert.²³ Das von ihr thematisierte Abflauen des Interesses der 1990er Jahre wird durch die Vielzahl an Experimenten in die Richtung begründet, die den Einsatz schlichtweg normalisierten. So führt sie Beispiele an, die den Trend der 1990er aufzeigen und gleichzeitig das vermeintlich im Sand versickernde Interesse an der Zusammenführung von Tanz und digitalen Medien unterstreichen. Beispielsweise fand in den 1990ern die *International Dance and Technology Conference* (IDAT) in den USA und Kanada statt, die die Zusammenkunft von Tanz und digitaler Technologie zum Thema hatte. Vier Tagungen waren hier angesetzt, die aber in den 2000er Jahren nicht mehr weitergeführt wurden. Ein anderer Versuch, Forschungen im Bereich des telematischen Tanzes eine Plattform zu geben, stellt der 2001 unter dem Namen ADaPT gegründete, interdisziplinäre Verbund dar, der mittels einer Website – welche derzeit nicht mehr in Betrieb ist – die Möglichkeit zu theoretischem und künstlerischem Austausch gab. ADaPT, die Abkürzung für *Association for Dance and Performance Telematics*, sollte Menschen aus den Bereichen der Technik, des Tanzes und der Forschung verknüpfen.²⁴ Trotz der von Rosiny angeführten Beispiele, die den Anschein eines verminderten Interesses an der Schnittstelle von Tanz und digitalen Technologien erwecken ist immer noch eine starke Einbindung digitaler Technologien in den Tanzbereich festzustellen. Auf Grund der stetigen technischen Weiterentwicklung und der dadurch gegebenen Herausbildung neuer Möglichkeiten ist lediglich ein veränderter Umgang mit digitalen Technologien auszumachen. Neben Ausweitungen der physischen Bühne durch digitale Technologien, die beispielsweise auf Bewegungsimpulse der TänzerInnen sensibilisiert wird, findet auch eine Verlagerung des Bühnenraums in den virtuellen Raum statt, wie es etwa im Bereich des telematischen Tanzes der Fall ist. Die hier gegebene Hybridisierung, die auch die Zusammenkunft des virtuellen und physischen Körpers veranlasst und die auch den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet, wird in einzelnen Reflexionen über die

22 P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.216

23 Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.291

24 Vgl. Ebda., 259ff

Verbindung von Tanz und digitalen Medien thematisiert, jedoch in keinem eigenständigen Werk theoretisch strukturiert abgehandelt.

Auch abseits des Hochschulwesens experimentieren KünstlerInnen mit den Möglichkeiten telematischer Kommunikation im Tanzbereich. Des Öfteren ist auch hier eine praxisorientierte Forschung aufzuweisen, da die Projekte meist in kurzen Artikeln theoretisch aufbereitet werden. Bei der Tanzform handelt es sich um ein nicht leicht zu strukturierendes Feld, da einzelne Aspekte komplex miteinander verwoben sind und die Durchführungen unterschiedlichste Formen annehmen können. In theoretischen Annäherungen daran, die meist eine generelle Beschäftigung mit verschiedenen Kunstformen beinhalten, die auf einer Internetübertragung basieren, werden Kategorien geschaffen, um eine Übersicht über einzelne Themen zu erstellen. So sind die Vernetzung von PerformerInnen und ZuschauerInnen über den Raum hinweg, die erhöhte Möglichkeit zur Interaktion²⁵, die Verortung derlei Performances in einer digitalisierten Kultur²⁶, der spezifische Einsatz telematischer Kommunikation zu Unterrichtszwecken, wie auch der Körper und der Raum als mögliche Themengebiete zu nennen. In dem von Söke Dinkla und Martina Leeker veröffentlichten Band *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* beispielsweise, wird ein Überblick über verschiedene Facetten der Verbindung von Tanz und digitaler Technologie gegeben. Einerseits werden darin Beiträge von relevanten AutorInnen zu Verbindungen von Tanz und digitalen Technologien zusammengeführt, während andererseits über den 2001 von Dinkla geleiteten Essener Workshop zu Tanz unter digitalen Bedingungen, auch mit Einbindung von geführten Interviews der TeilnehmerInnen, reflektiert wird. Neben der Erwähnung relevanter Softwareprogramme findet unter Bezugnahme auf die durchgeführten Workshops auch eine Thematisierung der in der Zusammenführung von Tanz und Digitalität entstehenden Aspekte, wie etwa eine spezielle Räumlichkeit oder eine veränderte Körperwahrnehmung, statt. In der vorliegenden Arbeit werden des Weiteren einige Artikel von Johannes Birringer miteinbezogen, der auch an der bereits genannten Forschungsplattform ADaPT mitwirkte und selbst einige telematische Tanzprojekte begleitete. Birringer beschäftigt sich beispielsweise mit Fragen, wie sich das Virtuelle in den physikalischen Raum erstrecken kann oder wie ein Tanz zwischen Menschen an räumlich entfernten Orten in Echtzeit aussehen kann²⁷ und beschreibt thematisch relevante Tanzprojekte. Auch hier werden die Herausforderungen an die körperlichen Grenzen des Menschen thematisiert,

25 Vgl. Ebda., S.262

26 Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.303

27 Vgl. J.Birringer: „Dance and Media Technologies” in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.24(1): 2002, S.89

jedoch nicht in einem größeren Ausmaß behandelt. Als eine weitere relevante Stütze in der Forschung im telematischen Tanzbereich kann Julia Glesners Werk *Theater und Internet* genannt werden. Glesner verschafft einen Überblick über mögliche Formen von Performance im Kontext des Internets und geht in einem Kapitel folglich auch näher auf telematischen Tanz ein. Darin verweist sie auch auf die hier gegebene spezielle Körperlichkeit und spricht die in diesem Kontext zu behauptende Auflösung einer physischen Ko-Präsenz an. Auch Kerstin Evert ist in eine Aufzählung relevanter AutorInnen über die Schnittstelle von Tanz und digitalen Technologien einzureihen. Neben einer Beschäftigung mit diesbezüglichen Anwendungsbereichen spricht sie ebenso die Erweiterbarkeit des Körpers an, beispielsweise im Hinblick auf interaktive Bühnensysteme oder auf Apparaturen, die direkt mit dem Körper verbunden sind, wie sie etwa der Künstler Stelarc benutzt.²⁸

Auch nach dem von Rosiny beschriebenen Boom telematischer Tanzprojekte in den 1990er Jahren, der mit der zu dieser Zeit aufkommenden Form der Videokonferenz begründet werden kann, entstehen nach wie vor telematische Tanzprojekte. Diesen kann auf Grund gegebener Aspekte wie der Interaktion über geographische Distanz hinweg, der globalen Partizipationsmöglichkeit und der aufkommende Frage nach der Verortung des leiblichen Körpers in einer zunehmend digitalisierten Welt eine große Aktualität zugesprochen werden. Es ist festzustellen, dass die Verbindung von Tanz mit digitalen Technologien eine generelle Beschäftigung mit dem Aufeinandertreffen von Physikalität und Virtualität auf verschiedenen Ebenen hervorruft, die somit auch den Aspekt der Körperlichkeit betrifft. Dennoch ist hierzu keine eigenständige und ausführliche Abhandlung vorhanden, in der die verschiedenen Körperkonzepte strukturiert bearbeitet werden.

28 Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.167-187

3.Körperkonzepte

3.1 Leib, Körper und Bewusstsein

Um eine Annäherung an die Beschaffenheit von Körper im telematischen Tanz durchführen zu können, soll zuerst ein Blick auf verschiedene Körperkonzepte geworfen werden. Im Zuge der Entwicklung einer digitalisierten Gesellschaft und die in diesem Zusammenhang oft behauptete Entkörperung des Menschen kommt dem Körper in verschiedensten Wissenschaftsbereichen zunehmend Aufmerksamkeit zu. Der Anthropologe Thomas Csordas verortet den Beginn einer vermehrten Zuwendung zu Körperdiskursen in den frühen 1970er, aber vor allem in den späten 1980er Jahren, die ihm zu Folge in der feministischen Theorie, Philosophie, Soziologie, Psychologie, Religionswissenschaft und sowohl medizinischen als auch philosophischen Anthropologie stattfindet.²⁹ Einerseits stellt die Manipulierbarkeit des Körpers durch technologische Erfindungen und die Zunahme an körperfernen Tätigkeitsbereichen ein Thema dar, während andererseits der Körper durch den Stellenwert der Selbstinszenierung gerade auch innerhalb der neuen Medien in den Fokus rückt.³⁰ Ebenso wird dem sinnlichen Erleben des Körpers in einer Umgebung mit zunehmend computertechnisierten Arbeitsprozessen, welche dem Körper eine eher zweitrangige Position zuschreibt, innerhalb von Gegenbewegungen bewusst Platz eingeräumt. Diese können von Körpergestaltung wie Tätowierungen und Piercings über Wellness-Programme, Extremsportarten und Bodybuilding reichen.³¹ Drogenkonsum kann ebenfalls als Mittel zur Stärkung des eigenen sinnlichen Erlebens gezählt werden. Die bewusste Gestaltung des eigenen Körpers – wie sie beispielsweise auch durch Schönheitschirurgie ermöglicht wird – war nicht immer in dieser Form vorhanden. Andere Formen des Auftretens, wie etwa spezielle Kleidung, oder schon die Teilhabe an bestimmten Ritualen allein übernahmen die Repräsentationsfunktion, die nun vermehrt auf den nackten, leiblichen Körper übertragen wird.³² Vor allem einer christlich-europäischen Tradition entstammend wird dem Körper der Geist gegenübergestellt. In den vergangenen Jahren wiederum, werden Körper und Geist in verschiedenen Kontexten wieder zusammen betrachtet. In der Medienlandschaft scheint die Zusammenführung der lange als getrennt

29 Vgl. T.Csordas: *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge University Press: 1994, S.1

30 Vgl. S.Misoch: „Körper-Haben und Leib-Sein in virtuellen Räumen“ in: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, [Hrsg] Müller, Michael R. u.a., Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011, S.107

31 Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.17

32 Vgl. T.Fuchs: „Körper haben oder Leib sein“ in: *Gesprächstherapie und personenzentrierte Beratung*, GwG: Köln, 3/2015, S.151

voneinander wahrgenommenen Aspekte vor allem auch in Zusammenhang mit dem Gesundheitsbereich schon seit einiger Zeit thematisiert zu werden: „Körper und Seele – nur gemeinsam stark. Neue Studien offenbaren verblüffende Verbindungen zwischen Körper und Psyche: Nicht nur kann seelisches Leid der Gesundheit schaden, auch der Körper steuert umgekehrt unsere Gefühle.“³³ lautet beispielsweise eine Überschrift in der *Zeit*.

Betrachtet man Entwicklungen im Tanzbereich, sind auch hier Tendenzen erkennbar, die auf das sinnliche Wahrnehmen, beziehungsweise gesamt-körperliche Erfahrungen ausgelegt sind, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch thematisiert werden sollen. Digitale Technologien – die einen wichtigen Bestandteil des telematischen Tanzes darstellen – im Kontext einer veränderten Betrachtungsweise des menschlichen Körpers werden besonders auch im Diskurs des Posthumanismus diskutiert, zu welchem deshalb ein kurzer Exkurs gemacht werden soll. Da dem physischen Körper in dieser Tanzform ebenso eine wichtige Position zukommt, soll ein Überblick über unterschiedliche Betrachtungsweisen des Körpers gegeben werden. Beschäftigt man sich mit verschiedensten Körperbildern, lassen sich allgemeine Leitgedanken herausfiltern, die in diesem Zusammenhang – zumindest in christlich-europäischen Ansätzen – stets mitgetragen werden. Zum einen wird die Frage nach dem Verhältnis der Begriffe von Körper und Leib aufgeworfen, denen in einem umgangssprachlichen Verständnis meist die gleiche Bedeutung zukommt, die jedoch in verschiedenen Theorien einen unterschiedlichen Sinngehalt tragen. Ein weiterer Kernpunkt in Körperkonzepten stellt das sogenannte Leib-Seele-Problem dar – das Verhältnis von Körper und einem diesem als physisch Greifbares gegenübergestellten, unsichtbaren Teils des Menschen, das beispielsweise als Geist, Seele, Bewusstsein, oder auch Verstand beschrieben wird. Schon hier zeigt sich, dass die Notwendigkeit zur Definition bestimmter Worte besteht, da sonst auf Grund verschiedener Auslegungen leicht Missverständnisse aufkommen können. Während der Begriff der Seele als Gegenstück zum physischen Körper dem Dualismus der christlichen Tradition entspringt, ist beispielsweise Verstand oder Bewusstsein schon wieder allgemeiner zu fassen. Aus den möglichen Begrifflichkeiten lassen sich zwei Gegensatzpaare herausarbeiten, nämlich „Denken-Körper“ und „Seele-Körper“. Das englische Wort *mind* scheint sich in diesem Kontext besser anzubieten, da es die verschiedenen Ansätze, die dem Körper ein Gegenstück entgegensetzen, in sich vereint. Die Übersetzung von *mind* ins Deutsche beinhaltet nämlich sowohl Gedächtnis, Verstand, Sinn, Meinung, Denkweise als auch Psyche, Geist und Seele.³⁴

33 J.Hausschild & C.Wüstenhagen: „Körper und Seele – nur gemeinsam stark“ in: *Zeit Online*, 9.April 2013 URL: <<http://www.zeit.de/zeit-wissen/2013/03/koerper-psyche-gefuehle-gesundheit>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]

34 Vgl. Deutsch-Englisch-Wörterbuch URL: <<https://www.dict.cc/?s=mind>> [letzter Zugriff: 16.07.2016]

Um das in diversen Körperbetrachtungen aufkommende Verhältnis von Leib und Körper näher zu betrachten, erscheint auch hier zunächst eine Untersuchung der Begriffe angebracht. Leib, so die Definition des Etymologischen Wörterbuches nach Grimm, wurde ursprünglich im Sinne des Wortes Leben eingesetzt:

„leib, leben. diese bedeutung hat, seitdem sich das subst. leben an die stelle von altem lîp festgesetzt (oben sp. 409), von ihrer schärfe eingebüsz. das nhd. bewahrt sie nur noch in festen verbindungen, formeln, sprichwörtern, namentlich in solchen, in denen der gewaltsame verlust des lebens hervorgehoben wird, wo doch wieder auch die vorstellung von der schädigung des körpers eingreift: den leib wagen, den leib nehmen, um den leib kommen, den leib kosten u. ähnl.: den lib verlieren.“³⁵

Leib trägt neben Leben aber ebenso die Bedeutung von Gestalt, und „äußerer Erscheinung des Menschen“³⁶ in sich: „so lîp den einzelnen zurückgebliebenen, lebenden, die person [bedeutet]. von diesen beiden bedeutungen aus entwickelt sich das wort zu unserm heutigen gebrauche.“³⁷ Körper hingegen stammt vom lateinischen Wort *corps* ab, das aus dem Gebrauch der Ärzte und der Geistlichen entnommen wurde und somit auch eine christliche Auffassung in sich trägt:

„'der dualismus, das abendmahl und die leichnamsanbetung der christen trug zu dieser einimpfung des wortes bei' Diefenbach goth. wb. 2, 589. wird doch jetzt noch in halb scherzhafter rede für leib rein lat. corpus gebraucht (aber auch als masc.), selbst von nichtstudierten, volksmässig korps (wie kadaver, auch als m.), gleichsam in gelehrt medic. weise, aber eben in todter gestalt, nicht mehr lat. flectiert. so auch engl. corpse leichnam.“³⁸

Des Weiteren wird hier der Gegensatz von Körper zum Geist hervorgehoben: „haupts. im absichtlichen gegensatze zum geiste, zur seele, in geistlichem und philosophischem sinne: ein ietlicher geist, ausz kraft seiner natur (es sei denn das im es got wer und nit gestatt), so mag er einen ietlichen leib oder cörper besitzen oder sich darin senken und bei (durch) und in im würgen.“³⁹ Während Leib demnach also mit Lebendigkeit – dem am Leben sein – zu assoziieren ist, stecken die Ursprünge des Wortes Körper in der toten Gestalt des Menschen und des Weiteren auch in der Abgrenzung zu einer christlichen Vorstellung von Geist. Schon hier macht sich ein großer Unterschied zwischen den zwei Begriffen bemerkbar, da Körper Assoziationen zu einer unbelebten Gestalt, oder Material aufkommen lässt, die erst durch einen Geist beseelt und zum Leben im Sinne

35 Grimm, Jacob & Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, [Bd. 12, Sp. 581] in: *Wörterbuchnetz*, Berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaft & Akademie der Wissenschaften zu Göttingen URL: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>> [letzter Zugriff: 16.06.2016]

36 Duden Online Wörterbuch URL: <<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/leib>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]

37 Grimm, Jacob & Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, [Bd. 12, Sp. 581] in: *Wörterbuchnetz*, Berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaft & Akademie der Wissenschaften zu Göttingen URL: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>> [letzter Zugriff: 16.06.2016]

38 Grimm, Jacob & Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, [Bd. 11, Sp. 1834] in: *Wörterbuchnetz*, Berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaft & Akademie der Wissenschaften zu Göttingen URL: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>> [letzter Zugriff: 16.06.2016]

39 Ebda.

von Leib erweckt wird. Im Kontext eines dualistischen Menschenbildes muss jedenfalls betont werden, dass derartige Überlegungen hauptsächlich einer christlich-europäischen Geschichte entstammen. Nicht in allen Philosophien verschiedenster Kulturen und Religionen ist ein derartiger Dualismus verankert, da das Öfteren von ganz anderen Strukturen der Metaphysik ausgegangen wird. In der vorliegenden Arbeit findet jedoch eine Konzentration auf die Körperbilder statt, welche dualistische Denkansätze in sich tragen; denn auch in Körperkonzepten, die eine gesamtheitliche Körperbetrachtung verfolgen, ist der Gedanke einer möglichen dualistischen Betrachtungsweise enthalten.

Die Trennung von Körper und Geist wurde im 17. Jahrhundert innerhalb des humanistischen Diskurses vor allem durch René Descartes nochmals intensiviert. Die zu dieser Zeit aufkommende Anatomielehre, im Zuge welcher der tote Körper in Einzelteile zerlegt wurde und die Natur somit durch mentale Prozesse durchschaut werden konnte, ist eine der Innovationen dieser Zeit, die zu einer getrennten Vorstellung von Körper und Geist führten.⁴⁰ Der bekannte Leitsatz von Descartes – „Cogito ergo sum“ – beinhaltet die Vorstellung der Vorrangigkeit des Geistes und der kognitiven Denkprozesse gegenüber dem Körper. Das Denken, oder auch Bewusstsein, bildet demnach in erster Linie das „Ich“, das Subjekt des Menschen, während der Körper als eine „mechanische funktionierende Gliedermaschine“⁴¹ verstanden wird. Denken ist für René Descartes die Quelle der Erkenntnisgewinnung, welche er dem Körper auf Grund von möglichen Sinnestäuschungen als Fähigkeit abspricht. Während Descartes die Trennung von Bewusstsein und Körper anspricht und ersterem eine Vorrangigkeit einräumt, ist bei ihm gleichzeitig auch die Vorstellung einer Einheit dieser beiden Aspekte vorhanden. Die enge Verbundenheit des Menschen zum eigenen Körper wird insofern thematisiert, indem Descartes die Beziehung des Bewusstseins zum Körper nicht mit dem eines Schiffers zu dessen Fahrzeug vergleichen will, sondern im Gegensatz dazu eine Einheit behauptet. Dies begründet er in dem Gedankengang, dass, wenn der Mensch ein nur denkendes Wesen wäre, auch Schmerz, oder Hunger und Durst gedacht anstatt gespürt werden würden.⁴² Die vollzogene Trennung des Körpers und der Seele wird in philosophischen Betrachtungen als Realdistinktion bezeichnet und bringt zwei voneinander verschiedene Substanzen hervor. Es handelt sich hierbei eher um die Möglichkeit der Trennbarkeit als um eine tatsächliche

40 Vgl. A.Kottow & R. Graf: Kottow, Andrea & Graf, Robert: „Vernunft-Denken und Körper-Denken in kulturellen Koordinatenum 1900“ in: *Tanz im Kopf. Dance and Cognition* [Hrsg.] Birringer, Johannes, LIT: Münster, 2005, S.34f

41 M.Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010, S.19

42 M.Müller, G.Soeffner, A.Sonnenmoser: „Körper, Gesellschaft, Person“ in : *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person* [Hrsg.] Müller, Michael [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2001, S.8

Getrenntheit.⁴³ Die gedachte mögliche Trennbarkeit, die in derartigen Denkansätzen gegeben ist, wird im Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit zu einem nochmaligen Aufgreifen dessen in späteren Kapiteln führen.

Eine weitere Annäherung an den Körper, die nicht so sehr in einer dualistischen Vorstellung von Geist und Körper verankert ist, sondern der reinen Materialität des Körpers wie sie im Sinne von Leichnam gegeben ist, etwas Lebendiges entgegengesetzt soll mit Helmuth Plessner als einer der Hauptvertreter der philosophischen Anthropologie aufgezeigt werden. Dieser kennzeichnet den Körper mit dem Doppelaspekt des *Körper-Habens* und *Leib-Seins*. *Körper-Haben* beschreibt demnach den Außenaspekt des Körpers; den materiellen, wahrnehmbaren Körper, über den das Subjekt verfügt. Dieses kann sich von seinem eigenen Körper distanzieren und den Körper als Instrument nutzen. Dieses Verständnis von *Körper-Haben* beinhaltet des Weiteren ebenso den Aspekt des gesellschaftlichen Einflusses, der die Konstruierbarkeit und Gestaltbarkeit des Körpers betont. Er stellt eine semiotische Fläche dar, die das Subjekt nutzen kann, um mit der Außenwelt bewusst oder auch unbewusst zu interagieren.⁴⁴ Das *Leib-Sein* beschreibt hingegen den für das Subjekt spürbaren Körper und „ist in seiner Unmittelbarkeit dem Subjekt nur durch das Spüren zugänglich“⁴⁵. Das Hier und Jetzt ist beim *Leib-Sein* ein wichtiger Aspekt, das den Innenaspekt des Körpers betrifft und dem das Subjekt auch absolut verbunden ist. Die unbewussten Zeichen des Leibes, die jenseits jeglicher Körperkontrolle entstehen, können in die semiotische Ebene des *Körper-Habens* mit einfließen; so kann beispielsweise die leibliche Reaktion des Schwitzens und Rotwerdens die intendierte Übermittlung von Ehrlichkeit unterwandern.⁴⁶ *Leib-Sein* ist demnach der Aspekt des Körpers, der dem Subjekt unmittelbar verbunden ist und welcher dieses nicht bewusst formen kann. Er wird hier also von einer Gleichzeitigkeit „des unmittelbaren Erlebens und des distanzierten Wahrnehmens und Reflektierens“⁴⁷ ausgegangen, wobei die Leiblichkeit und nicht die Geistigkeit für ihn die zentrale Position innerhalb der Wechselwirkung mit der Welt einnimmt. Diese von Plessner getätigte Herangehensweise an einen derartigen Doppelaspekt des Körpers lässt an den Ursprung der Worte Körper und Leib erinnern, da auch hier der Körper eher mit einer

43 Vgl. M.Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010, S.37

44 Vgl. S.Misoch: „Körper-Haben und Leib-Sein in virtuellen Räumen“ in: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, [Hrsg.] Müller, Michael R. [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011, S.108f

45 U.Jäger: „Plessner, Körper und Geschlecht. Exzentrische Positionalität im Kontext konstruktivistischer Ansätze“ in: *Philosophische Anthropologie im 21.Jahrhundert* [Hrsg.] Krüger, Hans-Peter; Lindemann, Gesa, 2006 – Vgl. S.Misoch: „Körper-Haben und Leib-Sein in virtuellen Räumen“ in: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, [Hrsg.] Müller, Michael R. u.a., Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011, S.108

46 Vgl. Ebda., S.109

47 M.Müller, G.Soeffner, A.Sonnenmoser: „Körper, Gesellschaft, Person“ in : *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person* [Hrsg.] Müller, Michael [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2001, S.8

Vorstellung eines formbaren Materials, eines „mobilen Kapitals“⁴⁸, und Leib mit etwas Lebendigem, das unmittelbar mit dem Innenleben“ des Menschen, dem Subjekt in Verbindung steht, konnotiert wird. Das hier gelieferte Beispiel der Beziehung von Leib und Körper, des unmittelbaren Erlebens und der Möglichkeit zur bewussten Gestaltung ist im Hinblick auf die Körperlichkeit im telematischen Tanz von großer Relevanz. Der Körper im virtuellen Raum scheint diese Verschränkung nämlich auf Grund spezifischer Umstände aufzulösen⁴⁹, worauf anhand eines konkreten Beispiels in späteren Kapiteln näher eingegangen wird.

Der französische Philosoph und Phänomenologe⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) schreibt dem Leib die vermittelnde Instanz zwischen Geist und Körper zu und verweist auf dessen Aufgabe, den Menschen in der Welt zu verorten.⁵¹ Wieder ist es die Unmittelbarkeit, die dem erlebenden Leib – oder hier auch dem „fleischlichen Wesen“ – zugesprochen wird. „Mit meinem Leibe lasse ich mich auf die Dinge ein, sie koexistieren mit mir als inkarniertem Subjekt ... Durch meinen Leib verstehe ich den Anderen, so wie ich auch durch meinen Leib die ‚Dinge‘ wahrnehme.“⁵² Merleau-Ponty verknüpft den Leib mit der Vorstellung des sinnlichen Denkens, wonach die Erkenntnisgewinnung primär durch den wahrnehmenden Leib von statten geht.⁵³ „Der kinästhetische Leib steht gerade nicht wie die Dinge passiv und objekthaft im Raum, sondern „begreift“, indem er sich bewegt und dem Raum „einwohnt“, wahrnehmend dessen Bedeutung.“⁵⁴ Indem der Leib den Zugang zur Welt überhaupt erst ermöglicht, stellt er die Voraussetzung für Artikulation, Ideen- und Sinnbildung dar. Merleau-Ponty spricht in diesem Zusammenhang von einer Verleiblichung des Geistes, wodurch der strikte Dualismus des Menschen aufgehoben zu sein scheint, dennoch aber – wie bei Plessner – ein zweideutiges Verhältnis zum Leib betont wird. In späteren Arbeiten führt Merleau-Ponty den Begriff des „Fleisches“ ein, um eine neue Herangehensweise an den Diskurs des Körpers zu eröffnen, die weder der dualistischen Vorstellung, noch einer Vereinigung der dualistischen Aspekte nachgeht. Mit dem Begriff

48 M.Schroer: Soziologie des Körpers: Frankfurt am Main, 2005, S.36 – Vgl. S.Misoch: „Körper-Haben und Leib-Sein in virtuellen Räumen“ in: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, [Hrsg.] Müller, Michael R. [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011, S.110

49 Vgl. Ebda.

50 „Phänomenologie versteht Merleau-Ponty entsprechend als eine Philosophie, die hinter alle „künstlich“ konstruierten Theorien auf die Phänomene selbst zurückgeht und so das ursprüngliche Sein sich selbst zeigen lässt.“

M.Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010, S.159

51 Vgl. A.Stief: „Körper im Exil. Anmerkungen zu einer Ästhetik des Empfindens“ in: *Berlinde de Bruyckere, Suture* [Hrsg.] Wipplinger, Hans-Peter, Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln, 2016, S.86

52 M.Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, S.220 – Vgl. D.Zöllner: „Plessner und Merleau-Ponty im Vergleich“ URL: <<http://erkenntnissethik.blogspot.de/>>, 20.11.2011 [letzter Zugriff: 14.07.2016]

53 Vgl. M.Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010, S.162

54 Vgl. Ebda.: S.171

beschreibt er einerseits den menschlichen Leib, andererseits aber auch die Welt im Allgemeinen, die dem Subjekt nicht mehr entgegengesetzt wird.⁵⁵ Dennoch bleibt im Einzelbegriff des „Fleisches“ ebenso ein gewisser Doppelaspekt bestehen. Der Leib ist bei Merleau-Ponty grundlegend für eine Erkenntnisgewinnung und Teilhabe an der Welt, welche Herangehensweise an das Hier und Jetzt des sich bewegenden physischen Körpers im Tanz denken lässt und auch in die Untersuchung von Körpern im telematischen Tanz miteinbezogen werden kann, da hier auf Grund der gegebenen Telepräsenz dem Leib als Erkenntnisquelle eine veränderte Position zuzukommen scheint.

Ein weiteres Körperkonzept, das ebenfalls eine Abwendung einer dualistischen Vorstellung in sich trägt, soll durch eine Betrachtung des Philosophen Jean-Luc Nancy (*1940) aufgezeigt werden. Auch er orientiert sich an Descartes Einheit von Körper und Seele und behauptet eine Evidenz dieser, die sich schon im alltäglichen Gebrauch äußert. Das Denken, dem bei Descartes trotz Gebundenheit an den Körper eine Vorrangstellung zukommt, wird auch hier mit dem Körper vermischt betrachtet. Die Beziehung von Körper und Seele nennt Nancy eine „Berührung“, wobei er zwischen den Bewegungen der Seele, die er mit Emotionen als „Heraus-bewegungen“ beschreibt, und denen des Körpers als Ausdehnungen in den Raum unterscheidet. Verbunden werden diese aber in gemeinsamen Ausdehnungsbewegungen des Subjekts. Sinn wird bei Nancy nur in Kombination mit der Materialität, mit dem Körper betrachtet und ist wiederum trotzdem nicht mit diesem ident; vielmehr wird er im Zwischenraum von Materialität und Idealität verortet.⁵⁶ In Bezug auf das cartesische „ego“, welches einen Körper hat und somit wieder die mögliche Trennbarkeit der Substanzen in sich trägt, verweist Nancy auf ein „corpus ego“. Dies begründet sich in seiner Feststellung, dass in der Artikulation des cartesischen „egos“ Mund und Geist dasselbe darstellen und es letztendlich immer der Körper ist, wodurch hier eine Einheit der Substanzen erkennbar wird.⁵⁷ Auch hier ist wieder ein Doppelcharakter aufzufinden und Körper und Geist, Leib und Bewusstsein scheinen sich gegenseitig zu bedingen.

„Nur ein Körper könne das Denken zeigen[...]. Doch präzisiert Nancy genauso, dass umgekehrt der „Körper des Sinns“ einen Geist voraussetzt, der ihn denkt und ihm damit überhaupt den Sinn „Körper“ verleiht. Der „Körper des Sinns“ ist in Wahrheit also beides: Zeichen und Bezeichnendes, Körper *und* Seele, Materialität *und* Idealität: [...] Ein Körper existiert niemals ohne ein Denken, das ihm den Sinn „Körper“ gibt; genauso braucht das Denken einen Körper, der es „zeigt“, präsentiert und exponiert.⁵⁸

Der hier geschaffene Überblick über mögliche Körperbilder, die sowohl den Dualismus von Körper

55 Vgl. Ebda.: S.178-186

56 Vgl. Ebda.: S.319-326

57 Vgl. J.Nancy: *Corpus*, Diaphenes Verlag: Zürich, 2007, S.27

58 M.Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010, S.327

und einem Gegenstück zu diesem als auch die Differenzierung der Begriffe Leib und Körper thematisieren, soll in einer Untersuchung der Körperlichkeiten im telematischen Tanz als Stütze dienen. Ausgegangen wurde in diesem Kapitel von Begriffsunterschieden und -ursprüngen. Schließlich wurde auf Descartes eingegangen, bei welchem neben der möglichen Trennbarkeit der Substanzen ebenso die Vorstellung einer Einheit dieser vorkommt, jedoch dem Denken eine Vorrangigkeit in der Erkenntnisgewinnung zugeschrieben wird. Es ist das Paradebeispiel einer dualistischen Körperbetrachtung, die den kognitiven Prozessen ganz im Sinne des humanistischen Diskurses die wichtigere Position in der Subjektkonstitution zukommen lässt.

Im Vergleich hierzu wurden weitere philosophische Ansätze ausgewählt, die eher eine Annäherung an eine gesamtkörperliche Betrachtung vornehmen. So ist es in der gegebenen Verschränkung der Aspekte bei Merleau-Ponty eher der Leib, oder das leibliche Denken, das für die Erkenntnisgewinnung von Relevanz ist. Auch Jean-Luc Nancy wendet sich gegen das reine Denken als vorrangigen Erkenntnisbereich und setzt stattdessen ebenso die Einheit von Körper und Denken an diese Stelle.⁵⁹ Diese Ansätze lassen im Gegensatz zu einer Hervorhebung der Rationalität und des Denkens an die leibliche Gegenwärtigkeit im Tanz erinnern, die sich sowohl durch Merleau-Ponty als auch durch Nancy mit dem Doppelaspekt des leiblichen Denkens beschreiben lässt. Es fand eine Annäherung an Helmuth Plessners Einteilung des Körpers in ein *Körper-Haben* und *Leib-Sein* statt, um den Doppelcharakter von Körper im Sinne eines bewusst gestaltbaren Materials als auch eines unmittelbaren, unbewussten Ausdrucks des Innenlebens aufzuzeigen. Dieser kann möglicherweise auch mit dem des Körpers im telematischen Tanz in Verbindung gebracht werden, da im Diskurs der Digitalität sowohl das Verschwinden des Körpers als auch dessen Formbarkeit thematisiert werden.

Die behandelten philosophischen Annäherungen an den Körper und an das Verhältnis einzelner formulierter Aspekte dessen sollen der Untersuchung der Körperlichkeit im telematischen Tanz als theoretische Grundlage dienen. Um jedoch auch Körpervorstellungen aufzuzeigen, die sich explizit auf eine Digitalisierung berufen, soll im Folgenden kurz auf posthumanistischen Vorstellungen des Menschen eingegangen werden.

59 Vgl. Ebda.: S.328

3.2 Posthumanistische Annäherungen an den Körper

Innerhalb des digitalen Diskurses sind vor allem Körperkonzepte des Posthumanen zu erwähnen. Der Einfluss der Technik auf den Menschen stellt einen Kernpunkt in dieser Debatte dar. Neben Überlegungen zum menschlichen Körper, der verteilten Kognition und Subjektivität und der Fusion von Mensch und Maschine werden hier auch Strukturen der Weltordnung überdacht. Posthumanismus beinhaltet somit auch die Vorstellung einer Welt, in welcher der (eurozentristische) Mensch nicht mehr im Mittelpunkt steht, sondern gleichberechtigt neben Tier und Maschine lebt und sich die Grenzen eines in sich abgeschlossenen Subjekts auflösen. Der Begriff „Posthumanismus“ thematisiert die europäische Gedankentradition des Humanismus, die aber durch das Wort „Post“ aufgebrochen wird. Die humanistische Verknüpfung von Subjektivität mit Rationalität und Bewusstsein, die sich im 18. und 19. Jahrhundert durch eine Orientierung an antiken Prinzipien herausbildete, beinhaltet demnach ein Menschenbild, das die menschliche Vernunft als Antriebskraft zur Weiterentwicklung des Subjekts betrachtet.⁶⁰ Die Rationalität steht also im Vordergrund, während dem erfahrenden Körper in der Erkenntnisgewinnung eine untergeordnete Wichtigkeit zukommt. Auch Nancy spricht den Menschen des Humanismus an, der „langsam sowohl seinen Körper als auch sich selbst aufgelöst [hat], eben weil er dazu verdammt war, seinem Körper eine Bedeutung zuzuschreiben, ihn mit Bedeutungen zu überfrachten, jeder Bedeutung zu entheben.“⁶¹ Im Humanismus ist außerdem eine bestimmte Vorstellung des Menschen verankert, die sich „[an das] Interesse einer Klasse, eines Geschlechts, einer Rasse, eines Genoms“⁶² anlehnt. Es ist eine eurozentristische Perspektive vorhanden, die den rational denkenden Menschen in den Mittelpunkt der Weltordnung stellt. Vor allem philosophische Überlegungen der 1970er Jahre brechen mit diesen Vorstellungen einer europäischen Identität durch die Vorrangigkeit der Rationalität und Unantastbarkeit einer „menschlichen Natur“. Vielmehr sprechen sich die Gedanken des Antihumanismus, der vor allem mit den DenkerInnen des Poststrukturalismus in Verbindung gebracht wird, für den Menschen als orts- und wertgebundenes Konstrukt aus.⁶³ Diese antihumanistischen Ansätze des Widerlegens einer selbstverständlichen Natur des Menschen werden im posthumanistischen Diskurs weitergetragen. Die hier gegensätzliche Vorstellung von konstruiert und naturgegeben wird jedoch durch ein nicht-dualistisches Verständnis von Natur und

60 Vgl. R.Braidotti: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Campus: Frankfurt, New York, 2014, S.21

61 J.Nancy: *Corpus*, Diaphanes Verlag: Zürich, 2007, S.55

62 Vgl. T.Davies, *Humanism*: London,1997, S.141 – Vgl. R.Braidotti: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Campus: Frankfurt, 2014, S.21 [Original: *The posthuman*, Polity Press: Cambridge [u.a.], 2013]

63 Vgl. Ebda.: S.28f

Kultur ersetzt. Auf Grund wissenschaftlicher und technischer Fortschritte verwischen sich demnach die Grenzen zwischen diesen Bereichen zunehmend – was sich auch an der hier gegebenen Vorstellung von Körpern erkennen lässt – und die „selbstorganisierende Kraft lebendiger Materie“⁶⁴ wird betont. Posthumanistische Überlegungen beinhalten folglich die Abwendung von den Idealen der humanistischen Erkenntnisgewinnung und des Fortschritts durch rationale Prozesse eines eurozentristisch gedachten, autonomen Subjekts. Das abgeschlossene Subjekt wird beispielsweise durch den von Katherine Hayles verwendeten Begriff der „distributed subjectivity“ aufgebrochen. Subjektivität ist hier so angelegt, dass diese mit der Welt in Verbindung gedacht wird, dass menschliche Subjekt also nicht in sich abgeschlossen und unabhängig ist, sondern durch den Körper als eine Art Schnittstelle mit der Welt um diesen herum in einer Wechselbeziehung steht und die Grenzen zwischen Innen und Außen dadurch verschwimmen.⁶⁵ Im posthumanistischen Diskurs wird Körper als Möglichkeit zur Verkörperung der verteilten Subjektivität betrachtet, wobei dieser nicht mehr an einen biologischen Organismus gebunden ist, sondern sich auch mit anorganischen, technischen Komponenten vermischen kann. „In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot technology and human goals“⁶⁶ - so Katherine Hayles. In diesem Kontext kann erneut auf das bereits thematisierte Verhältnis von Körper und Bewusstsein verschiedenster Körperkonzepte verwiesen werden, das hier auf Grund der Idee einer verteilten Subjektivität eine neue Komponente zu bekommen scheint. Diese angesprochene Verflechtung aus biologischem Organismus und Technologie kann beispielsweise auch in dem von Donna Haraway gelieferten Bild der Cyborg aus den 1980er Jahren aufgefunden werden. Sie beschreibt ihren Ansatz selbst als ironisch politischen Mythos, der gewisse Grenzen des traditionellen Feminismus aufzeigen soll, wie beispielsweise die Aufrechterhaltung eines binären Geschlechtersystems. Ihr zu Folge wurden die Menschen am Ende des 20. Jahrhunderts zu Cyborgs, da hier eine Vermischung zwischen Organismus, der Tier und Mensch meint, mit Maschinen stattgefunden hat und die Trennung von Natürlichkeit und Künstlichkeit aufgehoben wurde.⁶⁷ Cyborg beschreibt demnach einen „cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction“⁶⁸. Des Weiteren öffnet Donna Haraway in ihrem Konstrukt der Cyborg auch

64 Ebda.: S.9

65 Vgl. N.Pramod: *Posthumanism*, Polity Press: Cambridge; Malden, 2014, o.S.

66 K.Hayles: *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Univ. of Chicago Press: Chicago, 2002, S.3

67 Vgl. D.Haraway: „A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century“ in: *The feminism and visual culture reader* [Hrsg.] Jones, Amelia, London [u.a.], 2003, S.291

68 Ebda.

die Grenze zwischen Realität und Repräsentation. Diesem Zugang lässt sich mit ihrer Beschreibung einer unpräzisen Trennlinie zwischen Physischem und Nicht-Physischem annähern, die auf Grund der Funktionsweise moderner Technologien mit Hilfe elektromagnetischer Wellen und Signale dieser auftaucht.⁶⁹ Dass die Eigenschaften der Cyborg auch Unsichtbarkeit und Immaterialität ansprechen, lässt beispielsweise auch an die Art von Körper erinnern, die bei Varianten von Telepräsenz gegeben sind, welche über digitale Abbilder funktionieren und im telematischen Tanz von Relevanz sind.

Im posthumanistischen Diskurs ist also eine Vorstellung der Erweiterbarkeit des menschlichen Körpers vorhanden, die sich auch abseits der Cyborgmetapher in alltäglichen Abläufen feststellen lässt. Blickt man beispielsweise in den medizinischen Bereich, lassen sich hier einige praktische Hilfestellungen für den organischen Körper hervorheben. Beginnend mit Prothesen für Gliedmaßen bis hin zu digitalen Herzschrittmachern ist eine Entwicklung hin zu technologischen Erweiterungen des Körpers erkennbar. Aber auch die zunehmende Vernetzung der Menschen durch digitale Technologien und die damit verbundene Ausbreitung virtueller Realitäten lässt eine Form der Erweiterbarkeit des menschlichen Körpers erkennen. So bleibt der physische Körper häufig in einer passiven Position, während digitale Repräsentationen, wie beispielsweise Avatare, die Funktion der Verkörperung übernehmen und nicht mehr an die eigenen körperlichen Merkmale und Beschränkungen gebunden sind. Diese Möglichkeit zur Gestaltbarkeit des Körpers unterstreicht das zunehmende Überkommen von Kategorien wie Geschlecht, Klassenzugehörigkeit und Ethnizität im posthumanistischen Diskurs, das von Hayles thematisiert wird.⁷⁰ Durch diese Vorstellung der Wandelbarkeit und Erweiterung von Körper, die über den menschlichen Organismus hinausgeht und als Verkörperung von Bewusstsein betrachtet werden kann, scheint Letzteres eine vorangestellte Position einzunehmen. Beispielsweise spricht Katherine Hayles die Trennung von Körper und Bewusstsein, sowie Materialität und Information im posthumanistischen Diskurs an und stellt Information vor Materialität. In diesem Zusammenhang beschreibt sie das Bewusstsein als zentralen Sitz der Menschheit und schreibt Körper demnach die Betrachtung als originale Prothese zu, welche jedoch manipuliert werden kann. In Folge dieser Annahme beschreibt sie Verkörperung als Unfall der Geschichte.⁷¹ Wie bereits erwähnt, wird im Kontext einer zunehmend digitalisierten Welt des Öfteren eine Entkörperung behauptet, was beispielsweise durch die

69 Vgl. Ebda.: S.294

70 Vgl. K.Hayles – Vgl. E.Brians: „The „Virtual“ Body and the Strange Persistence of the Flesh: Deleuze, Cyberspace and the Posthuman“ in: *Deleuze and the Body*, [Hrsg.] L.Guillaume&J.Hughes, Edinburgh University Press: Edinburgh, 2011, S.124

71 Vgl. K.Hayles: *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Univ. of Chicago Press: Chicago, 2002, S.2f

Möglichkeit erklärt werden kann, mit dem Bewusstsein in virtuelle Realitäten einzutauchen und den eigenen physischen Körper hierbei gleichzeitig zurückzulassen. Die Vorstellung einer verteilten Subjektivität, die das Bild eines abgeschlossenen Subjekts durchbricht, kann daher auch unter diesem Aspekt des möglichen Ankommens in verschiedenen physischen, beziehungsweise virtuellen Körpern betrachtet werden. Auch Hayles bekräftigt diese Essentialität der Information unter zunehmend virtuellen Bedingungen auf ein Neues, indem sie die Wichtigkeit der virtuellen Realität durch den großen Anteil an Menschen hervorhebt, der rund um die Uhr vernetzt ist.⁷² Diese Betonung des Bewusstseins gegenüber einer Verkörperung nennt Katherine Hayles eine Parallele zu Annahmen über das Posthumane und dem humanistischen Subjekt, das sich mit dem rationalen Verstand identifiziert und den Körper eher als Besitz denn als Teil dessen betrachtet. Dennoch lässt sich in posthumanistischen Vorstellungen des Menschen nicht von einem Dualismus im Sinne von René Descartes sprechen, der die mögliche Trennbarkeit trotz Zusammengehörigkeit betont – das Verhältnis von Kognition und Körper nimmt hier andere Formen an. Als Unterschied zum humanistischen Subjekt setzt Hayles die Verschiebung von Bewusstsein zu Information, wodurch auch im Sinne der bereits beschriebenen verteilten Subjektivität nicht länger ein Selbstwille vorhanden ist, der klar von anderen Willensformen unterschieden werden kann.⁷³ Trotz der Betonung des vorhandenen Konzepts im posthumanistischen Diskurs, das Geist und Körper als unterschiedliche Entitäten betrachtet, spricht Hayles die Möglichkeit an, die ihr zu Folge dem Posthumanen innewohnt, die Entkörperung von Bewusstsein zu überwinden und die Entitäten stattdessen als ergänzend zu betrachten. „I believe that our best hope to intervene constructively in this development is to put an interpretative spin on it – one that opens up the possibilities of seeing pattern and presence as complementary rather than antagonistic“.⁷⁴ In ihrer Vorstellung des Posthumanen kann Verkörperung also erhalten bleiben, da die Existenz dieser in Raum und Zeit die Parameter definiert, in denen das Bewusstsein mit Sicherheit ankommen und getragen werden kann.

An dieser Stelle kann noch einmal an den Wortursprung von Körper erinnert werden, der dieser mit Leblosigkeit verbindet und in weiterer Folge auch an eine Materialität abseits des Menschen verweist. Diese Assoziation lässt sich insofern mit einer posthumanistischen Vorstellung von Körper vergleichen, da dieser auch hier als formbares Material betrachtet wird, in welchem sich das Bewusstsein niederlassen kann und nicht unbedingt die Art der Lebendigkeit beinhaltet, die das

72 Vgl. Ebda.: S.20ff

73 Vgl. Ebda.: S.4

74 K.Hayles – Vgl. M.Sarcasas: *Katherine Hayles on Posthumanism*. URL

<<http://thefrailestthing.com/2010/03/22/katherine-hayles-on-posthumanism/>> [letzter Zugriff: 13.07.2016]

Wort Leib in sich trägt. Im Zusammenhang einer verteilten Subjektivität scheint eine Annäherung unter dem Aspekt der thematisierten Körper-Leib-Beziehung jedoch des Weiteren nicht angebracht zu sein, da hier sowohl das Subjekt als auch der Körper anders gedacht wird. Die Bedeutung des Begriffes Leib mit Lebendigkeit, wie sie beispielsweise in Plessners *Leib-Sein* auf Grund der Unmittelbarkeit der Erkenntnisgewinnung noch aufgefunden werden kann, benötigt innerhalb dieses Diskurses ebenfalls einen anderen Zugang, der in diesem Kontext jedoch nicht weiter erforscht werden soll.

Ein Überblick über posthumanistische Annäherungen an den Körper und den Menschen konnte gegeben werden – insbesondere die Vorrangigkeit von Information über Material und die Manipulierbarkeit des Körpers, wie sie bei Hayles beschrieben wird, soll in weiterer Untersuchung des telematischen Tanzes beachtet werden. Vor allem die Vorstellung der Erweiterbarkeit des Körpers durch digitale Technologien stellt in dieser Tanzform durch die Möglichkeit zur Telepräsenz einen Anknüpfungspunkt zu posthumanistischen Ansätzen dar.

3.3 Verkörperungen im digitalen Raum

Bisher fand eine Annäherung an verschiedenste Ansätze von Körperbetrachtungen – hauptsächlich einer europäischen Gedankentradition entstammend – statt. Des Weiteren wurde ein Überblick über posthumanistische Betrachtungsweisen des Menschen und die hier verankerte Vorstellung von Körper gegeben, die auf speziellen Eigenschaften und Auswirkungen digitaler Technologien beruhen. Im Hinblick auf das Thema des telematischen Tanzes, der vor allem die Form der Telepräsenz verwendet, die über digitale Abbilder der hier ebenso relevanten physischen Körper funktioniert, soll im Abschluss dieses Kapitels noch ein kurzer Exkurs zu Körpern und vor allem Leiblichkeit im digitalen Raum gemacht werden.

Wie schon kurz im Kontext der Erweiterbarkeit des Körpers erwähnt, werden beispielsweise Avatare als „Stellvertreter der Akteure“⁷⁵ im virtuellen Raum angesehen. Neben einer Annäherungsweise, die die Möglichkeit beinhaltet, das Bewusstsein im Sinne einer verteilten Subjektivität auch in nicht materiellen Körpern, also hier in virtuellen Körpern, zu verkörpern, werden hier ebenso allgemeine Fragen nach Begriffen wie Präsenz, Repräsentation und Abbild aufgeworfen. Zunächst soll jedoch der Aspekt der behaupteten Entkörperung in digitalen Sphären in den Fokus treten. Diese wird durch die scheinbar zweitrangige Position des physischen Körpers

⁷⁵ Vgl. S.Misoch: „Körper-Haben und Leib-Sein in virtuellen Räumen“ in: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, [Hrsg.] Müller, Michael R. [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011, S.111

begründet, der allenfalls zur Andockung an die Schnittstelle zur Virtualität benötigt wird. In herkömmlichen Computersystemen werden beispielsweise Handbewegungen zur Betätigung einer Tastatur oder Maus und die Augen für die visuelle Wahrnehmung der virtuellen Welt gebraucht. Diese Vorstellung ist auf die Benützung von Computersystemen abgestimmt, die hauptsächlich auf einer visuellen Ebene basieren. Eine solche Trennung des leiblichen Körpers und des Bewusstseins kann hier durch die geringe Betätigung des physischen Körpers festgestellt werden. Auf Grund der gegebenen Bedingungen, die dem Bewusstsein das Überkommen von realem Raum und das Eintauchen in virtuelle Ebenen ermöglichen, kann der Kognition hier wiederum eine Vorrangstellung in der Erkenntnisgewinnung zugeschrieben werden. Dieser Vorgang wird vom Mathematiker und Philosophen Michael Eldred als *Digital Nearing* bezeichnet. „Because digital nearing takes place through cyberspace without bodily experience of space, this kind of spatial experience is somewhat ghostly“.⁷⁶ Er verwendet das Wort der Annäherung – „nearing via the logos“ – im Generellen, um das Abschweifen des Geistes in Gedankenprozesse zu beschreiben, wodurch impliziert wird, dass das Bewusstsein die meiste Zeit nicht dort ist, wo sich der Körper befindet.⁷⁷

Um auch in diesem Kontext noch einmal auf Helmuth Plessners Körperbild zurückzukommen, scheint der von Sabina Misoch gelieferte Ansatz in Verknüpfung mit dem virtuellen Raum interessant. Nach ihr ist die von Plessner aufgestellte Verwobenheit des *Körper-Habens* und *Leib-Seins* in diesem Zusammenhang nicht mehr auf diese Art vorhanden. Dadurch, dass der Zeichenkörper, also beispielsweise die Repräsentation durch einen Avatar, nicht mehr an die Unmittelbarkeit der Leiblichkeit gebunden ist, können beide Aspekte hier eher voneinander getrennt betrachtet werden. Die bewusste Gestaltbarkeit, die dem *Körper-Haben* innewohnt, ist zwar auch hier durch die oft vorhandene Möglichkeit der bewussten Gestaltung der visuellen Repräsentation gegeben, jedoch wird diese nicht mehr von unmittelbaren körperlichen Reaktionen des *Leib-Seins* beeinflusst.⁷⁸ „Daraus folgt, dass im virtuellen Raum Leib und Körper nicht miteinander verschränkt sind, sondern dass es hingegen zu einer Assoziation des materiellen Körpers mit dessen semiotischem Stellvertreter kommt.“⁷⁹ Anhand von Misochs Auslegung von Plessners Konzept kann die Entkörperung im digitalen Kontext hier mit einer Entleiblichung erklärt werden. Dennoch scheint diese Trennung der beiden Aspekte nicht auf alle Varianten von visuellen

76 M.Eldred: „The question concerning digital technology“ in: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia* [Hrsg] Heinzl, Tincuta: Cluj-Napoca, 3/2010, S.28

77 Vgl. Ebda.: S.27

78 Vgl. S.Misoch: „Körper-Haben und Leib-Sein in virtuellen Räumen“ in: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, [Hrsg.] Müller, Michael R. [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011, S.113

79 Ebda.: S.113

Repräsentationen übertragen werden zu können, beispielsweise wenn auch Videoabbilder von physischen Körpern betrachtet werden. Auf Grund des Abbildcharakters physischer Körper in Videoaufnahmen ist diese Art von visuellen Repräsentationen ebenso an die spontanen Körperreaktionen des *Leib-Seins* gebunden. Des Weiteren muss in einer Abspaltung des fleischlichen Körpers in einen semiotischen Körper im virtuellen Raum auch das Vorliegen verschiedenster empirischer Befunde betrachtet werden, die emotionale Reaktionen des beteiligten Subjekts auf Grund von Einwirkungen auf deren visuelle Repräsentation beschreiben.⁸⁰ Paul Sermons Installation *Telematic Dreaming* aus dem Jahr 1993 in Amsterdam beispielsweise ließ die Performerin Susan Kozel eine starke Körperlichkeit in der Begegnung mit irrealen Körpern empfinden. Die Installation war so aufgebaut, dass sich Kozel in einem Bett in einem abgeschlossenen Zimmer befand, während ein anderer Raum für BesucherInnen zugänglich war, der mit Kozels Zimmer über Videoprojektoren und Monitore verbunden war. Im Raum der BesucherInnen war ebenso ein Bett aufgestellt, in welchem eine lebensgroße, zeitgleiche Projektion der Performerin zu sehen war. Umgekehrt konnte auch Kozel auf Bildschirmen um ihr Bett herum die BesucherInnen und sich selbst wahrnehmen und so von ihrem Performanceraum aus – dem Bett – mit diesen interagieren.⁸¹ Es ergab sich eine Situation, in der zwei Besucher eine Cyber-Sex Attacke auf Kozel ausübten, in deren Folge Kozel innerlich zum Selbstschutz eine bewusste Trennung ihres physischen und virtuellen Selbsts vollziehen musste. Ansonsten war ihre Wahrnehmung von einem hypnotischen Gefühl geprägt, in der die Unterscheidung von realem und virtuellem Körper unwichtig wurde.⁸²

80 Vgl. Ebda.: S.114

81 Vgl. S.Kozel: *Spacemaking. Experiences of a virtual body* URL <<http://www.art.net/~dtz/kozel.html>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]

82 Vgl. S.Kozel: *Spacemaking. Experiences of a virtual body* – Vgl.C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.267



Abbildung 1

Susan Kozel in *Telematic Dreaming*, 1993 von Paul Sermon⁸³

Auf der Abbildung ist eine Situation zu sehen, in der die projizierte Susan Kozel nach dem Schlüssel einer Person im räumlich entfernten Bett schnappt, diesen aber nicht zu greifen bekommt.

Telematic Dreaming kann an dieser Stelle also als Beispiel betrachtet werden, in dem die visuelle Repräsentation durch ein Videobild anstelle der Möglichkeit durch einen Avatar erfolgt. Um noch einmal auf Misochs Heranziehung von Plessners Konzept in Hinblick auf Körper im virtuellen Raum zu verweisen, können Leib und Körper in *Telematic Dreaming* nicht so leicht voneinander abgekoppelt betrachtet werden. Einerseits nicht auf Grund Kozels leiblicher Wahrnehmung von Erfahrungen, denen ihr semiotischer Körper ausgesetzt war und andererseits auf Grund dessen, dass die visuelle Repräsentation theoretisch ebenso an leibliche Spontanreaktionen gebunden ist. Trotzdem ist hier eine Tendenz dahingehend festzustellen, dass Verkörperung im virtuellen Raum von visuellen Repräsentationen übernommen wird, was ebenso an die von Katherine Hayles thematisierte Wandelbarkeit des Körpers in seiner Funktion des Bewusstseinträgers verweisen lässt.

Inwiefern die leibliche Wahrnehmung im virtuellen Raum außer Acht gelassen oder doch mitberücksichtigt wird, ist eine weitere Frage. Angesprochen wurden bereits Computersysteme, die AkteurInnen prinzipiell eher auf visueller Ebene beanspruchen, wodurch die leibliche Betätigung eine sekundäre Stellung einnimmt. So wurden Ende der 1960er-Jahre Schnittstellen erfunden, wie etwa der Datenhandschuh oder HMD-Vorrichtungen⁸⁴, die ein visuelles Eintauchen in die virtuelle

83 Sermon, Paul: *Telematic Dreaming* URL <<https://vimeo.com/44862244>> [letzter Zugriff: 16.07.2016]

84 HMD steht für Head Mounted Display und beschreibt Vorrichtungen, die für Virtual Reality-Systeme benutzt werden. HMD beschreibt beispielsweise eine Videobrille oder einen ganzen Helm mit integrierten Monitoren, mit welchen die Immersion in eine virtuelle Welt erfolgen kann. Gegebenenfalls besteht durch Kopfbewegungen die Möglichkeit, selbst Einfluss auf das Gesehene zu nehmen.

Vgl. Webopedia URL <<http://www.webopedia.com/TERM/HMD.html>> [letzter Zugriff: 19.07.2016]

Welt ermöglichen.⁸⁵ Dennoch kann eine Entwicklung in eine Richtung beobachtet werden, die nicht mehr nur die rein visuelle Ebene der Wahrnehmung anspricht, sondern eine gesamt-körperliche Betätigung des Leibes vermehrt in den Mittelpunkt rücken lässt. So stellt die *Tracking-Technologie* die Möglichkeit zur gesamt-körperlichen Integration in virtuelle Realitäten dar. Mittels Sensoren, die am menschlichen Körper oder an der Kleidung angebracht werden, können Bewegungen in digitale Bildkörper übertragen werden.⁸⁶ So werden hierfür bereits spezielle, mit Sensoren ausgestattete Anzüge entwickelt, die Bewegungsdaten erfassen und nach Belieben weiterverarbeitet werden können.⁸⁷ Insofern ist bei einem gleichzeitigen Ausbau virtueller Realitäten ein verstärkter Fokus auf Aktivitäten des menschlichen Körpers festzustellen. Auch Kerstin Evert thematisiert im Hinblick auf aktuelle technologische Entwicklungen, die auf Interaktivität abzielen, eine Rückbesinnung zur „leiblichen“ Existenz. In diesem Zusammenhang verweist sie auf den Medienwissenschaftler Kerckhove, der die Voraussetzung hierfür darin sieht, „Technologie [...] als Teil des Körpers ins eigene Selbstbild zu integrieren und diese Verbindung als ein sich gegenseitig ergänzendes System zu verstehen.“⁸⁸ Ebenso erwähnt Evert hier Merleau-Ponty's Auffassung, den Leib als Erfahrungsgrundlage zu begreifen und die Dinge, die durch Auge und Hand erfasst werden, als seine Verlängerungen anzusehen.⁸⁹

Der Körper im virtuellen Raum kann also von verschiedensten Blickpunkten aus betrachtet werden. Einen wesentlichen Kernpunkt hierbei stellt die visuelle Repräsentation durch Avatare oder Bildkörper dar, die, um eine Annäherung durch die bereits beschriebenen Körperkonzepte vorzunehmen, den Leib einmal mehr und einmal weniger miteinbeziehen, während eine Verkörperung im virtuellen Raum festgestellt werden kann.

In diesem Kapitel wurden verschiedenste Annäherungen an den Körper gezeigt, die das Körper-Leib Verhältnis in der Erkenntnisgewinnung, die Konstitution des Subjekts und die Veränderbarkeit des materiellen Körpers betreffen. Um den weiteren Umgang mit den jeweiligen Begrifflichkeiten abzuklären, wird hier die Weiterführung eines differenzierten Umgangs mit den Begriffen Leib, Körper und einer kognitiven Ebene erklärt, wobei diese je nach Kontext auch zusammengefasst

85 Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.286

86 Vgl. M.Causey: „Posthuman and postorganic performance. The (dis)appearance of theatre in virtual spaces“ in: *Theatre and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*, [Hrsg.] Causey, Routledge: London, 2006, S.49

87 Vgl. MetaMotion URL <<http://metamotion.com/gypsy/gypsy-motion-capture-system.htm>> [letzter Zugriff: 16.06.2016]

88 K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.182

89 Vgl. Ebda.

betrachtet werden können. Während unter Leib ein lebendiges, sinnliches Erfahren, das im Hier und Jetzt mit dem Subjekt verankert ist, verstanden wird, wird mit Körper eher eine Materialität angesprochen, wobei in der Verwendung meist auf die jeweiligen Konzepte verwiesen werden soll.

4. Körperlichkeit im Tanz

Je nach historischen und kulturellen Gegebenheiten spiegeln sich im Tanz gewisse Körperkonzepte und Umgangsformen mit dem Körper wider. Die verschiedenen Tanzstile, welche ein jeweils bestimmtes Körpertraining voraussetzen, lassen sich auf Tendenzen der jeweils gegebenen Körperbetrachtung untersuchen. „Körper und Bewegung, Körperbild und Bewegungskonzept stehen in enger Beziehung zueinander. Ein Bewegungskonzept lässt sich an Körperbildern ablesen, Körperbilder zusammen genommen können auf ein bestimmtes Bewegungskonzept hinweisen oder sich zu einem solchen addieren“⁹⁰, so die Tanz- und Medienwissenschaftlerin Claudia Rosiny. Trotz unterschiedlicher Bewegungskonzepte in verschiedenen Tanzstilen stellt der Körper den essentiellen Bestandteil aller Tanzformen dar. Diese Notwendigkeit des Körpers ist der Hauptgrund, wieso in dieser Arbeit ein Fokus auf Tanz als eine von mehreren möglichen Kunstformen, die sich auf telematische Bedingungen einlassen, gelegt wird. Dem Körper im Tanz wird in vielen Kontexten eine Unmittelbarkeit zugesprochen:

„Denn ist nicht der Tanz die Kunst, in welcher der Leib am unmittelbarsten – im absoluten „Jetzt-Hier“ und ohne den Umweg über ein anderes Mittel als den Körper des Künstlers – Sinn her- und darstellt? Die berühmte Flüchtigkeit des Tanzes weist hierauf hin: Der Tanz ist im Jetzt und Hier, oder er ist nicht. Außerdem ist der Sinn des Tanzes nicht vom tanzenden Körper zu trennen: Wenn der Tänzer von der Bühne geht, bleibt nichts – zumindest nichts Materielles (kein Kunstwerk o.ä.) - zurück.“⁹¹

Diese dem tanzenden Körper zukommende Leibhaftigkeit und Präsenz im Hier und Jetzt – die mit einer „Ausstrahlung in der Direktheit der sinnlichen Wahrnehmung“⁹² beschrieben werden kann – scheint sich von Körpervorstellungen in digitalen Diskursen zu unterscheiden, in welchen sowohl die Leiblichkeit abhandeln zu kommen scheint als auch das Hier und Jetzt durch die gegebene Mediatisierung einen anderen Stellenwert bekommt. Hierzu wird im späteren Verlauf näher auf Philip Auslanders Annäherung an einen Liveness-Begriff eingegangen, der diesem eine Adaptierbarkeit an verschiedenste Umstände zuschreibt.⁹³

Im Folgenden soll durch das Skizzieren verschiedener Tanzstile eine Annäherung an den tanzenden Körper erfolgen, auch unter Bezugnahme auf bereits thematisierte Körperbilder, welche einerseits das Verhältnis von Körper und Leib und andererseits das von Kognition und Verkörperung adressieren. Beginnend mit einer Betrachtung der Tanzform des Balletts, lässt sich hier eine

90 Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.31

91 M.Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010, S.23

92 Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.32

93 Vgl. P.Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge: London, 2008, S.23

Vorstellung des Körpers als formbares Material auffinden. Die europäische Kunstform des Balletts hatte in der Frührenaissance und in feudalen Verhältnissen seinen Ursprung⁹⁴; so wird der Tanzeinlage, die 1473 am Hof des Kardinals Riario in Italien stattfand, nachgesagt, das „erste große Ballett im neuzeitlichen Abendland“ gewesen zu sein.⁹⁵ Dem Ballett wird auf Grund seines Aufkommens in der Renaissance die Repräsentation des hier entstehenden Menschenbildes zugesprochen, das das Überwinden des christlichen Spiritualismus beinhaltet.⁹⁶ Ganz im Sinne eines humanistischen Menschenbildes, welches Denken als zentralen Aspekt in der Erkenntnisgewinnung betrachtet, wird im Ballett der Körper als eine durch den Geist kontrollierbare Instanz angesehen. Die Technik im Sinne von Körperbeherrschung nimmt im Ballett einen großen Stellenwert ein: 1661 wurde unter Ludwig dem 14. die *Académie Royale de la Dance* gegründet, an der das Bewegungsvokabular kodifiziert wurde, was zu einer Entwicklung einer eigenständigen Kunstform beitrug.⁹⁷ So gilt es im Ballett, bestimmte Bewegungsabläufe durch Nachahmung und häufige Wiederholung einzuüben und in das eigene Bewegungsrepertoire aufzunehmen. Der Körper wird demnach so trainiert und diszipliniert, dass er über alltägliche Bewegungen des Menschen hinausgeht und in einer speziellen Bewegungsästhetik zum Einsatz kommt. Die Bewegungen im Ballett beispielsweise werden als „mechanische Virtuosität der körperlichen Gliedmaßen“, welche die „natürliche Sinnlichkeit des Körpers kaschiert“, beschrieben.⁹⁸ Ein weiterer Aspekt, der im Ballett als eine Tanzform, die sich aus höfischen Schauspielen und Gesellschaftstänzen entwickelte, hervorzuheben ist, ist die damit verbundene Funktion der Repräsentation. Bestimmte kulturelle Ordnungen und Praktiken, wie etwa die bereits erwähnte Fokussierung auf den Verstand als kontrollierende Instanz innerhalb des humanistischen Menschenbildes, werden im Ballett vertreten. Die im Ballett gegebene Vorstellung zur Disziplinierung des Körpers ist auch in den Ideen und Idealen zur Schauspielkunst des sich an Heinrich von Kleist orientierenden Edward Gordon Craig (1872-1966) aufzufinden. Er forderte den Austritt des Schauspielers aus dem Menschlich-sein, um sich an die Qualitäten einer unbelebten Figur anzunähern. Craig erschuf das Ideal der Über-Marionette, die als gänzlich kontrollierbare Verkörperung angesehen werden kann. In seinem Verständnis wird der menschliche Körper als

94 Vgl. J.Schmidt: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band: Mit 101 Choreographenporträts*, Henschel: Berlin, 2002, S.7

95 Vgl. E.Rebling: *Ballett: gestern und heute*, Henschel: Berlin, 1957, S.56

96 Vgl. Ebda.: S.57

97 Vgl. C.Jeschke&G.Vettermann: „Tanzforschung. Geschichte – Methoden“ in: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung* [Hrsg.] Bischof, Margrit&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2010, S.210-214

98 Vgl. R.Grandits: *„Bewegung und Tanz als Aspekt der Persönlichkeitsentfaltung“*, Diplomarbeit, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1991, S.33

Instrument betrachtet, das es zu beherrschen gilt, wobei diese Perfektion auf Grund seiner Mangelhaftigkeit nie erreicht werden kann.⁹⁹ Diese Unzulänglichkeit des menschlichen Körpers meint in diesem Verständnis die jederzeit möglichen spontanen und unbewussten körperlichen und psychischen Regungen, die mit Plessners *Leib-Sein* in Verbindung gebracht werden können. Die Vorstellung einer Marionette oder unbelebten Figur lässt an die Etymologie der Begriffe Leib und Körper erinnern und thematisiert auch in diesem Kontext die Auslagerung in einen von Menschen geschaffenen Apparat, welche auch im digitalen Diskurs anzutreffen ist. Mit diesem Anspruch auf eine Auslagerung des menschlichen Körpers sollen die spontanen Reaktionen des Subjekts, die in Plessners *Leib-Sein* beschrieben werden, umgangen werden. Die von Edward Gordon Craig behauptete Unmöglichkeit des menschlichen Körpers zur Perfektion ruft die Assoziation mit Leib im Sinne von Lebendigkeit hervor. Craigs Vorstellung einer unbelebten Figur hingegen erinnert an den Wortursprung von Körper im Sinne von Leichnam. Auch kann Körper hier als veränderbares Material betrachtet werden, das an jeweilige Bedingungen angepasst werden kann. Craig stützt sich also auf die Vorstellung einer Auslagerung in eine Maschine, um die Unzulänglichkeiten, mit welchen hier vor allem spontane und unbewusste leibliche Regungen gemeint sind, zu überwinden. In posthumanistischen Körperkonzepten kann diese Überlegung einer Auslagerung oder prothetischen Erweiterung so weitergedacht werden, dass Bewusstsein nicht mehr an einen rein organischen Körper gebunden sein muss. Die Möglichkeit zur Telepräsenz ist hier als Beispiel zu nennen, auf das in den nächsten Kapiteln im Zusammenhang mit telematischen Tanz näher eingegangen wird.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als dem Tanz als eigenständige Kunstform verstärkte Aufmerksamkeit zukam¹⁰⁰, entstand wiederum eine Bewegungsästhetik, die sich bewusst von einer Künstlichkeit und Körperdisziplinierung, wie sie in den beschriebenen körpermechanischen Ansätzen gegeben ist, entfernte. Hier ist vor allem die US-amerikanische Tänzerin Isadora Duncan (1877-1992) zu erwähnen, die eine „Natürlichkeit“ der Bewegung anstrebte, die sich am Rhythmus des Atems orientieren sollte.¹⁰¹ Duncan verortete den Ursprung der Bewegung im Herz und im Solarplexus, der sich zwischen Brustkorb und Magengrube befindet.¹⁰² Innerhalb dieser

99 Vgl. K. Wild: *Schönheit: Die Schauspieltheorie Edward Gordon Craigs*, Theater der Zeit: Berlin, 2010, S.217

100 Vgl. K. Evert: „Zur Auseinandersetzung von Tanz und Technologie an den Jahrhundertwenden“ in: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* [Hrsg.] Dinkla, Söke & Lecker, Martina, Alexander Verlag: Berlin, 2002, S.33

101 Vgl. J. Schmidt: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band: Mit 101 Choreographenporträts*, Henschel: Berlin, 2002, S.20-23

102 Vgl. C. Jeschke & G. Vettermann: „Tanzforschung. Geschichte – Methoden“ in: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung* [Hrsg.] Bischof, Margrit & Rosiny, transcript: Bielefeld, 2010, S.219

Bestrebungen nach einer „Natürlichkeit“¹⁰³ im Tanz verzichtete Duncan beispielsweise auf das Tragen eines Korsetts, tanzte barfuß und verwendete Musik, die eigentlich nicht für Tanz gedacht war.¹⁰⁴ Dieser Ansatz entwickelte sich in einer Zeit, die von technologischen Erneuerungen geprägt war. Dem Tanz kam jetzt innerhalb der Künste vermehrte Aufmerksamkeit zu, was durch den Zugang zu dieser Epoche der technologischen Entwicklungen durch Bewegung erklärt werden kann.¹⁰⁵ Die Freiheit des Körpers, die im modernen Tanz im Zentrum steht, kann in dem Anliegen begründet werden, aus gesellschaftlichen Normen der Zeit auszubrechen und im Zuge der Modernisierung zu als abhanden geglaubten Qualitäten des Körpers zurück zu gelangen. Hierbei wird das Innerste als Antriebskraft des freien Körpers gesehen, die sich durch „belebende Dynamiken, imaginative Kräfte und energetische Ressourcen als Wesensformen menschlicher Existenz“¹⁰⁶ auszeichnet. Der deutsche Ausdruckstanz, der sich aus diesen Tendenzen zu einer natürlichen Körperbewegung als Abgrenzung zu Körperdisziplinierungen des beginnenden 20. Jahrhunderts heraus entwickelte, wird mit einer Entfaltung der Individualität und der Möglichkeit zur Improvisation in Verbindung gebracht. Des Öfteren wird von einer vorherrschenden „Leib-Seele-Trennung“ der industrialisierten, auf Leistung aufbauenden Gesellschaften ausgegangen, die speziell im Ausdruckstanz beseitigt werden kann:

„Der Tanz, insbesondere der Modern Dance (Ausdruckstanz), bietet eine Möglichkeit, gegen den Verlust der Leib-Seele-Einheit, gegen die Unzufriedenheit und gegen die Entfremdung von sich selbst und der Umwelt anzukämpfen. Er ermöglicht das Erforschen und Erproben neuer Bewegungen, das Erkennen von Möglichkeiten und Grenzen, sowie die Erfassung passiver oder noch nicht bewußter Körpererfahrung.“¹⁰⁷

Hier ist ein gesamtheitliches Körperbild erkennbar, da das Innenleben im Körper seinen Ausdruck finden soll und der Körper daher als gleichberechtigter Aspekt in der Konstitution des Menschen angesehen wird. Wesentlich ist hier die Vorstellung von Sinnlichkeit, die durch das Fühlen der Bewegung anstelle der auf hartem Training aufbauenden Durchführung vorgegebener Bewegungsabläufe gekennzeichnet ist. Gerald Siegmund spricht in diesem Zusammenhang von einem „vorreflexiven und damit [...] sprachohnmächtigen, gerade deshalb aber [...] sinnlichen [...]

103 Hier ist anzumerken, dass die jeweilige Auffassung einer Natur des Körpers kulturgeschichtlichen Umständen unterliegt und demnach ein wandelbarer Begriff ist. Vgl. S.Huschka: *Moderner Tanz: Konzepte - Stile – Utopien*, Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 2002, S.12

104 Vgl. K.Peters: *Tanzgeschichte. In vier kurzgefaßten Variationen*, Florian Noetzel: Wilhelmshaven, 1991, S.23

105 Vgl. G.Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer-Taschenbuch: Frankfurt am Main, 1995 – Vgl. K.Evert: „Zur Auseinandersetzung von Tanz und Technologie an den Jahrhundertwenden“ in: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* [Hrsg.] Dinkla, Söke&Lecker, Martina, Alexander Verlag: Berlin, 2002, S.35

106 S.Huschka: *Moderner Tanz: Konzepte - Stile – Utopien*, Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 2002, S.9

107 R.Grandits: *„Bewegung und Tanz als Aspekt der Persönlichkeitsentfaltung“*, Diplomarbeit, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1991, S.29

Subjekt“.¹⁰⁸

Der Postmodern Dance, der sich in den USA seit den 1950ern herausbildete, geht von der Vorstellung aus, dass Bewegung nicht zu bedeuten hat, sondern sein soll. Im Gegensatz zu der Körperfunktion im Ballett, einen Inhalt zu transportieren, wird der Körper im Postmodern Dance selbst „in seiner Erscheinung als Träger von Botschaften“ angesehen.¹⁰⁹ Das lässt an die Vorstellung einer Unmittelbarkeit des Leibes bei Plessner erinnern, die keine bewusste Gestaltung erfährt. Es muss jedoch betont werden, dass der Körper in jeder Tanzform ein bestimmtes Ideal verfolgt und demnach auch auf bestimmte Weise trainiert wird. Außerdem unterliegt die Vorstellung von Natürlichkeit den jeweiligen kulturhistorischen Bedingungen. „Auch wenn dem sich im Tanz ausdrückenden Körper in der Folge des Ausdruckstanzes und des frühen Modern Dance eine authentische Unmittelbarkeit und Natürlichkeit zugesprochen wird, ist doch deutlich, dass diese Konzepte den Körper lediglich nach dem jeweiligen Ideal der Natürlichkeit gestalten und inszenieren.“¹¹⁰ Zusammenfassend kann jedoch eine Tendenz im 20. und 21. Jahrhundert dahingehend festgestellt werden, dass der tanzende Körper weniger in seiner Darstellungskompetenz gefordert wird, sondern der Körper an sich, die Bewegung und das subjektive Empfinden dieser im Vordergrund stehen.¹¹¹

Da Tanz als Kunst- oder Ausdrucksform zu betrachten ist, die den Körper in den Mittelpunkt rückt und vor allem in Tanzbewegungen seit der Moderne eine Tendenz zu einer gesamtkörperlichen Betrachtung zu verfolgen ist, scheint sich diese mit Merleau-Ponty's leiblichem Denken als Zugang zur Welt in Verbindung zu bringen. Es ist eine Bewegung im Hier und Jetzt, die durch den Leib vollführt wird. Auch bei Nancy sind Annäherungen an eine derartige Vorstellung der Unmittelbarkeit im Tanz aufzufinden, da er den Tanz als etwas begreift, der nichts darzustellen beabsichtigt und trotzdem als eine Form von Denken und Sinnproduktion verstanden wird.¹¹²

Im Kontext dieser Betrachtungen des tanzenden Körpers ist jedenfalls eine Betonung auf den Leib zu legen, der im Vergleich zum Körper im Sinne von leblosem Material, die Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt in sich trägt. Außerdem wird nicht von der Priorität der mentalen Ebene

108G.Siegmund: „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper“ in: *Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* [Hrsg.] Clavadetscher, Reto&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2007, S.49

109C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.30

110K.Evert: „Zur Auseinandersetzung von Tanz und Technologie an den Jahrhundertwenden“ in: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* [Hrsg.] Dinkla, Söke&Lecker, Martina, Alexander Verlag: Berlin, 2002, S.8

111Vgl. C.Jeschke&G.Vettermann: „Tanzforschung. Geschichte – Methoden“ in: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung* [Hrsg.] Bischof, Margrit&Rosiny, transcript: Bielefeld, 2010

112Vgl. M.Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010, S.334

ausgegangen. Eine weitere Annäherung an den tanzenden Körper – auch aus einer Perspektive, die den unmittelbaren Ausdruck fokussiert – ist unter Berücksichtigung der semiotischen Ebene zu tätigen. Der tanzende Körper kann sowohl in einen physisch-individuellen und gesellschaftlich codierten als auch in einen Körper der Bewegungschoreographie eingeteilt werden.¹¹³ Die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Anne Fleig untersucht diese doppelte Verfasstheit des menschlichen Körpers im Kontext von Theater, welcher sich durch Plessners Konzept des *Körper-Habens* und *Leib-Seins*, oder Merleau-Pontys Vorstellung des Leibs als Zugang zur Welt, angenähert werden kann: „Die Körper einer Schauspielerin oder eines Tänzers produzieren und sind Zeichen, sie sind Zeichen-Körper, semiotische Körper. Sie sind aber zugleich Medium, Materialität und Leibhaftigkeit, Signifikanten, die niemals ganz im Zeichen aufgehen bzw. ihre Zeichenfunktion immer schon überschritten haben.“¹¹⁴ Zwar steht beispielsweise beim Ballett die Kontrolle des Körpers, die mit der Vorstellung einer bewussten Repräsentationsfunktion einhergeht, im Vordergrund, und ebenso muss das speziell ausgerichtete Training jeder Tanzform je nach Ideal betont werden, jedoch bedarf es nicht per se eines kontrollierenden Geistes, der bewusst Sinn zu stiften sucht. Die Funktion des Körpers, bestimmten Inhalt zu transportieren, wird aber in den stilistischen Tendenzen des Tanzes im 20. und 21. Jahrhundert weitgehend durch die Vorstellung einer Bedeutung in seiner bloßen Erscheinung überholt. „Im Tanz kommt es vor, dass sich Körper weniger als Träger von Bedeutungen bestimmter Figuren zeigen, sondern sich vielmehr den Zuschauenden in ihrer offenbar deutlich spürbaren Sinnlichkeit aufdrängen.“¹¹⁵

Des Weiteren stellt sich die Frage nach dem Verhältnis des phänomenalen Körpers, also der unmittelbaren Leiblichkeit, mit einer semiotischen Ebene, die die Repräsentationsfunktion des Körpers beschreibt.

„Wie die Bildung des Körpers zu einer bestimmten ästhetischen Gestalt immer mit Ausfällen seiner Physis konfrontiert bleibt, so tragen auch die Codierungssysteme des Tanzes auf der Rückseite immer das irrationale Moment und das Unbeständige ihres Materials und Mediums. Durchweg operiert der Tanz mit diesem doppelten und paradoxen Grundgefüge des Körpers, Objekt und Subjekt zugleich zu sein [...]“¹¹⁶

Demnach stehen symbolische und phänomenologische Ansätze in einer Annäherung an den tanzenden Körper nebeneinander. Sondra Horton Fraleigh, die im Tanzbereich forscht, geht beispielsweise einer Untersuchung des Tanzes unter dem Aspekt des gelebten Körpers nach, der die

113 Vgl. S.Huschka: *Moderner Tanz: Konzepte - Stile – Utopien*, Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 2002, S.24

114 A.Fleig: „Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“ in: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel* [Hrsg.] Fischer-Lichte, Erika&Fleig, Attempto: Tübingen, 2000, S.12

115 E.Fischer-Lichte, 2004, S.52 – Vgl. M.Bischof: „Konzepte der Tanzkultur“ in: *Konzepte der Tanzkultur* [Hrsg.] Bischof, Margret&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2010, S.17

116 S.Huschka: *Moderner Tanz: Konzepte - Stile – Utopien*, Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 2002, S.26

semiotische Ebene in den Hintergrund rücken lässt. Sie betont die enge Verbundenheit von Körper und Subjekt im Tanz, spricht aber gleichzeitig eine Anerkennung für bewusste Gestaltungsprozesse der Tanzbewegungen und des Tanzkörpers aus. In diesem Verfahren wird der Körper eher mit einer Instrumentalisierung und Objektivität in Verbindung gebracht, welche dann aber, während des tatsächlichen Moment des Tanzens, durch eine Subjektivierung ersetzt wird. Auch folgert Fraleigh, dass das vorherrschende Verstehen über Tanz in seiner Symbolhaftigkeit durch jenes Denken über den Körper entsteht, das diesen als lebloses und manipulierbares Objekt betrachtet, welches das Bewusstsein oder die Psyche trägt.¹¹⁷ Dieser Doppelcharakter, mit dem sich dem tanzenden Körper angenähert wird und der sich aus der Zeichenhaftigkeit und der Unmittelbarkeit des Leibes konstituiert, lässt sich mit den in den vorhergehenden Kapiteln beschriebenen Körperkonzepten in Verbindung bringen. In diesen wird die Möglichkeit der Trennbarkeit der Einheiten durch Körpervorstellungen überholt, die sowohl die Trennung von Körper und Geist aufheben, einer anderen Form der körperlichen Verschränkung nachgehen als auch zu einer leiblichen Erkenntnisgewinnung tendieren.

Dem tanzenden Körper lassen sich demnach einige Spannungsverhältnisse zuschreiben. In unterschiedlichen Tanzstilen können gewisse Körperbilder abgeleitet werden, die einerseits eine ganz-körperliche Betrachtungsweise verfolgen und andererseits zu einer dualistischen Vorstellung tendieren, in welcher der Körper als beherrschbares Instrument durch den Geist betrachtet wird. Auch in Tanzformen, in denen die Natürlichkeit der Bewegung in den Mittelpunkt rückt, steht ein gewisses Konzept dahinter, das bestimmte, durch gesellschaftliche Werte geprägte Körperbilder beinhaltet.¹¹⁸ Trotz der hier thematisierten unterschiedlichen Zugänge zu Körper und den diesem innewohnenden Ambivalenzen bleibt der Körper das zentrale Medium des Tanzes, weshalb er als Kunstform unter einigen, die mit telematischen Bedingungen experimentieren, im Rahmen dieser Arbeit ausgewählt wurde.

¹¹⁷Vgl. Ebda.: S.59ff

¹¹⁸Vgl. G.Siegmund: „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper“ in: *Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* [Hrsg.] Clavadetscher, Reto&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2007, S.46f

5. Tanz und Technologie

5.1 Annäherungen von Tanz und Technologie

Die Entwicklung von Geräten und Technologien als Hilfestellung und zur Vereinfachung von Arbeitsschritten in verschiedenen Tätigkeitsbereichen ist schon seit Beginn der Menschheitsgeschichte zu verfolgen. Seit jeher wurden auch in den Künsten neueste Technologien aufgegriffen und mit den Möglichkeiten dieser experimentiert. Neue Technologien wurden des Öfteren anfangs mit Skepsis betrachtet, da die Angst der Verdrängung des älteren Mediums durch das neuere bestand, wie es etwa am frühen Verhältnis von Malerei zur Fotografie zu beobachten ist. Mit dem Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert entstand der Eindruck, durch die dahinterstehende Technologie ein unverfälschtes Abbild der Realität erzeugen zu können¹¹⁹, wodurch sich die Malerei als bis dahin dominantes Medium in der Wirklichkeitserfassung in ihrer Vormachtstellung bedroht fühlte. Auch stand der Nutzen der Technologie zu Beginn meist im Vordergrund, bis die Möglichkeiten dieser auch auf eine ästhetische Ebene ausgeweitet wurden und sich eigene Kunstformen entwickelten. Philip Auslander thematisiert die Remediatisierung von älteren in neuere Technologien: Beispielsweise übernahmen das frühe Kino und der Film Ästhetiken des Theaters, während ältere Medien neuere remediatisierten, um die eigene Legitimität zu bewahren. In diesem Kontext verweist er auf die unzähligen Varianten, in welchen Live-Performances Ästhetiken von Fernsehen und Film übernehmen, wie etwa die Integration von riesigen Videoleinwänden, die bei Live-Konzerten die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen vor allem der hinteren Reihen auf sich ziehen.¹²⁰ Tanz ist neben Performance und Installationskunst die Kunstform, der am meisten Aufgeschlossenheit gegenüber neuen technologischen Entwicklungen zugeschrieben wird.¹²¹ Im 19. Jahrhundert machte man sich etwa lichttechnische Erneuerungen wie Öl- und Gaslampen sowie auch Reflektoren zu Nutze, um eine passende Ästhetik des romantischen Balletts zu erzeugen.¹²²

Mit dem Aufkommen der Fotografie entstand auch bald die Tanzfotografie. Handelte es sich zu Beginn vor allem um Portraits der TänzerInnen, die in Programmheften abgebildet wurden, wurde die Fotografie jedoch schon bald zu Dokumentationszwecken im Tanzbereich eingesetzt. Beispielsweise sind hier die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge und Etienne-Jules Marey

¹¹⁹Vgl. C.Rosiny: „Raumkonzepte im mediatisierten Tanz: Inszenierte Urbanität und virtueller Bildraum“ in : *Konzepte der Tanzkultur* [Hrsg.] Bischof, Margret&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2010, S.193

¹²⁰Vgl. P.Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge: London, 2008, S.24

¹²¹Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.11

¹²²Vgl. Ebda.: S.24

hervorzuheben, die auf Grund der gegebenen Bewegung ein spezielles Interesse für Tanz und Choreographie entwickelten. Auch hier waren die 1887 veröffentlichten Serienfotografien erst als wissenschaftliche Studie gedacht, die jedoch später als bekannte Quelle für KünstlerInnen und FilmemacherInnen interessant wurden.¹²³ Im Filmbereich war Tanz ebenfalls schon bald ein beliebtes Motiv, da hier die Bewegung im Vordergrund steht, die auch die Essenz beim Medium Film – im Sinne bewegter Bilder – ausmacht. So filmte schon der Filmpionier Louis Lumière die Choreographien von Loie Fuller zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die in ihren Arbeiten selbst mit der Verbindung von Technologien und Körpern experimentierte. Sie setzte licht- und bühnentechnische Erneuerungen dieser Zeit ein, die wiederum auf den Körper wirkten und diesen stellenweise scheinbar verschwinden ließen.¹²⁴ In ihrem bekannten Serpentinanz verwendete sie einen meterlangen Seidenrock mit eingebauten Stangen, der bei Drehbewegungen Skulpturen im Raum entstehen ließ. Beispielsweise beleuchtete Fuller Glasplatten von unten, wodurch der Effekt von brennenden Gewändern erzielt wurde, oder bemalte die Kleider mit fluoreszierenden Substanzen, sodass diese im Dunkeln zu leuchten begannen.¹²⁵

Die Verwendung von technologischen Innovationen scheint insofern oftmals Einfluss auf die jeweilige Kunstform zu nehmen, da sich diese unter bestimmten Bedingungen den neuen Möglichkeiten spezifisch anpasst. So wurde die Tanzästhetik durch die Möglichkeiten der Filmtechnik beeinflusst, die zu Beginn nur die Bewegung in einem kleinen Feld vor einer fixierten Kamera ermöglichte.¹²⁶ Der Film *A Study in Choreography for the Camera* (1945) der Regisseurin und Tänzerin Maya Deren (1917-1961) ist hier zu nennen, in welchem sie als eine der Ersten Tanz für das Medium Film speziell ausrichtete und einen Schritt in Richtung des Videotanz-Genres setzte, der sich zwanzig Jahre später als eigenständige Kunstform etablieren konnte.¹²⁷ So beeinflussten die später aufkommenden Montagetechniken im Film bestimmte Tanzstile und deren Ästhetiken, wie beispielsweise die abgehackten Bewegungen und Stillstände im Breakdance.¹²⁸ Tanz und Film wurden aber nicht nur in Tanzfilmen zusammengeführt – auch auf der Bühne wurde

123Vgl. J.Birringer: „Dance and Media Technologies“ in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.24(1): 2002, S.87

124Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.24

125Vgl. S.Huschka: *Moderner Tanz: Konzepte - Stile – Utopien*, Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 2002, S.100ff

126Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.93

127Vgl. G.Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer-Taschenbuch: Frankfurt am Main, 1995 – Vgl. K.Evert: „Zur Auseinandersetzung von Tanz und Technologie an den Jahrhundertwenden“ in: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* [Hrsg.] Dinkla, Söke&Leeker, Martina, Alexander Verlag: Berlin, 2002, S.45ff

128Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.94

der Film als gestaltendes Element, vor allem seit der Avantgarde im Tanz- und Theaterbereich, zunehmend verwendet. Der Choreograph und Filmemacher Johannes Birringer thematisiert den Einfluss der Filmästhetik auf die des Tanzes, die sich auch in Choreographien auffinden lässt, die tatsächlich nur für die Bühne und nicht für die Kamera ausgerichtet sind. „Making dances for the camera has become not only a cinematographic alternative to live dance, but motivated choreographers to reconceive the aesthetics of dance for the theatre. The impact is evident in the cinematic quality of many contemporary works“.¹²⁹ Die stilistischen Auswirkungen des Videotanzes auf den Bühnentanz lassen sich beispielsweise in der Verwendung von „jump-cuts“, oder auch in der nicht-linearen Erzählform erkennen, die in einem gewissen Sinn eine körperliche Reproduktion von mediatisierter Performance verursachen.¹³⁰ Vor allem durch die einfache Handhabung der Videotechnik wird diese seit den 1980er Jahren vermehrt auf der Tanzbühne eingesetzt.

Die Arbeiten des Tänzers und Choreographen Merce Cunningham (1919-2009) werden des Öfteren als Beispiel für die Einbettung neuester Medien in die Kunstform Tanz herangezogen, da er diese auf verschiedenste Weise zum Einsatz kommen ließ. Auch war er einer der ersten, der die Videotechnik nicht nur für die Aufnahme von Tanz oder die Archivierung dessen nützte, sondern sie bewusst in Tanzaufführungen integrierte.¹³¹ Ebenso experimentierte Cunningham in den 1960er Jahren mit Videotanz und entwickelte Choreographien speziell für die Kamera. Besonders die vielen Möglichkeiten der tänzerischen Bewegung standen in seinem Interesse, welches sein Experimentieren mit verschiedensten Medien begründet. Über die angeeigneten Techniken wollte er die Grenzen des anatomischen Bewegungsapparates des Menschen herausfordern, sowie auch die der Kunstform an sich.¹³²

Mit dem Aufkommen digitaler Technologien wurden diese seit den 1960er Jahren – da noch vor allem im angloamerikanischen Raum – in die Bühnenkünste integriert. Seit den 1990er Jahren kamen sie auch vermehrt in Europa zum Einsatz.¹³³ Sie eröffnen ein breites Einsatzfeld im Theater-, Performance- und Tanzbereich, von denen vor allem Tanz mit den Möglichkeiten digitaler Technologien experimentierte: „But dance has taken the lead, among the theatrical arts, in

129 J.Birringer: „Dance and Media Technologies“ in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.24(1): 2002, S.87

130 Vgl. D.Rosenberg: „Dancing for the camera“ in: *Proceedings ADF ScreenDance: State of the Art* [Hrsg.] Voukon, Jessica, Durham: NC, 2006, S.1

131 Vgl. C.Rosiny: „Projektion, Extension, Interaktion. Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes“ in: *Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* [Hrsg.] Clavadetscher, Reto&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2007, S.75

132 Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.43

133 Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.28

absorbing technology as a creative tool, affording dancers and technologists the opportunity to explore interactive environments, virtual places, and integrated methods that have shifted artistic process“¹³⁴ – so Birringer. Ebenso in diesem Kontext war Cunningham einer der ersten, der digitale Technologien in seine choreographischen Arbeiten einbaute. Beispielsweise setzte er sich in den 1990er Jahren mit der Choreographie-Software *Life Forms* auseinander, die die Erstellung von Choreographie-Sequenzen am Computer ermöglicht. Das graphische Interface der Software lässt computergenerierte Figuren so animieren, dass neben der Notation und Dokumentation von bestehenden Choreographien auch die Erstellung von völlig neuen Bewegungsabläufen gelingt.¹³⁵ So waren Notation, Animation und Dokumentation die ersten Einsatzgebiete, in denen mit den Möglichkeiten digitaler Technik im Tanzbereich experimentiert wurde.¹³⁶ Digitale Technologien beeinflussen jedoch auch die Gestaltung der Bühne an sich, da durch diese völlig neue Optionen der Umgebung von tanzenden Körpern eröffnet werden: Die „Intelligent Stage“ - wie sie die Leiter des Institute for Studies in the Arts (ISA) der Arizona State University nennen, ist auf Computertechnik basierend ausgestaltet. Sie ist als interaktive Umgebung gedacht, die auf Aktionen der Tanzenden reagieren kann, da sie auf Bewegungserkennung sensibilisiert ist.¹³⁷ Durch Kamerasysteme, Bewegungsmelder und Lichtschrankensysteme werden Bewegungen erfasst, die wiederum spezifische Signale auf Klang-, Licht- oder Bildebene auslösen können.¹³⁸ Die Bühne des ISA ist mit Internetzugang ausgestattet, wodurch die Möglichkeit zu telematischen Übertragungen von Video und auch MIDI Signalen besteht. Das Internet als Produkt digitaler Technik und als ein Medium mit vielfältigen Eigenschaften ist nicht zuletzt in einer Aufzählung von Verschränkungen neuer Technologien mit Tanz zu nennen. Hier eröffnet sich der Bereich, in welchen auch der telematische Tanz hineinfällt und durch den eine neue Herangehensweise an eine globale Kollaboration ermöglicht wird.

Johannes Birringer hebt vier mögliche Einsatzbereiche hervor, die sich durch die Kombination von Tanz mit digitaler Technik ergeben. Zuerst nennt er „Interaktive Umgebungen“, die auf Sensoren und Motion Tracking-Verfahren basieren, wie sie etwa bei der *Intelligent Stage* des ISA gegeben sind. Ein weiterer Einsatzbereich beinhaltet „Immersive Umgebungen“, die mit dem Begriff der „Virtuellen Realität“ in Verbindung stehen, oder auch Panorama-Installationen, die Körper und

134 J.Birringer: „Dance and Media Technologies“ in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.24(1): 2002, S.85

135Vgl. Ebda.: S.25-30

136Vgl. Ebda.: S.28

137Vgl. J.Birringer: „Dance and Media Technologies“ in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.24(1): 2002, S.85

138Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.168f

Sicht in eine „polysensual illusion of moving through space“¹³⁹ integrieren. Der nächste Punkt in Birringers Aufzählung sind „Networked environments“, die Telepräsenz, Videokonferenz und Telerobotik mit einschließen und bei denen die Interaktion mit entfernten Körpern oder Avataren ermöglicht wird. In diesen Einsatzbereich ist der telematische Tanz einzuordnen. Der vierte Punkt in Birringers Einteilung beschreibt „Abgeleitete Umgebungen“, die Reanimationen von beispielsweise flüssiger Architektur oder körperlicher Bewegung beinhalten, welche im Vorfeld mittels des Motion Capture Verfahrens aufgezeichnet wurden. Diese können wiederum ebenfalls über Internetvernetzung in Aktionen mit gegebener „live“-Telepräsenz integriert werden.¹⁴⁰

Für den Einsatzbereich der „Networked environments“, der Performance und Tanz zwischen räumlich entfernten Orten ermöglicht und auf den angesichts der Thematik der vorliegenden Arbeit noch näher eingegangen werden soll, ist jedenfalls das Genre des Videotanzes sehr relevant. „[...] networked dance can be considered an extension of our prior experience with the technical production of videodance.“¹⁴¹ Auch hier wird meist hauptsächlich mit Kamerasystemen gearbeitet, die das zusätzliche Element der „live“-Interaktion zwischen entfernten AkteurInnen bewirken.

In der Verbindung von digitaler Technologie und Tanz ist erneut eine Veränderung in der Ästhetik festzustellen. Birringer beschreibt hier beispielsweise die Verlagerung des Kompositionsprozesses in ein „laboratory-like environment“, also eine Umgebung, die auf das Experimentieren ausgelegt ist.¹⁴² Auch Pauline Brooks, deren Arbeiten im Bereich des telematischen Tanz im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher betrachtet werden, betont den Schwerpunkt des Entstehungsprozesses, da erst ein Annähern der körperlichen Bewegungen an die neuen Gegebenheiten durch digitale Technologien stattfinden muss.¹⁴³

5.2 Darstellung bewegter Körper im Bild

In der betrachteten historischen Annäherung von Tanz und Technologie stellt die Bewegung einen zentralen Aspekt dar. Wie schon erwähnt, beschäftigt sich etwa Eadweard Muybridge in seinen Bewegungsstudien Ende des 19. Jahrhunderts mit tanzenden Körpern. Es besteht die Intention, Bewegung in einer Fotografie einzufangen, wobei im Einzelbild nur ein Moment des dynamischen Prozesses festgehalten werden kann. In Fotoreihen hingegen findet die Annäherung an die Illusion

139 J.Birringer: „Dance and Media Technologies“ in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.24(1): 2002, S.88

140Vgl. Ebda.: S.88

141 J.Birringer: „Performance Systems“ in: *South African Theatre Journal*, 17:1: Routledge, 2003, S.108

142Vgl. Ebda.: S.88f

143Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014

von Bewegung statt, die im Medium Film gegeben ist. Bewegungsabläufe werden auf diese Weise in Einzelteile zerlegt und können analysiert werden, was mit bloßem Auge durch die gegebene Geschwindigkeit nicht möglich ist. „Die Kunst spiegelt nicht nur eine bewegtere Welt, sondern ihr Spiegel selbst ist beweglicher geworden.“¹⁴⁴

In der durch Technisierung geprägten Moderne wird die Bewegung ein zentrales Motiv, das neben der Fotografie und dem Film auch in der Malerei bearbeitet wird. Bewegung erfährt Repräsentation durch verschiedenste Medien, von welchen die Fotografie und der Film in manchem Kontext als realitätsgetreue Abbildung betrachtet werden.¹⁴⁵ Auf Grund des in der fotografischen Technik verankerten Aufzeichnens von Licht werden fotografische Bilder direkt mit dem abgelichteten Gegenstand in Verbindung gebracht. Der Semiotiker Charles Pierce beispielsweise betrachtete fotografische Bilder als indexikalische Zeichen, die um eine Dimension reduziert direkt mit dem Gegenstand verbunden sind. Dennoch bestanden auch schon Mitte des 20. Jahrhunderts, bevor die Möglichkeit der Bearbeitung innerhalb der digitalen Fotografie geläufig wurde, ebenso Positionen, die sich der selbstverständlichen Annahme einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung entgegensetzten. In den Ansichten des Philosophen Souriau beispielsweise wird 1951 im Hinblick auf das Medium Film der Bildcharakter anstatt mit dem Selbstverständnis einer naturgetreuen Nachahmung durch die Vorstellung einer diesem innewohnenden Fiktion verknüpft. Demnach steht die Diegese, die sich erst im Denken der ZuschauerInnen rekonstruiert, und nicht etwa die Referenz im Vordergrund. Souriau betrachtet Film also als Medium, in welchem die fiktionale Ebene auch ohne der Zuschreibung, Wirklichkeit abzubilden, analysiert werden kann¹⁴⁶

Die Repräsentation von Tanzbewegung in einem Medium und somit auch die Repräsentation des tanzenden Körpers stellt in der historischen Annäherung von Technologie und Tanz einen wesentlichen Aspekt dar. Im Hinblick auf die im telematischen Tanz gegebene Telepräsenz ist vor allem auf den abgebildeten Körper im Medium Film ein Fokus zu setzen. Die Dreidimensionalität des Körpers wird auf der Filmleinwand in eine Zweidimensionalität der – wie Julia Glesner sie nennt – *pictured bodies*¹⁴⁷ übersetzt. Der Medienphilosoph Vilém Flusser beschreibt die phänomenologische Reduktion durch Medien innerhalb der Mediengeschichte als „Konzentration

144G.Simmel: „Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv der Plastik“ in: *Nord und Süd*, 1909, S.199 – Vgl. W.Gephart: *Bilder der Moderne: Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturrinhalte*, Leske & Burdich: Opladen, 1998, S.86

145Vgl. C.Rosiny: „Raumkonzepte im mediatisierten Tanz: Inszenierte Urbanität und virtueller Bildraum“ in: *Konzepte der Tanzkultur* [Hrsg.] Bischof, Margret&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2010, S.193

146Vgl. S.Günzel: *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch* [Hrsg.] Günzel, Stephan, Metzler: Stuttgart [u.a.], 2010, S.228

147Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.273

der Wirklichkeit auf wesentliche Information“. Ihm zu Folge besteht die Wirklichkeit aus drei räumlichen und einer zeitlichen Dimension, welche Ebenen erst innerhalb technischer Medien voneinander getrennt werden. Trotz der Eigenschaft der Flächigkeit eines Bildes, besteht die Möglichkeit, die Räumlichkeit des Realitätsvorbildes aufrecht zu erhalten.¹⁴⁸ „Genau darin besteht die Medialität des Bildes, da es eine Dimension vermitteln kann, die ihm materiell nicht eigen ist: die Dimension der Körperlichkeit.“¹⁴⁹ Für Flusser erreicht die Reduktion innerhalb der Mediengeschichte nach der Skulptur, dem Bild und schließlich dem Text und der Schrift ihren Höhepunkt in der Digitalisierung. Die hier gegebene Verdichtung der Wirklichkeit weist selbst keine Dimensionalität mehr auf, da sie aus Informationseinheiten besteht. Dennoch betont Flusser die Gegebenheit aller Vermittlungsformen der verschiedenen Reduktionsstufen im digitalen Medium – von der „komputierten Schrift (1D), zum komputierten Bild (2D), zum komputierten Raum (3D) und zur komputierten Raumzeit (4D)“¹⁵⁰ – wodurch sich die hier bestehende Medialität wieder an die Wirklichkeit annähert. Die Beziehung von Repräsentation und Realität thematisierend, hebt Günzel einen Diskussionspunkt innerhalb der Medientheorie hervor, der die Unterscheidung zwischen Medien betrifft, deren Repräsentation entweder gelungen ist, oder nicht. Ausgelotet wird dies daran, inwiefern die raumzeitliche Wirklichkeit angebracht vermittelt werden kann. Hier wird beispielsweise danach gewertet, ob ebenso auf das Medium geachtet, oder nur der repräsentierte Inhalt wahrgenommen wird.¹⁵¹

Die Überführung der Dreidimensionalität in eine Zweidimensionalität der Filmleinwand betrifft ebenso den Raum, wobei trotz der Abbildung auf einer flachen Leinwand eine räumliche Tiefenillusion erzeugt wird. Durch die entwickelte Gewohnheit des filmischen Sehens wird ein räumliches Erleben von zweidimensionalen Filmbildern ermöglicht.¹⁵²

Glesner bringt den bildgewordenen Körper mit der semiotischen Ebene von Körper in Zusammenhang, die im Kontext von telematischen Performances als Gegenüberstellung zum „phänomenalen“ Körper¹⁵³ funktioniert.¹⁵⁴ Der zweidimensionale Körper im Videobild lässt sich einerseits mit der behaupteten Entkörperung und andererseits mit einem veränderten Verständnis

148Vgl. S.Günzel: *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch* [Hrsg.] Günzel, Stephan, Metzler: Stuttgart [u.a.], 2010, S.226f

149Ebda.: S.227

150Ebda.: S.226

151Vgl. Ebda.: S.226f

152Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.38

153Der phänomenale Körper beschreibt eine Wahrnehmung der Welt durch den Leib, welche Auffassung bereits durch eine Betrachtung des Körperverständnisses von Maurice Merleau-Ponty beschrieben wurde.

154Vgl. J.Glesner, *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.273f

von Körper, oder der Möglichkeit zur Verkörperung, in Verbindung bringen. Die Annahme der Erweiterbarkeit des Körpers durch Technologien ist hier zu nennen, die somit auch den verbildlichten Körper als Repräsentation betrifft.

5.3 Liveness und Präsenz

Die Tatsache, dass sich die einzelnen PerformerInnen, oder auch ZuschauerInnen bei einer telematischen Performance an unterschiedlichen Orten befinden, wirft die Frage nach der physischen Ko-Präsenz und in weiterer Folge auch die nach einer Unmittelbarkeit und Liveness auf, die in einem traditionellen Verständnis von Performance essentiell ist. So spricht sich beispielsweise Peggy Phelan (1948*) für das Hier und Jetzt einer Aufführung aus, die ihr zu Folge nicht in jeglichen Repräsentationen erhalten bleiben und folglich auch nicht dokumentiert werden kann. „Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.“¹⁵⁵ Die Unmittelbarkeit einer Aufführung kann demnach in keinem Medialisierungsprozess, sei es in einer Aufnahme, oder einer zeitgleichen Wiedergabe von medialen Repräsentationen, bestehen bleiben. Den Charakter von Performance beschreibt Phelan mit Flüchtigkeit und dem Bestreben, das durch die folgende Absenz aufkommt, in Erinnerung behalten zu werden. Neben der Hervorhebung der Präsenz von lebenden Körpern, schreibt sie einer Performance die Erfahrungsteilung einer limitierten Anzahl von Menschen in einem bestimmten Zeit-Raum-Rahmen zu.¹⁵⁶

Telematischer Tanz betrifft jedoch genau den Umstand, in dem mittels eines Mediums die physische Ko-Präsenz aufgelöst wird. Es findet dennoch eine zeitgleiche Interaktion statt, die den Liveness-Begriff weg von der Vorstellung einer physischen Ko-Präsenz und Unmittelbarkeit auf eine andere Ebene setzt. Philip Auslander beschäftigt sich mit diesen Überlegungen von live-Performance in einer digitalisierten Kultur. Seine Ausführungen zu einem veränderten Liveness-Begriff beinhalten zuallererst einen Blick auf die Geschichtlichkeit dessen. So verfolgt er die Idee, dass live erst aufgrund der Möglichkeit zur Aufnahme als live wahrgenommen werden konnte. Davor bestand demnach keine Notwendigkeit eine Trennung zu vollführen.¹⁵⁷ Dennoch betont er, dass das Konzept von Liveness nicht durch die Voraussetzung der gegebenen Technologien Verbreitung fand, sondern

155 P.Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge: London, 1998, S.146

156Vgl. Ebda.: S.147ff

157Vgl. Ebda.: S.23

erst durch die Notwendigkeit dessen, die sich aufgrund der Etablierung eines Rundfunksystems – im Prozess der Mediatisierung der Gesellschaft – entwickelte. Nach dem Aufkommen der ersten Aufnahmemöglichkeit, die die Ebene des Tons betraf, war zu Beginn eine Differenzierung zwischen „live“ und „aufgenommen“ noch leicht vorzunehmen. Hier verweist Auslander auf das Grammophon, das als sichtbare Quelle des wiedergegebenen Tons die Ziehung einer klaren Grenze zu einer live-Performance zuließ. Erst durch das Medium Radio wurde es schwieriger, sich der Unterscheidung von live und aufgenommen anzunähern: Es war nicht mehr klar ersichtlich, ob es sich bei dem hörbaren Ton um live oder aufgenommenes Material handelte, da Radio im Sinne von Rundfunk keine sichtbare Quelle mehr darstellte. Trotzdem wurde versucht, diese Trennung aufrecht zu erhalten, indem der Begriff „live“ weiterhin als Gegenüberstellung zu dem Begriff „aufgenommen“ verwendet wurde, anstatt die Möglichkeit einer ergänzenden Beziehung in Betracht zu ziehen.¹⁵⁸

In diesem Zusammenhang widmet sich Auslander ebenfalls näher dem Medium Fernsehen. Genauso wie beim Radio als Rundfunkmedium, war von Anfang an die Assoziation mit der Eigenschaft live gegeben. Die Fernsehrezeption und, in Bezugnahme auf das Medium Theater in einem traditionellen Verständnis, auch die Rezeption von übertragenen Theateraufführungen, wurde beinahe äquivalent mit der Rezeptionserfahrung von unaufgenommenen Performances beschrieben – so Auslander.¹⁵⁹ Unmittelbarkeit und Intimität waren in diesem Kontext die ausschlaggebenden – vom Publikum wahrgenommenen – Umstände, die diese Assoziation begründeten. *Television's intimacy was seen as a function of its immediacy – the close proximity of viewer to event that it enables – and the fact that events from outside are transmitted into the viewer's home.*¹⁶⁰ Die binäre Gegenüberstellung von live und aufgenommen wurde Auslander zu Folge bis zum heutigen Tag mitgetragen und formt die gegenwärtige Vorstellung des Begriffes Liveness. Obwohl der Inhalt der Rundfunkmedien heutzutage hauptsächlich aus voraufgenommenen Informationen besteht, werden diese als live wahrgenommen, da sie zu jedem gewünschten Zeitpunkt Ton- und Bildmaterial unmittelbar in Echtzeit übertragen.¹⁶¹ Jedoch zeigen Ausdrücke, wie etwa „live-broadcast“, oder „live-recording“, die geläufig verwendet werden und einen Widerspruch in sich tragen, die Unmöglichkeit der Trennung beider Begriffe in der heutigen mediatisierten Gesellschaft auf. So ist bei der ersten der zwei Benennungen nur noch eine zeitliche, nicht aber eine physische Ko-Präsenz

158Vgl. P.Auslander: „Digital Liveness“ in: *transmediale*, 3.02.2011 URL <<https://transmediale.de/content/digital-liveness-philip-auslander-us-about-digital-liveness>> [letzter Zugriff: 10.5.2016]

159Vgl. P.Auslander: P.Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge: London, 2008, S.23

160Ebda.: S.16

161Vgl.Ebad.: S.13ff

gegeben. „Live-recording“ hingegen erfüllt keine der beiden Arten von Ko-Präsenz, beinhaltet jedoch trotzdem noch den Hauch einer Vorstellung von live als unaufgenommen. Auch Auslander verweist hier auf das traditionelle Verständnis von Live-Performance, das physische und zeitliche Ko-Präsenz von PerformerInnen und Publikum beinhaltet.¹⁶² Nichtsdestotrotz entstanden in der beschriebenen Folge der Mediatisierungsprozesse Performance-Situationen, die diese Bedingungen nicht erfüllen. So fällt die telematische Performance in jene Sparte, die zwar die Zeitgleichheit, jedoch nicht die physische Ko-Präsenz beinhaltet. Philip Auslander spricht dem Liveness-Begriff eine Adaptierbarkeit an die jeweiligen kulturellen Kontexte und technologischen Umstände zu, was sich in seiner Formulierung zu Televisuellem und Performance erkennen lässt:

„What is true of the relationship between television and theatre is true, by allegorical extension, of the general cultural relationship of the televisual and mediatized to the live: the ideology of liveness that the televisual (the cultural dominant) inherited from television (the medium) has enabled it to displace and replace live performance in a wide variety of cultural contexts“.¹⁶³

Im besonderen Hinblick auf diese Adaptierbarkeit des Konzepts auf gegenwärtige Technologien verweist Auslander auf zwei Arten der Liveness, die der Kommunikationswissenschaftler Nick Couldry aufzählt. Diesem zu Folge besteht die „online-Liveness“ in vielfältigen Ausmaßen aus sozialer Ko-Präsenz etwa in Chat-Unterhaltungen oder auf Websites. Die „Group Liveness“ beschreibt beispielsweise eine Gruppe von Menschen, die ständig miteinander per Textnachrichten oder Anrufen über Handy miteinander in Kontakt stehen.¹⁶⁴ Mit diesem Verweis betont Philip Auslander die Erfahrung der Liveness, die eine technisch vermittelte Ko-Präsenz beinhaltet. Im Kontext der permanenten Verwendung von Computern in einer digitalisierten Kultur, betont er, dass die Erfahrung eines live-Gefühls auch durch die Interaktion mit nicht-Menschen, also interaktiven Computer-Technologien aufkommen kann.¹⁶⁵ Hier ist wieder die Unmittelbarkeit zu erkennen, die das Live-Gefühl, wie schon bei den Medien Radio und Fernsehen ausmacht, obwohl der wiedergegebene Inhalt bereits voraufgenommen sein kann. In neueren Überlegungen zu einem digitalen Liveness-Begriff überarbeitet Auslander dennoch seine eigene Vorstellung der Wahrnehmung von live aufgrund der Reaktion der Medien, die in Echtzeit stattfindet. Auslander stellt fest, dass die Möglichkeit eines Liveness-Gefühls innerhalb der Interaktion mit Maschinen

162 Vgl. P. Auslander: „Digital Liveness“ in: *transmediale*, 3.02.2011 URL <<https://transmediale.de/content/digital-liveness-philip-auslander-us-about-digital-liveness>> [letzter Zugriff: 10.5.2016]

163 P. Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge: London, 2008, S.23

164 Vgl. Nick Couldry – Vgl. P. Auslander: „Digital Liveness“ in: *transmediale*, 3.02.2011 URL <<https://transmediale.de/content/digital-liveness-philip-auslander-us-about-digital-liveness>> [letzter Zugriff: 10.5.2016]

165 Vgl. P. Auslander: „Digital Liveness“ in: *transmediale*, 3.02.2011 URL <<https://transmediale.de/content/digital-liveness-philip-auslander-us-about-digital-liveness>> [letzter Zugriff: 10.5.2016]

den Punkt darstellen könnte, an dem Liveness weder die gleichzeitige Präsenz von Lebewesen benötigt, noch irgendeine Form der physischen oder zeitlichen Beziehung gegeben sein muss. Vielmehr verknüpft er den live-Eindruck mit dem bewussten Akt der ZuschauerInnen, virtuelle Gebilde so zu ergreifen, wie sie diese von den ZuschauerInnen anfordern, wahrgenommen zu werden. Die Art und Weise, wie eine Maschine sich vor einem Publikum präsentiert, beinhaltet eine spezifische Erwartung an die Rezeptionserfahrung, jedoch liegt es an den RezipientInnen, dieser nachzukommen oder nicht. Die Präsenz, oder das Gefühl der Liveness, resultiert demnach in der Beschaffenheit der Beschäftigung des Publikums mit dem Ding und der Bereitschaft, diesem einen Status der Präsenz zu verleihen.¹⁶⁶

„Some technological object – a computer, website, network or virtual entity – makes a claim on us, its audience, to be considered as live. A claim that is concretized as a demand in some aspect of the way it presents itself to us. Real time response and interaction or an ongoing connection to others would be examples. In order for liveness to occur – we, the audience – must accept the claim as binding upon us, take it seriously and hold on to the object in our consciousness of it, in such a way that it becomes live for us.“¹⁶⁷

Schlussfolgernd betont Auslander in diesem Zusammenhang aber, dass dies keine Verschiebung der Erzeugung einer Liveness-Erfahrung von Technologie auf den Menschen bedeuten soll, sondern dass diese vielmehr aus einer spezifischen Beziehung des Selbst zum Anderen entsteht.¹⁶⁸ Dieser Zugang lässt sich mit Lehmanns Stellungnahme zur Präsenz des Schauspielers vergleichen, in welcher er diese vielmehr mit der mentalen Gewissheit der Anwesenheit als einer tatsächlichen sinnlichen Wahrnehmung der raumzeitlichen Körperlichkeit in Verbindung bringt.¹⁶⁹

Nach einer genaueren Betrachtung des Liveness-Konzepts nach Auslander kristallisiert sich hier einerseits dessen Zusammenhang mit dem Mediatisierungsprozess und andererseits dessen Adaptierbarkeit an verschiedene kulturelle Umstände heraus. Auslanders Betrachtungen wurden vor allem herangezogen, um eine weitere Annäherungsweise – mit dem Schwerpunkt digitaler Technologien – an die Begriffe der Präsenz, Unmittelbarkeit und Ko-Präsenz aufzuzeigen. Dass dem Liveness-Begriff durch Auslander eine Adaptierbarkeit zugesprochen wird, lässt an Matthew Causey's Annäherungen an Performance in einer digitalisierten Kultur erinnern, auf die im Folgenden kurz eingegangen werden soll. Causey thematisiert vor allem verschiedene Formen von Cyber-Theater und spricht in diesem Zusammenhang auch die posthumane und postorganische Performance an.¹⁷⁰ Nachdem im Verlauf dieser Arbeit bereits Körperbetrachtungen des

166Vgl. Ebda.

167 Ebda.

168Vgl. Ebda.

169Vgl. H.Lehmann – Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.27f

170Vgl. M.Causey: „Posthuman and postorganic performance. The (dis)appearance of theatre in

posthumanistischen Diskurses aufgezeigt wurden und der Gegenstand des telematischen Tanzes genau jene Fragen der Entkörperlichung, Verkörperlichung und Körperlichkeit im Tanz unter Bedingungen der Telepräsenz und im größeren Zusammenhang in einer digitalen Kultur aufwirft, scheint die gezielte Adressierung einer posthumanistischen und postorganischen Performance von Relevanz. Causey betont die Möglichkeit von telepräsenten Performances, von verschiedenen Orten aus teilzunehmen und gleichzeitig sowohl im realen als auch im virtuellen Raum auf eine Art und Weise präsent zu sein.¹⁷¹ Außerdem hebt er die Wichtigkeit der Interaktivität hervor, die sich durch die Möglichkeiten und Bedingungen virtueller Umgebungen in derlei Performance-Situationen entwickeln. „[Interactivity] can be seen as the breakdown of the isolation of the viewer and the actor [...] and the issue turns from witnessing the other to being the other“.¹⁷² Neben einer veränderten Annahme von Liveness – denn auch bei Causey wird von keiner physischen Ko-Präsenz ausgegangen, da die Möglichkeiten der Interaktion trotz räumlicher Distanz hervorgehoben wird – sind bei ihm Überlegungen aufzufinden, die sich einer möglichen posthumanistischen Performance annähern. So formuliert er die Frage, inwiefern Theater, das im virtuellen Raum stattfindet, neue Formen der Subjektivität unterstützen kann, die abseits der Vorstellung eines in sich vereinten Selbst des Menschen liegen. Er spricht hier Cyber-Theater an, das über Computernetzwerke funktioniert und bei welchem somit die Verbindung von Computer und Mensch über eine Schnittstelle gegeben ist. In weiterer Folge führt er die Entwicklungen dieser Schnittstellen aus, die von Tastaturen über Datenhandschuhe und HMD (head-mounted displays), wie etwa die VR-Brille auf immersivere Formen zugeht und eine immer größere Vermischung von Mensch und Maschine hervorrufen.¹⁷³ Causey erklärt seine Verwendung des Begriffes postorganisch im Kontext von Performance darin, den Übergang von einer das menschliche Fleisch benötigenden Präsenz und in dem Zusammenhang auch authentischen Aura und Unmittelbarkeit zu Aspekten der Repräsentation durch ein Medium zu beschreiben. Der posthumanistische Ansatz wird von Causey in der Art von Cyber-Performance gesehen, die den Fokus auf virtuelle Räume legt und demnach einem Verständnis von Körper nachgeht, das sich vom reinen menschlichen Organismus abwendet und die Verkörperung virtuell erfährt.¹⁷⁴ Dennoch spricht er sich schließlich für die Kraft des örtlichen Aufeinandertreffens physischer Körper in Performance-Situationen aus, die bei einer Verlagerung in den virtuellen Raum und der hier vorhandenen Kommunikation durch

virtual spaces“ in: *Theatre and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*, [Hrsg.] Causey, Routledge: London, 2006

171 Vgl. Ebda.: S.48

172 Ebda.: S.58

173 Vgl. Ebda.: S.50f

174 Vgl. Ebda.: S.52f

prothetische Hilfsmittel abhanden zu kommen scheint.

„Although I can easily discount the ontology of performance as being in the now, present and live, I hesitate at the lack of flesh, or difference in virtual performance. [...] The virtual is the disembodied communication wherein we direct our machines to meet other prosthetic devices of the people with whom we wish to confer. [...] Virtual or disembodied communication can enjoy a face-to-face encounter through video conferencing, but it is still projected on to a screen, thereby missing the power of the local encounter“.¹⁷⁵

Der hier gegebene Einblick in Causey's Überlegungen zu postorganischer Performance, die den organischen Körper der Menschen höchstens noch als Andockungselement an die Schnittstelle zu virtuellen Performance Strukturen benötigt, kann auf den Bestandteil von telematischen Tanz übertragen werden, der die virtuelle Dimension beansprucht. Ein entscheidendes Element von telematischem Tanz ist die Gegebenheit einer sowohl physischen als auch einer virtuellen Ebene, wodurch der hier gegebenen Räumlichkeit und der Körperlichkeit ein Doppelaspekt nachgesagt werden kann. Julia Glesner spricht in diesem Zusammenhang vom „telematischen Körper“, der sich „durch die Trennung von physischer und bildlicher Gegenwart, einem jeweils spezifischen „Verhältnis von Telematik und Physis“¹⁷⁶ [konstituiert] und als Verkörperung kommunikativer Erfahrungen angesehen werden [kann], als Metapher für diese Erfahrungen.“¹⁷⁷ Hier wird bereits ein wesentlicher Aspekt von Körperbetrachtungen innerhalb des telematischen Tanzes angesprochen, der in dieser Arbeit nochmals aufgegriffen wird.

Der kurze Exkurs zu Causey hat ein weiteres Mal die Verknüpfung posthumanistischer Körpervorstellungen mit der digitalen Ebene der Cyber-Performance, oder hier relevanter – des telematischen Tanzes – thematisiert. Die telematische Performance als Teilbereich der *Distributed Performance*, baut also auf der Kollaboration zwischen sich an unterschiedlichen Orten befindlichen AkteurInnen auf. Im telematischen Tanz wird die Mittelfunktion meist von einem Videokonferenzsystem übernommen, das in der Theorie keiner hohen technischen Anforderung bedarf. Auf Grund dessen besteht die Möglichkeit zur Partizipation von überall, sofern ein Computer mit Internetzugang und eine Kamera vorhanden, sowie ein Netzwerk für den Austausch geschaffen ist. Diese Gegebenheiten, die die generellen Strukturen einer digitalisierten, vernetzten Gesellschaft widerspiegeln, tragen Diskussionspotential in sich. So wird die leibliche Ko-Präsenz von AkteurInnen untereinander, oder auch die zwischen diesen und ZuschauerInnen in telematischen Performances überwunden und durch die Tele-Kopräsenz ersetzt. Mediale

175Ebda.: S.57

176M.Lecker: *Vom „Geist“ der Maschinen. Für eine Kultur der technologischen Manipulation des Körpers*, S.135 – Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.272

177Ebda.: S.272

Bedingungen im Allgemeinen, daher auch die der telematischen Performance, fordern des Weiteren den Liveness-Begriff von Aufführungen und deren Unmittelbarkeit heraus. In Anbetracht dessen, dass im telematischen Tanz eine Einbettung von Projektionsflächen gegeben ist, die Virtualität auf physische Bühnen bringen, ist auch hier eine Annäherung unter Ausländers Verständnis von Liveness ermöglicht. Jegliche Formen einer *Distributed Performance* lassen auf Grund der gegebenen Mediatisierung von Körper jedenfalls die Frage aufkommen, inwiefern der Körper auch durch eine Vermischung mit Technik und in einer Repräsentation durch Medien als solcher wahrgenommen wird. Außerdem stellt sich die Frage, ob dadurch veränderte Bedingungen einer Aufführung in Kauf genommen werden, oder ob auf ein traditionelles Verständnis von physischer Ko-Präsenz beharrt wird. Im Allgemeinen ist jedenfalls eine Tendenz dahingehend festzustellen, dass Präsenz anders konzipiert wird, um auf die veränderten Bedingungen und Erzeugnisse einer digitalisierten Gesellschaft einzugehen und diese nicht im Vorfeld als unwirkliche Konstrukte zu bewerten. In der sogenannten Präsenzforschung, die sich um das Jahr 2000 herum entwickelte, gilt die allgemeine Annahme, dass virtuelle gegenüber nicht-virtuellen Gemeinschaften nicht als untergeordnet oder unwirklicher zu betrachten sind, nur weil sie keine physische Face-to-Face Kommunikation verfolgen, und dass die sinnliche Erfahrung eine gleichwertige ist. Präsenz und Nicht-Präsenz werden in der Präsenzforschung demnach nicht mehr unter dem Aspekt der sinnlichen Erfahrung und der Einteilung von Mediatisierung und Nicht-Mediatisierung voneinander abgegrenzt. Der hier zu nennenden Telepräsenz wird die Fähigkeit der Gefühlsvermittlung zugesprochen, an einem geographischen entfernten Ort präsent zu sein, während das Gefühl der Präsenz in der unmittelbaren Umgebung gleichzeitig nachlässt. Ein weiterer Zugang der Präsenzforschung zu einer veränderten Vorstellung von Präsenz, die nicht mehr auf einer raumzeitlichen Einheit basiert, ist die Betrachtung dieser als „gefühlte Eigenschaft der Kommunikation“.¹⁷⁸

5.4 Intermedialität

Im Kontext telematischer Internet Performances ist auch der Begriff der Intermedialität zu erwähnen, da hier das Videobild auf Projektionsflächen in die Gestaltung der physischen Bühne integriert wird. Im Allgemeinen bezeichnet Intermedialität eine Art der Vermischung oder des Zusammenspiels von verschiedenen Kunstsparten und Medien.¹⁷⁹ Der Begriff, den die

¹⁷⁸ Vgl. Ebda.: S.8-11

¹⁷⁹ Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*,

Medienwissenschaft hervorgerufen hat, lehnt sich an den Begriff der Intertextualität der Literaturwissenschaft an, der sich „neben den Textverwandtschaften und Formen der Bezugnahme verschiedener literarischer Gattungen besonders eingehend mit der Beschäftigung zwischen Literatur und Film und Literaturverfilmungen beschäftigt hat.“¹⁸⁰ Auf Grund dessen, dass Intermedialität eine Verschränkung unterschiedlichster Medien und Ästhetiken meinen kann oder auch durch die Vorsilbe des „inter“ auf ein Dazwischen-Sein verweist, ist eine eindeutige Begriffsdefinition nicht leicht vorzunehmen. Rosiny schlägt die Bedeutung eines Wechselverhältnisses zwischen Medien vor, wobei die einzelnen Medien jeweils eine eigenständige vermittelnde Funktion beibehalten.¹⁸¹ Sie verschafft einen Überblick über verschiedene Annäherungen an den Begriff der Intermedialität durch TheoretikerInnen, die hierbei meist als unabgeschlossen zu betrachtende Unterkategorien erstellen. So nimmt beispielsweise Irina Rajewsky eine Dreiteilung in „Medienkombination“, „Medienwechsel“ und „intermediale Bezüge“¹⁸² vor, während Uwe Wirth verschiedene Intermedialitätsstufen herausarbeitet, die von der „Thematisierung eines Mediums in einem anderen“ zur „medialen Hybridbildung“¹⁸³ reichen. Die von Rajewsky erwähnte Medienkombination, welche von Rosiny als „typische Form der Intermedialität“¹⁸⁴ bezeichnet wird, benennt die Zusammenfügung unterschiedlicher Medien, wodurch eigenständige Kunst- und Mediengattungen entstehen können.¹⁸⁵ Rosiny führt des Weiteren Rainer Leschke an, der zwischen einer „primären“ und „sekundären“ Intermedialität unterscheidet. Während erstere hier als Reflexionskonzept über die Qualitäten der einzelnen Medien betrachtet wird, das durch eine Zusammenführung dieser entsteht, meint die Zweite ein Konzept der Medientheorie, das durch die Kombination von Medien auf die gegenseitige Erweiterung der Einzelqualitäten abzielt.¹⁸⁶ „Die Eröffnung eines Feldes der Intermedialität ist eine Strategie, den Gegenstandsbereich zu erweitern, nachdem die Medien selbst auf den unterschiedlichen Stufen des Objekts in der Medienphilologie bereits für die Sinnsetzung erschlossen und eben auch ausge- wenn nicht erschöpft sind.“¹⁸⁷ Leschke betrachtet Intermedialität

transcript: Bielefeld, 2013, S.21

180 Vgl. Ebda.: S.21

181 Vgl. Ebda.: S.22

182 Vgl. I.Rajewsky: *Intermedialität*, A.Francke: Tübingen, 2002, S.15ff – Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.22

183 Vgl. U.Wirth: *Intermedialität*, S.262f – Vgl.C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.22

184 Ebda.: S.141

185 Vgl. I.Rajewsky: *Intermedialität*, A.Francke: Tübingen, 2002, S.15

186 Vgl. R.Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, Fink: München, 2003 – Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.23

187 R.Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, Fink: München, 2003, S.307f

demnach als reflexives Konzept, mit welchem sich sowohl den einzelnen Medien als auch hier entstehenden neuen Qualitäten angenähert werden kann. Ein weiterer Begriff, der eine Form der Medienverschränkung beschreibt und sich mit gewissen Aspekten von Intermedialität überschneidet, ist der der Hybridität. Wie bereits einer Betrachtung des Wortursprunges entnommen werden kann – so bezeichnet das lateinische „hybrida“ Mischling und Bastard – handelt es sich hierbei um eine Vermischung von verschiedensten Formen, die zusammen etwas Neues ergeben.¹⁸⁸ Im Vergleich zu Intermedialität, mit welcher schon die reine Thematisierung eines Mediums in einem anderen bezeichnet werden kann, wie etwa bei Uwe Wirth, steht Hybridität bereits für eine Mischform, die auf wechselseitigen Abhängigkeiten beruht.¹⁸⁹ In telematischen Performances kann also insofern von Intermedialität und Hybridität gesprochen werden, da sich diese aus Interaktionen zwischen der Projektion und dem Geschehen auf der physischen Bühne konstituieren und somit ein Wechselverhältnis der Ästhetiken besteht. „Telematische Internet Performances bewegen sich dabei zwischen den medialen Konventionen des Theaters und des Televisuellen.“¹⁹⁰ Es bleiben einerseits gewisse Ästhetiken und Eigenschaften der einzelnen Sparten bestehen, während andererseits eine grundlegende Verschränkung gegeben ist. Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass die Form der telematischen Performance erst durch jene angesprochene Verschränkung ermöglicht wird, die folglich auch das hier gegebene ambivalente Verhältnis von Körperlichkeit betrifft, das in dieser Arbeit untersucht wird.

188Vgl. C.Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013, S.27

189Vgl. Ebda.: S.292

190J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.273

6. Telematischer Tanz

6.1 Telematik und Telepräsenz

Um telematischen Tanz in weiterer Folge untersuchen zu können, soll zuerst eine Annäherung an die Begrifflichkeit der Telematik stattfinden. Personen aus verschiedensten Disziplinen, wie etwa der Informatik, der Medientheorie, der Soziologie und der Kunst haben sich mit der Bedeutung und den möglichen Auswirkungen telematischer Kommunikation auf verschiedene Aspekte wie Körper, Raum, Zeit und auch Gesellschaft auseinandergesetzt. Der Begriff der Telematik – zusammengesetzt aus Telekommunikation und Informatik – geht auf die Franzosen Simon Nora und Alain Minc zurück, die 1978 eine Studie über die Informatisierung der Gesellschaft veröffentlichten.¹⁹¹ Roy Ascott, ein britischen Künstler, der sich mit Telematik und Kybernetik beschäftigt, beschreibt Telematik 1990 als „computer-mediated communications networking“, das Verknüpfungen mittels Telefon, Kabel und Satelliten zwischen Personen und Institutionen bezeichnet, die sich an unterschiedlichen geographischen Orten befinden. Nach Ascott kann die telematische Interaktion sowohl zwischen Menschen als auch zwischen dem menschlichen Intellekt und Systemen von künstlicher Intelligenz und Wahrnehmung stattfinden. Das, was vermittelt wird, wird durch Bits und Bytes dargestellt, ist demnach immateriell, „pure elektronische Differenz“, bis es an der Schnittstelle als Text, Ton oder Bild wiederhergestellt wird. In einem weiteren Schritt kann der Output auf einem Bildschirm dargestellt, als Struktur oder Material artikuliert, oder als Umgebung wiedergegeben werden – so Ascott.¹⁹² Im Hinblick auf das Phänomen einer immer komplexeren Möglichkeit zur globalen Kommunikation und den damit einhergehenden Veränderungen der Position des Subjekts innerhalb der Gesellschaft, erwähnt Ascott die „telematische Kultur“, in der „wir nicht in Isolation denken, sehen, oder fühlen.“ In diesem Zusammenhang lässt er den Begriff des „planetary consciousness“ aufkommen – das planetarische Bewusstsein –, das ähnliche Strukturen wie die eines Gehirnes aufweist.¹⁹³ Demnach wird Kreativität und Autorenschaft geteilt und aufgeteilt, jedoch betont Ascott den trotzdem vorhandenen, sich sogar ausweitenden Raum für Authentizität und Selbstkreation des Individuums.

„[...] telematic culture amplifies the individual's capacity for creative thought and action, for more vivid and intense experience, for more informed perception, by enabling her to participate in the production of global vision through networked interaction with other minds, other sensibilities, other sensing and thinking systems across the planet – thought circulating in the medium of data

191Vgl. J.Glesner, *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.185

192Vgl. R.Ascott: „Is there love in the telematic embrace?“ in: *Art Journal*, Vol.49(3), Taylor & Francis: 1990, S.241

193Vgl. Ebda.: S.243

through a multiplicity of different cultural, geographical, social, and personal layers.“¹⁹⁴

Das Kernstück dieses von Ascott beschriebenen zirkulierenden Systems stellt der Computer dar, der, wenn er am wenigsten bemerkt wird, am besten funktioniert¹⁹⁵. Hier muss man im Kopf behalten, dass, als Ascott 1990 der Unsichtbarkeit des technischen Gerätes eine bessere Funktion zuschreibt, Computer noch wesentlich größere Apparate waren als heute und sich die Technologien seitdem stetig weiterentwickelten. Neben einer Reduktion der Größe und einer erhöhten Geschwindigkeit in der Datenübertragung, veränderten sich beispielsweise auch die Kommunikationsmöglichkeiten. Der Stellenwert innerhalb der telematischen Kommunikation ist bei Ascott bereits offensichtlich auf die Kognition statt auf den physischen Körper gelegt, dem immer bessere Möglichkeiten zugespielt werden, sich in der globalen Vernetzung auszubreiten, da die eigene körperliche Ortsgebundenheit zweitrangig wird.

In der Medienwissenschaft wurde der Begriff der Telematik hauptsächlich durch die Anwendung bei Vilém Flusser bekannt¹⁹⁶, der das Modell der „telematischen Gesellschaft“ als erste wirkliche basisdemokratische Gesellschaft nennt. Auch Flusser betont hierbei die Konzentration auf das Gehirn, während der Körper eher als „notwendiges Übel“, oder „Anhängsel des Gehirns“ betrachtet wird, das es nach und nach zu überwinden gilt.¹⁹⁷ Sowohl bei Ascott als auch bei Flusser wird im Kontext der Telematik zum einen eine Fokussierung auf das Bewusstsein thematisiert, wodurch dem organischen Körper eine sekundäre Stellung zugesprochen wird, und zum anderen wird die Telematik mit der Vorstellung eines spezifischen Gesellschaftsmodells in Verbindung gebracht. Dieses baut auf der zunehmenden Vernetzung einzelner Subjekte auf, wobei auch hier – im Sinne posthumanistischer Subjektvorstellungen – die Auflösung der Grenzen zwischen dem Innen und dem Außen angesprochen wird. Auch der österreichische Künstler und Medientheoretiker Peter Weibel schließt sich der These der Entkörperung an und betont die Maschine, die in Formen der telematischen Kommunikation statt des Körpers im Mittelpunkt der Erfahrung steht, bei welcher Raum und Zeit überwunden werden.¹⁹⁸ Das hier thematisierte Überkommen von Raum und die verstärkte globale Teilnahme- und Interaktionsmöglichkeit bei gleichzeitiger physischer Ortsgebundenheit steht mit dem Begriff der Telepräsenz in Zusammenhang, der unterschiedlich

194Ebda.: S.243

195Vgl. Ebda.: S.243

196Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.185

197Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.20

198Vgl. P.Weibel: *Techno-Transformationen und terminale Identität* – Vgl.J.Glesner, *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.185

ausgelegt wird. 1980 bringt der Computerwissenschaftler Marvin Minsky den Begriff auf, um mit diesem Robotersysteme zu beschreiben, die den menschlichen BetreiberInnen das Gefühl vermitteln, woanders physisch präsent zu sein.¹⁹⁹ Als Leiter des Labors für künstliche Intelligenz am *Massachusetts Institute of Technology* war Minsky in der Forschung an Virtual-Reality Technologien tätig und betonte die Auswirkungen dieser auf den menschlichen Alltag und die Weltwirtschaft. Vom Gesundheitsbereich über den Umweltbereich bis hin zur Energieversorgung schreibt Minsky der Telepräsenz eine wichtige Funktion zu. Verschiedenste Probleme innerhalb dieser Bereiche können nach ihm gelöst werden, indem die Technik der Fernsteuerung verbessert wird.²⁰⁰ In dieser Betrachtungsweise der Telepräsenz ist sie mit Instrumenten verknüpft, die an physisch greifbare Erweiterungen des Körpers erinnern lassen. Zwar ist der eigentliche physische Körper des Betreibenden an einen Ort gebunden, jedoch kann er entfernte Gegenstände steuern und diese als Werkzeug benutzen. Eine andere grundlegende Auffassung von Telepräsenz, die im Sprachgebrauch sehr präsent und gut mit den virtuellen Körpern des telematischen Tanzes vereinbar ist, beinhaltet die Kommunikationsform der visuellen Repräsentation. Telepräsenz meint hier die „real-time communication with a physical remote location“.²⁰¹ Diesem Verständnis von Telepräsenz ist auch das Gefühl nachzusetzen, in einer virtuellen Umgebung physisch anwesend zu sein, da es sich in diesem Fall ebenso um eine visuelle Repräsentation des Körpers handelt. Den verschiedenen Auslegungen von Telepräsenz gemein – sei es die Steuerung eines räumlich entfernten Gerätes, der Kommunikation mit entfernten Orten oder auch die Immersion in virtuelle Umgebungen – ist jedenfalls das Gefühl einer vermittelten Präsenz bei physischer Ortsgebundenheit.²⁰²

Telepräsenz kann also als ein Bestandteil der telematischen Kommunikation betrachtet werden und es gilt, die Frage, ob diese zwangsläufig zu einer Entkörperung führt, im Kopf zu behalten. So stellen beispielsweise für den Philosophen Paul Virilio Telepräsenztechnologien den Endpunkt der Entwicklung dar, an dem Materie auf Grund der globalen Kommunikation in Echtzeit ohne geographische Ortsveränderung vergessen wird.²⁰³ Telematische Kommunikation kann jedenfalls

199Vgl. L.Nauble&J.Crawford: „Dance and digital media performance with telepresence and telematic methods“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, (1): Salvador, 2014, S.28

200Vgl. H.Rheingold: *Virtuelle Welten*, S.263 – Vgl. J. Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.186

201L.Manovich: *The language of media*, S.171 – Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.188

202Vgl. T.Heinzel&A.Heinzel: „The phenomenology of virtual reality and phantom sensations“ in: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia* [Hrsg] Heinzel, Tincuta: Cluj-Napoca, 3/2010, S.86

203Vgl. P.Virilio: *Das letzte Fahrzeug* in: *Aesthetis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* [Hrsg.] Barck, Karlheinz&Gente, Peter, Leipzig, 1990 – Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.20f

nicht zuletzt wegen der Frage nach dem Stellenwert des Körpers unter Annahmen des posthumanistischen Diskurses diskutiert werden. Auch die weltweite Vernetzung, die im Zusammenhang der Telepräsenz angesprochen wird, stellt einen wesentlichen Kern in posthumanistischen Überlegungen dar. Ob nun Materie und Körper gänzlich vergessen werden, als unsichtbare Notwendigkeit vorhanden bleiben, oder mittels neuer Technologien erweitert werden – die Information und das Bewusstsein scheinen einen vorrangigen Status einzunehmen und zumindest nicht mehr nur auf den organischen Körper angewiesen zu sein.

6.2 Funktionsweise

Der in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehende telematische Tanz ist mit telematischer Performance im Allgemeinen in Verbindung zu bringen, die ein Phänomen bezeichnet, dem sich bereits durch verschiedenste Begriffsbezeichnungen angenähert wurde. So verweisen die Ausdrücke „Networked Performance“ (Johannes Birringer, 2001), „distributed choreography“ (Lisa Naugle, 1998), „Cyberformance“ (Helen Varley Jamieson, 2000) und schließlich „telematic performance“ (Paul Sermon, Anfang der 1990er)²⁰⁴ auf verschiedenste Arten von künstlerischer Performance, die erst über das Medium Internet ermöglicht werden. Eine genauere Einteilung kann hier in textbasierte, oder nicht text-basierte Internet Performances vorgenommen werden. Bei einer textbasierten Internet Performance sind die Bewegungen des Körpers auf Augen und Steuerung der Maus und Tastatur beschränkt, während in einer nicht-textbasierten Performance meist eine größere Betätigung des Körpers gegeben ist.²⁰⁵ Den Schwerpunkt in folgenden Untersuchungen nimmt telematischer Tanz ein, bei welchem die zeitgleiche Interaktion von räumlich entfernten AkteurInnen miteinander, oder auch mit ZuschauerInnen im Vordergrund steht, die durch Internet-Vermittlung ermöglicht wird. Dies kann auf verschiedenste Arten passieren, jedoch stellt bei einer telematischen Performance meist ein Videokamerasystem mit Projektoren und Leinwänden an beiden Seiten die technische Grundlage dar. Lisa Naugle, Professorin für praktischen Tanz an der University of California, die sich vor allem auch mit telematischem Tanz auseinandersetzt, beschreibt den Kernpunkt von telematischer Performance folgendermaßen:

„[...] a synchronous approach to communication; that is, a shared activity between two or more people who are collaborating at the same time (performer–performer or performer–audience). Participants at different locations can see and hear each other simultaneously. This can be a two-

204Vgl. P.Brooks: „Dancing with the Web. Students bring meaning to the semantic web“ in: *Technology, Pedagogy and Education*, 21:2: Routledge, 2012, S.194

205Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.61&S.82

way or multipoint method of communication. The basic technology system consists of computer, monitor, video camera, projection surface(s), microphone and speakers at each site“.²⁰⁶

Wenngleich auch in der hier gegebenen Definition von telematischer Kunst das Videokonferenzsystem als vermittelndes Element hervorgehoben wird, gibt es auch andere Formen telematischer Kommunikation. Nach Roy Ascott, der sich mit dem Begriff der Telematik und insbesondere telematischer Kunst beschäftigt, können diese ein breites Feld an verschiedenen Medien beinhalten. Neben Videoübertragung und Telekonferenz werden von ihm noch Bildaustausch, Tonaustausch, Computeranimation und -simulation, virtueller Raum, kybernetische Strukturen, gegenseitiges Fühlen, intelligente Architektur und schließlich Textaustausch genannt.²⁰⁷ Im Vergleich zu digitaler online-Kunst, bei der das computergenerierte Design im Vordergrund steht, ist die physische Dimension beim telematischen Tanz wesentlich mitzudenken, da diese die physisch-organischen Körper der PerformerInnen miteinbezieht.²⁰⁸

Wie schon in der von Lisa Naugle gelieferten Definition von telematischer Performance kann die hier gegebene Zusammenarbeit sowohl zwischen DarstellerInnen als auch zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen stattfinden. In den meisten Fällen von telematischen Tanzprojekten betrifft die aktive Interaktion jedoch die der PerformerInnen, auf welche in dieser Arbeit auch der Fokus gelegt werden soll. Dennoch ist telematischer Tanz auch abseits eines Aufführungscharakters auf Grund des geringen technischen Anspruches möglich, sodass in diesen Situationen eine Trennung zwischen Tanzenden und Zusehenden des Öfteren an Relevanz verliert. Ein Computer mit Internetzugang und Kamera genügt, um unter telematischen Bedingungen über räumliche Distanz hinweg miteinander zu tanzen. Ganz im Sinne einer vernetzten Gesellschaft und der hierdurch gegebenen Partizipationsmöglichkeit ist derlei Austausch jederzeit ermöglicht, wobei in diesem Fall der Schwerpunkt eher auf die spontane Umsetzung statt auf den Probenprozess gelegt werden kann. Birringer schreibt der telematischen Performance zwei Hauptmerkmale zu, die auf die gegebenen Parameter einwirken: Einerseits Interaktivität und andererseits Telepräsenz.²⁰⁹ Durch die Möglichkeit der wie auch immer gearteten Telepräsenz ist also eine zeitgleiche Interaktion über räumliche Distanzen hinweg gegeben.

206 L.Naugle, 2002, S.56 – Vgl. P.Brooks: „Dancing with the Web. Students bring meaning to the semantic web“ in: *Technology, Pedagogy and Education*, 21:2: Routledge, 2012 S.194

207Vgl. R.Ascott: R.Ascott: „Is there love in the telematic embrace?“ in: *Art Journal*, Vol.49(3), Taylor & Francis: 1990, S.243

208Vgl. J.Birringer: „Performance Systems“ in: *South African Theatre Journal*, 17:1, Routledge; 2003, S.198

209Vgl. Ebda.: S.108

6.3 Beispiele telematischer Tanzprojekte

Telematischer Tanz wurde aus der Sparte von anderen telematischen Performances bewusst ausgewählt, da hier nochmals eine andere Betonung des Körpers gegeben ist. Wie schon aufgezeigt, stellt der Körper die wesentliche Komponente im Tanz dar. Dies begründet das bestehende Interesse in dieser Arbeit, Körper im telematischen Tanz zu untersuchen, welcher der körperlichen zweidimensionalen Repräsentation eine ebenso große Aufmerksamkeit zukommen lässt. In den 1990er Jahren wurde begonnen, die Möglichkeiten telematischer Kommunikation per Internet mit Tanz in Verbindung zu bringen. Vor allem ChoreographInnen und PerformerInnen aus den USA²¹⁰ experimentierten mit dieser Art von Tanz, wodurch Projekte mit unterschiedlichen Ästhetiken entstanden. Verschiedene telematische Tanzprojekte involvieren ebenso interdisziplinäre Interaktionen, wie etwa die zwischen Tanzenden und Musizierenden. Der Schwerpunkt der Arbeit und das ausgewählte Beispiel konzentrieren sich jedoch auf Interaktionen zwischen tanzenden Körpern, da der Eindruck besteht, hiermit die zu untersuchende Körperlichkeit deutlicher herausarbeiten zu können. Um einen Überblick möglicher telematischer Tanzprojekte zu geben, soll im Folgenden kurz auf zwei Einzelprojekte eingegangen werden, bevor die *Philly-Pool* Projektreihe von Pauline Brooks näher untersucht wird. Wie bereits geschildert, wird im Bereich des telematischen Tanzes hauptsächlich das Videokonferenzsystem als vermittelnde Technologie verwendet, weswegen hier Beispiele geschildert werden, die sich auf dieses beziehen. Das von der US-amerikanischen Choreographin Laura Knott entwickelte Projekt *World Wide Simultaneous Dance* wurde am 7. Juni 1998 nach zweijähriger Vorbereitung durchgeführt. Das Ereignis dauerte eineinhalb Stunden und es waren ungefähr sechzig TänzerInnen aus verschiedenen Ländern beteiligt. Die Aufforderung zur Teilnahme an dem Event war mit keiner Vorgabe an ein bisheriges Tanztraining oder tänzerische Fähigkeiten verbunden.²¹¹ Die Tanzperformances fanden in zwölf unterschiedlichen Ländern statt und wurden mittels Videokonferenz ins Internet übertragen. Als Softwareprogramm wurde *iVisit* verwendet, das bis zu dem Zeitpunkt hauptsächlich für den Textaustausch genutzt wurde. Das Interface ermöglichte es online-ZuschauerInnen und den TänzerInnen selbst, mehrere Tänze zeitgleich zu verfolgen und sich in einem Chat-Room auszutauschen. Außerdem ließ es die eigene Bestimmung zu, welche der Tänze angeschaut werden sollten.²¹²

210Vgl. Ebda.: S.127

211Vgl. L.Knott: „World Wide Simultaneous Dance: Dancing the Connection between “Cyberplace” and the Global Landscape” in: *Leonardo* Vol.34 (1), MIT Press: 2001, s.12

212 Vgl. Ebda.: S.13



Abbildung 2
Interface von *World Wide Simultaneous Dance*²¹³

Neben der Realisierung der Vorstellung von zeitgleich miteinander Tanzenden, die über die Erde verstreut sind²¹⁴, wollte Laura Knott mit dem Projekt die Bedeutung von „Ort“ thematisieren und forderte so die aktiven TeilnehmerInnen auf, Orte für deren Tanz auszuwählen oder Bewegungen zu tanzen, die für deren eigene Kultur bedeutungsvoll waren. Im Verlauf der Planung des Events wurde für Knott die Schaffung eines „Cyberplaces“, der sich vom nichtssagenden Cyberspace unterscheiden sollte, immer wichtiger. „The creation of such a cyberplace would extend ancient reasons for dancing into a newly created environment“.²¹⁵ So sollten beispielsweise die Unterschiede der visuell repräsentierten Tanzenden in den nebeneinander angeordneten Videos im Interface deutlich bleiben.²¹⁶ Trotzdem bedeutete in *World Wide Simultaneous Dance* der „Cyberplace“ vor allem auch den Ort der Zusammenkunft aller Tanzenden, die sich, wie schon beschrieben, während des eigenen Tanzens zuschauen konnten. „It was almost unbelievable when I could see other dancers dancing with me at the same time irrespective of the spatial distances. In fact that too was reduced by just a few centimeters as we were sharing the same screen“²¹⁷ - so die Tänzerin Prakriti Kashyap aus Mumbai. Obwohl bei manchen der Live-Performances auch vereinzelte ZuschauerInnen vor Ort anwesend waren²¹⁸, war der Schwerpunkt hier ebenfalls auf die virtuelle Zusammenkunft gelegt.

213 Ebda.: S.15

214 Vgl. Ebda.: S.12

215 Ebda.: S.11

216 Vgl. Ebda.: S.11

217 Vgl. Ebda.: S.12

218 Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.125f

Ein weiteres Beispiel eines telematischen Tanz-Projektes, auf das hier kurz näher eingegangen werden soll, ist *Escape Velocity*, das im Jahr 2000 von der australischen Gruppe *Company in Space* durchgeführt wurde.²¹⁹ Hier waren nur zwei Tänzerinnen involviert, die miteinander über räumliche Distanz hinweg tanzten. Zwei Kameras und zwei Projektoren, die über das Internet miteinander verbunden waren, stellten hier die technische Grundlage dar. Eine von ihnen befand sich im Web Cafe der *Arizona State University* und die andere in einer Räumlichkeit für Performance in Melbourne. In *Escape Velocity* waren KamerakünstlerInnen auf beiden Seiten beteiligt, die auf die Bewegungen der Tänzerinnen reagierten, indem sie Videosignale auf die Projektionsflächen schickten. Beispielsweise wurden Naturaufnahmen von einer Wüste oder einem Wald in die Projektionsfläche miteinbezogen.



Abbildung 3
*Escape Velocity*²²⁰

Johannes Birringer beschreibt, dass an manchen Stellen des Events die visuellen Repräsentationen der Tanzenden übereinander gelagert wurden, sodass es auf Grund der gleichen Choreographie so wirkte, als wäre es ein zusammengesetzter Körper. Dennoch kam hierbei manchmal eine Asynchronität zum Vorschein, die hauptsächlich durch kleine Zeitverspätungen in der Übertragung verursacht wurde.²²¹ Mit den von Birringer gelieferten Beschreibungen kann *Escape Velocity* als Beispiel für eine telematische Tanz-Performance angesehen werden, in welcher die Ästhetik der „virtuellen Bühne“ – in diesem Fall die der Projektionsflächen – durch visuelle Effekte maßgeblich mitgestaltet wird. Die visuellen Repräsentationen der Tänzerinnen wurden übereinander gelagert und in andere Umgebungen als die der physischen live-Bühnen versetzt. Die Möglichkeiten der verwendeten Technologien wurden hier so eingesetzt, dass die Ebene des Zusammentreffens der

219 Vgl. Company in Space: URL <http://www.companyinspace.com/front/cis_fs.htm> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

220 Scanlines: URL <<http://scanlines.net/node/3624>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

221 Vgl. J.Birringer: „Performance Systems“ in: *South African Theatre Journal*, 17:1, Routledge: 2003, S.105f

Tänzerinnen als visuelle Repräsentationen auf der Projektionsfläche durch bestimmte visuelle Effekte verändert wurde. Auch die Abbildungen der Körper können auf diese Weise verfremdet werden. Im Vergleich dazu erweckt die Ästhetik der Videoübertragungen bei *World Wide Simultaneous Dance* den Anschein einer realitätsgetreuen Abbildung der TänzerInnen und deren physischen Umgebungen. Die zentrale Bühne stellt hier der „Cyberplace“ im Internet dar, in welchem die TänzerInnen und das Publikum aufeinander treffen.

Wie anhand der hier gegebenen Beispiele ersichtlich wird, gibt es unterschiedliche Herangehensweisen an telematische Tanzperformances, die mittels Videoprojektion funktionieren. Es stellt sich die Frage nach dem Setting der Aufführung, die auch die Position des Publikums mitbestimmt. Die virtuelle Ebene, auf welcher die räumlich entfernten TänzerInnen beim telematischen Tanz miteinander verbunden sind, kann beispielsweise durch Projektionsflächen auf Bühnen an den jeweiligen physischen Orten gegeben sein. In diesem Fall wird ein größerer Fokus auf „live“-Publika gelegt, die sowohl physisch tanzende Körper vor Ort wahrnehmen als auch gleichzeitig deren Repräsentationen in Interaktion mit denen der entfernt Tanzenden sehen können. Dennoch besteht auch bei derlei Ausführungen telematischer Tanz-Performances, die auf eine physische Bühne gebracht werden, zusätzlich die Möglichkeit der Adressierung von online-ZuschauerInnen. Den Ort, an dem sich Publikum und Tanzende in telematischen Tanz-Performances treffen, kann ebenso nur der Cyberspace ausmachen, in welchem Videoaufnahmen eingebettet werden und in dem durch eine jeweilige Gestaltung des Interfaces auch direkte Interaktionsmöglichkeiten bestehen. Obwohl bei dieser Art von telematischem Tanz der virtuelle Raum einen noch größeren Stellenwert einzunehmen scheint, behält auch die materielle Raumebene ihre Bedeutung, da in diesem tatsächlich physische Körper tanzen. Dieses spezielle Verhältnis von virtuellem und physischem Raum, das in jeder Form des telematischen Tanzes aufgebracht wird, betrifft ebenso die zu untersuchende Ebene von Körperlichkeit im telematischen Tanz.

7. *Philly-pool* Projektreihe

7.1 Methode und Zielsetzung

Einer Projektreihe, der im Hinblick auf die zu untersuchende Körperlichkeit im telematischen Tanz eine genauere Betrachtung zukommen soll, sind die *Philly-Pool* Projekte, die zwischen 2007 und 2012 durchgeführt wurden. Studierende aus dem Bereich des praktischen Tanz der *Liverpool John Moores University* in Großbritannien und der *Temple University* in Philadelphia, USA, waren als Tanzende beteiligt. Die Zusammenarbeit wurde von Pauline Brooks und Luke Kahlich initiiert und geleitet, die an den jeweiligen Universitäten im Tanzbereich lehren und selbst verschiedenste Kunst- und Forschungsprojekte realisieren. Begleitet wurden die fünf Projekte zu Beginn außerdem von audio-visuellen TechnikerInnen der beiden Institutionen.²²² Die Strategie der praxis-basierten Forschung wird – so Brooks – vermehrt in „research cultures of the performing arts“²²³ angewandt, um notwendige Ressourcen, wie eine Wissensbasis und einen Rahmen für eine reflexive Auseinandersetzung zu schaffen.²²⁴ Da der wissenschaftliche Diskurs um telematischen Tanz begrenzt ist, erscheint dieser Ansatz hier plausibel. An die durchgeführten Projekte angelehnt, reflektiert Brooks in einigen veröffentlichten Aufsätzen über deren Verlauf und die Auswirkungen telematischer Strukturen auf Tanz. Die Forschungsprojektreihe wurde unter Beachtung der Methode auch gezielt mit Video dokumentiert, was gleichzeitig auch Fragen bezüglich der Dokumentation, Archivierung und des Zugriffes aufkommen lässt. Der Fokus der *Philly-Pool* Forschungsprojektreihe war auf den Entstehungsprozess gelegt, in welchem mit den Möglichkeiten der telematischen Kommunikation zwischen den Beteiligten und den Auswirkungen auf Aspekte des Tanz experimentiert wurde. Auch wenn an bestimmten Stellen des Entstehungsprozess der einzelnen Projekte auch Publikumsmitglieder in Diskussionen eingeladen wurden, um eine andere Sichtweise miteinzubeziehen, und das Verhältnis von PerformerInnen zu den vielfältigen Publika in der Nachbearbeitung reflektiert wurde, stand bei den Projekten die Frage nach den Möglichkeiten zu einer Integration von Zusehenden im Sinne des Mitmachens in telematischen Performanceprojekten nicht im Vordergrund. Eine der Intentionen der *Philly-Pool* Forschungsprojektreihe, die nicht ohne Grund innerhalb eines universitären Rahmens angelegt wurde, war, das Potenzial der eingesetzten Videokonferenztechnologie als neue Lehr- und

²²²Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.217

²²³ P.Brooks: „Dancing with the Web. Students bring meaning to the semantic web“ in: *Technology, Pedagogy and Education*, 21:2: Routledge, 2012, S.193

²²⁴Vgl. Piccini&Kershaw, 2004, S.89 – Vgl.Ebda.: S.193

Lernstrategie zu untersuchen und gleichzeitig räumlich entfernte Studierende zu vernetzen.²²⁵ „Person-to-person collaboration and international communication“²²⁶ als Möglichkeiten dieser Technologie wird von Brooks als Inspirationsquelle für das Forschungsprojekt genannt. Pauline Brooks bezieht sich auf die Vision einer Informationsgesellschaft, die 2003 bei einem Gipfeltreffen in Genf formuliert wurde: „[The] desire and commitment to build a people-centred, inclusive and development oriented Information society, where everyone can create, access, utilise and share information and knowledge, enabling individuals, communities and people to achieve their full potential...“.²²⁷ Zusammengefasst hatte die *Philly-Pool*-Projektreihe das Ziel, den Bereich der Performance im Hochschulwesen unter telematischen Bedingungen zu untersuchen²²⁸, wobei die einzelnen Projekte jeweils eigene Schwerpunkte verfolgten, die generelle Fragestellungen der telematischen Kommunikation innerhalb des Tanzbereiches aufkommen lassen. „The aims of each of the five projects have been varied but all have included exploring aspects of choreography, pedagogy and synchronous performance in Higher Education (HE) between distributed groups using videoconferencing webcam technology“.²²⁹ In der vorliegenden Arbeit wird der Bereich des Hochschulwesens als Rahmen zur Durchführung des Projekts aber nur insofern beachtet, weil hier der Status von telematischen Tanzprojekten verortet werden kann; nämlich als Kunstform, die bis jetzt hauptsächlich prozess- und nicht aufführungsorientiert angelegt ist. Vielmehr sollen die *Philly-Pool* Projekte als Beispiel zur konkreten Untersuchung der Einwirkungen telematischer Strukturen auf Aspekte des Tanzes verwendet werden, in denen jedoch auch dem Lernprozess in einem neuen Tanzumfeld, Raum zukommt.

„For dance and the performing arts the developments in the use and application of this ICT [Information and communication technology] create possibilities for explorations in new performative practices by undergraduate students (and thence the industry), and can then lead to new performance skills, new performance spaces, new audiences, and developments in appreciation and critical analysis“.²³⁰

Das besondere Interesse, diese Projektreihe als Beispiel zur Untersuchung der Körperlichkeit in dieser Arbeit heranzuziehen, begründet sich zuallererst genau darin, dass die Technologie der Videokonferenz die Basis bildet. Wie bereits ausgeführt, nimmt diese telematische Kommunikationsform aufgrund des Aufeinandertreffens von visuell repräsentierten menschlichen

225Vgl. Ebda.: S.189

226 Ebda.: S.194

227 Ebda.

228 Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.121

229 Ebda.

230P.Brooks: „First Contact: Boldly using technology to teach dance across the Atlantic Divide“ für *Enhanced Learning and Teaching in H.E. Conference Proceedings*, Tarc College, Malaysia, 2008, S.5

Körpern mit den physisch präsenten Körpern in der Debatte der Entkörperung durch digitale Technologien eine spezielle Stellung ein. In den *Philly-Pool* Projekten bestand Pauline Brooks zu Folge jedenfalls der Versuch, eine gewissen Einheit der Beziehung zwischen virtuellem und physikalischem Körper herzustellen. „In our creative research we have pursued the means by which to establish a unity in the relationships between the physical and the virtual bodies and the relationships between the physical and virtual spaces.“²³¹ Auch die Tatsache, dass der Schwerpunkt dieser telematischen Kommunikation auf den tanzenden Körper gelegt ist und nicht etwa die Interaktion von TänzerInnen mit Musizierenden in den Vordergrund gestellt wird, wie es bei anderen telematischen Projekten der Fall ist, wurde im Hinblick auf die Thematik der vorliegenden Arbeit berücksichtigt. Des Weiteren ist in den *Philly-Pool* Projekten durch die gegebene Struktur eine Interaktion zwischen den sich an verschiedenen räumlichen Orten befindenden Akteuren vorhanden, die nicht nur das Gefühl des zeitgleichen Tanzens und die Möglichkeit des aufeinander Reagierens beinhaltet, wie es etwa bei *World Wide Simultaneous Dance* gegeben ist. Vielmehr wird hier auch auf den visuellen Repräsentationsflächen versucht, das Gefühl der örtlichen Getrenntheit zu überbrücken, indem vermeintlich verbundene Bewegungsabläufe inszeniert werden. Diese offensichtlich erprobten Effekte scheinen mit der Intention der Untersuchung des Lehr- und Lernprozess unter telematischen Bedingungen in Zusammenhang zu stehen, die somit die schon genannte Fokussierung auf den Entstehungsprozess erkennen lässt. Im Vergleich hierzu kann erneut auf telematische Tanzprojekte verwiesen werden, die zwar die Bedingungen der zeitgleichen Reaktionsmöglichkeit erfüllen, jedoch eher auf Spontaneität beruhen. Die im Vorfeld geplanten und erprobten Elemente, die in den *Philly-Pool* Projekten erkannt werden können, beziehen sich hauptsächlich auf Effekte auf der visuellen Repräsentationsebene. Dieser Aspekt scheint also im Kontext einer Untersuchung von Körperkonzepten im telematischen Tanz ebenso interessant, da die Tanzenden hier offensichtlich speziell für die Wirkungsweise ihrer visuellen Repräsentationen agieren. Dieser Umstand setzt ein verändertes Körper- beziehungsweise Bewegungsgefühl voraus, das auf die telematischen Bedingungen abgestimmt werden muss und im Hinblick auf die gegebene Fragestellung ebenso mitzudenken ist. Der Entstehungsprozess der *Philly-Pool* Projekte beinhaltete einen jeweils ungefähr 12-wöchigen²³² Austausch der beteiligten Personen – Studierende und Lehrende aus dem Bereich des praktischen Tanz – über Video, Email und Skype, in welchem die Zusammenarbeit geplant und analysiert wurde. Ebenso wurden in zwei der fünf Projekte

231P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.218

232Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.125

ZuschauerInnen eingeladen, um an wichtigen Stellen mit Hilfe des Blickes von außen Feinheiten überarbeiten zu können. Den Begriff der Zusammenarbeit im Entstehungsprozess betont Pauline Brooks, um die Beteiligung der ChoreographInnen sowie die der Tanzenden am kreativen Ideenprozess als auch am ausführenden Teil auszudrücken.

„We were not working from a view that choreographers create while performers perform and the audience appreciates, we had in fact what Preston-Dunlop and Sanchez-Colberg describe as ‘co-authorship’ (2002, 14) and Butterworth (2004, 55) terms ‘shared authorship’ or collaboration. The student dancers/performers (hereafter called students) have shared the creative and dance-making process as well as the embodying process. Equally, collaboration occurs where the choreographers are expected not only to create, or have the beginning ideas for the creative process, but are expected to be as aware of the performing element as the creative one. At key points in the performance process, they need to become the audience and consider that view (or appreciation) of the work from the multiple audience viewpoints.“²³³

Abgesehen von einem Treffen der Studierenden vor Durchführung des ersten Projekts gab es keine Zusammenkunft am gleichen Ort und die gesamte Kommunikation unterlag somit der telematischen Struktur, was ein gemeinsames Lernen unter gleichen Bedingungen für diese zur Folge hatte.²³⁴ Während der Entstehung der einzelnen Projekte fanden wöchentliche Diskussionssitzungen statt, in denen alle Beteiligten Gedanken austauschen konnten. Außerdem wurden in der Nachbearbeitungszeit Diskussionssitzungen auch mit Publikumsmitgliedern abgehalten, um Anregungen für die nächsten Projekte zu sammeln. Bei Projekt 3 und 5, die im Folgenden näher beschrieben werden, gab es ebenso Evaluationsbögen, welche von den Studierenden im Nachhinein ausgefüllt wurden. Die Fragen darin orientierten sich an der Beziehung zwischen den einzelnen PerformerInnen, aber auch die zwischen den PerformerInnen und den multiplen Publika wurde thematisiert. Außerdem wurden generelle Fragen nach der Wahrnehmung der gegebenen Überlagerung von Kameraperspektiven und Choreographie im physischen sowie virtuellen Raum gestellt.²³⁵ Die Räumlichkeiten, in denen die Probenprozesse stattfanden, waren neben Laptops mit Internetzugang, mit Videokameras, die das Geschehen aufzeichneten und die Bilder an die jeweilige andere Universität schickten, mit einem Datenprojektor ausgestattet, der Bilder von der jeweiligen anderen Universität auf eine Leinwand projizierte.²³⁶ Als Videokonferenz-System wurde zu Beginn der Projektreihe noch *Macromedia Breeze Meeting* verwendet²³⁷, schon bald wurde aber

233Ebda.: S.120

234Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.225

235Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, 122f

236Vgl. P.Brooks: „First Contact: Boldly using technology to teach dance across the Atlantic Divide“ für *Enhanced Learning and Teaching in H.E. Conference Proceedings*, Tarc College, Malaysia, 2008, S.2

237 Vgl. Ebda.

hauptsächlich mit dem Programm *Adobe Connect Pro* gearbeitet, das die von der Kamera aufgenommenen Einstellungen in Daten archiviert und mit einer entsprechenden URL aufrufen lässt.²³⁸ Auf der Internetseite des Softwareherstellers Adobe wird die Vielseitigkeit des Programms beworben, die verschiedene Konferenzsituationen umfassen kann: „Die Konferenzlösungen von *Adobe Connect* eignen sich perfekt für Online-Veranstaltungen jeder Art – von Meetings im kleinen Rahmen, über virtuelle Klassenzimmer bis zu Webinaren mit Tausenden von Teilnehmern.“²³⁹ Durch die Aufbereitung der grafischen Benutzeroberfläche ermöglicht das Programm die Betrachtung von mehreren synchronen Live-Aufnahmen nebeneinander. (Vgl. Abbildung 4)

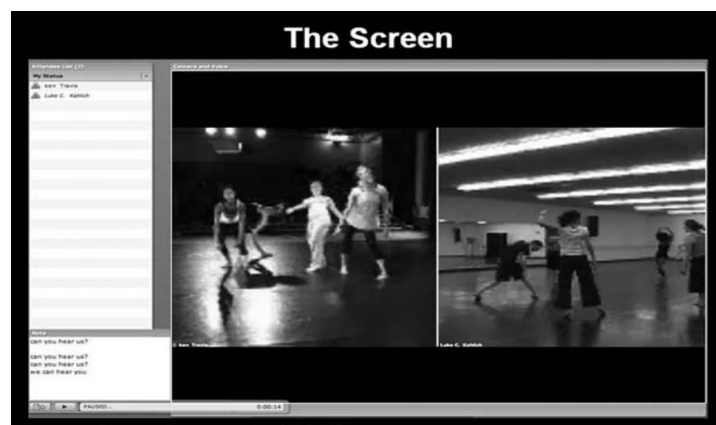


Abbildung 4
Adobe Connect Pro: Philly-Pool Projekt²⁴⁰

Pauline Brooks begründet die Verwendung von *Adobe Connect Pro* in der Leistbarkeit der Technologie: „Adobe Connect Pro was the videoconferencing system used as the webcam technology to link the two companies separated by 3000 miles, because it is an affordable technology both for use in HE [Higher Education] and a realistic tool for students who, when they graduate, may wish to continue [...]“.²⁴¹ Die Tatsache, dass Technologie die Grundlage telematischer Internet-Projekte darstellt, lässt gleichzeitig immerzu die Möglichkeit des technischen Versagens bestehen. Pauline Brooks äußerte Bedenken, die vor allem zu Beginn der *Philly-Pool* Projektreihe da waren; nämlich, dass die verwendete Technologie nicht funktionieren und diese nicht passend für die Anforderungen und Vorstellungen zur Durchführung der Projekte sein würde. Neben tatsächlichen Abstürzen des Systems, war die Zeitverzögerung mehrere Male so groß, dass

238 Vgl. P.Brooks: „Dancing with the Web. Students bring meaning to the semantic web“ in: *Technology, Pedagogy and Education*, 21:2: Routledge, 2012, S.194

239 Adobe: URL <<http://www.adobe.com/de/products/adobeconnect.html>> [letzter Zugriff: 21.04.2016]

240 P.Brooks: „Dancing with the Web. Students bring meaning to the semantic web“ in: *Technology, Pedagogy and Education*, 21:2: Routledge, 2012, S.195

241 P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.123

Probleme in der Verbindung zwischen den zwei Gruppen entstanden. Auch in der audiovisuellen Übertragung kam es immer wieder zu Problemen, da zeitweise die visuellen Bilder und der Ton abhandenkamen. Nach solchen Erfahrungen musste auf die Kapazität der Technik eingegangen werden, sodass beispielsweise Elemente wie eine Musikübertragung in der Telematik weggelassen wurden.²⁴² Pauline Brooks formulierte die zwischenzeitlich aufkommende Enttäuschung auf Grund der scheinbar erhöhten Erwartungen an die gegenwärtige Technologie: „Though at times, when in the ‘black hole’ of failed Internet connections, the project did not seem so very innovatory, but rather one with too many ‘inflated expectations’ of the current technology design and institutional infrastructures to allow it to be fully realised at this point.“²⁴³ In der Durchführung telematischer Kunstprojekte ist der Inhalt jedenfalls maßgeblich von den Möglichkeiten der verwendeten Technologie abhängig.

„It may not be an exaggeration to say that the „content“ of a telematic art will depend in large measure on the nature of the interface; that is, the kind of configurations and assemblies of image, sound, and text, the kind of restructuring and articulation of environment that telematic interactivity might yield, will be determined by the freedoms and fluidity available at the interface.“²⁴⁴

Der von Roy Ascott 1993 thematisierte Stellenwert des Interface, der auch auf die generelle Möglichkeiten des jeweiligen Programms übertragen werden kann, ist wie das mögliche technische Versagen ebenso mitzudenken. In diesem Zusammenhang ist Technik als etwas zu betrachten, das genauso spontane Elemente beinhalten kann, wie etwa ungeplante Reaktionen der involvierten menschlichen AkteurInnen.

Sowohl die wochenlangen Vorbereitungen zu den einzelnen Aufführungen, als auch im Nachhinein Diskussionen und gegebenenfalls Evaluationsbögen, welche die Studierenden im Hinblick auf ihre gesammelten Erfahrungen ausfüllten, waren ein wesentlicher Bestandteil der Forschungsprojekte. Aspekte, die auf Grund der telematischen Struktur im Unterschied zu anderen Aufführungen aufkommen, können somit herausgearbeitet und untersucht werden. Von einem veränderten Verständnis von Liveness ausgehend, wie es etwa Auslander thematisiert, scheint etwa die Raum- und Körpererfahrung der Tanzenden selbst durch den Stellenwert der Projektionsfläche als Leitfaden zur Interaktion verändert zu werden. Bevor jedoch näher auf die gegebenen Veränderungen am Beispiel der Projektreihe auch im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit

242 Vgl. P. Brooks: „First Contact: Boldly using technology to teach dance across the Atlantic Divide“ für *Enhanced Learning and Teaching in H.E. Conference Proceedings*, Tarc College, Malaysia, 2008, S.4

243 Ebda.

244 R. Ascott: „Is there love in the telematic embrace?“ in: *Art Journal*, Vol.49(3), Taylor & Francis: 1990, S.243

eingegangen wird, soll zuerst die Durchführung von zwei der Projekten beschrieben werden.

7.2 Durchführung

Projekt 5 der Forschungsreihe, *Bing, Bang, Bong!*, das zwischen 2011 und 2012 stattfand, soll im Folgenden näher untersucht werden. Auf Grund der bereits geschilderten Problematik der Unzugänglichkeit des Videomaterials – obwohl die Videodokumentation in den Projekten aufmerksam verfolgt wurde – werden hierbei vor allem Aufsätze von Pauline Brooks herangezogen, in denen sie im Nachhinein über die Projekte reflektiert. Einzelne Videoausschnitte sind jedoch auffindbar, sodass ein genereller Eindruck des Bühnenraums als auch der Interaktion zwischen physischen und virtuellen TänzerInnen entstehen kann. Außerdem wird der hohe Stellenwert der Projektionsfläche ersichtlich und durch Brooks Beschreibungen nochmals verdeutlicht. Da es sich bei *Bing, Bang, Bong!* ebenso um ein Forschungsprojekt handelt, kann die schriftliche Reflexion als Bestandteil des Projekts ebenso in die Überlegungen miteinbezogen werden. Der Entstehungsprozess wurde bereits in der allgemeinen Herangehensweise an die Projekte der Reihe beschrieben: Ein wochenlanger Austausch zwischen elf Studierenden aus dem Bereich des praktischen Tanzes in Großbritannien und den USA fand mittels des Videokonferenzsystems *Adobe Connect Pro* statt. Die Proben waren an den Wochenenden angesetzt und wurden virtuell ausgetragen. Für die Studierenden an den unterschiedlichen Orten galten die gleichen Bedingungen, mit der telematischen Grundstruktur umgehen zu lernen:

„Although separated by distance the students share the same team-taught introductory workshops in skills for telematic performance that include awareness of the camera, relationship with the camera, awareness of the spatial zones, and experimentation with physical and virtual performers in the different zones. Learning to interact both with the live and the virtual half of their company is a constant challenge for the performers and a regular aspect of rehearsals.“²⁴⁵

Pauline Brooks betont das notwendige Bewusstsein der TänzerInnen für die Anwesenheit der Kamera, die in dem telematischen Tanzprojekt als Ermöglichung des Austausches einen wesentlichen Stellenwert einnimmt. Bevor aber die Erfahrungen der PerformerInnen näher berücksichtigt werden, die auch die eigene Körperwahrnehmung dieser betreffen, soll der Ablauf des Tanzstückes beschrieben werden. Während der Aufführungen von *Bing, Bang, Bong!* gab es sowohl jeweils ein „live“-Publikum in den USA und Großbritannien als auch Internet-Publikum, das die Performance von eigenen Computern aus betrachten konnte.²⁴⁶ Da die Kamera für diese Art

245 P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.225

246Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and

von telematischer Verbindung so elementar ist, war auch der Bühnenraum danach ausgerichtet. (Vgl. Abbildung 5)

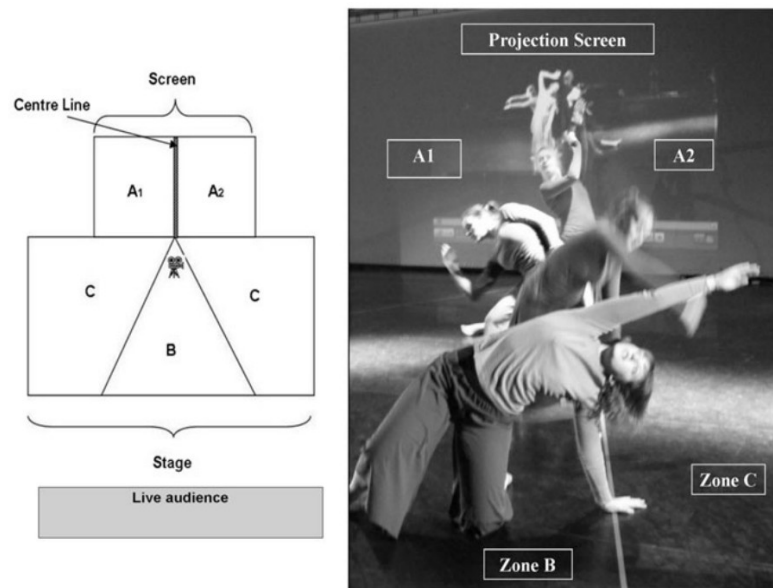


Abbildung 5

Einteilung der Bühne in Zonen – *Philly-Pool* Projekt 3²⁴⁷

Auf der Abbildung – wie sie von Pauline Brooks in einer ihrer Reflexionen über die *Philly-Pool* Projekte verwendet wird – sind die räumlichen Zonen erkennbar, die durch das hier gegebene Technik-System entstehen. Die Kamera ist vor dem Bildschirm platziert und nimmt im Winkel B – dem „Cone of Capture“²⁴⁸ – das Geschehen auf der Bühne auf. A1 und A2 bezeichnen die im Hintergrund aufgebaute Leinwand, auf die nebeneinander die Einstellungen der Kameras auf den physischen Bühnen projiziert werden. Die Bereiche C, die „Live-Zones“²⁴⁹, liegen abseits der Kameraeinstellung und sind daher nur dem jeweiligen Publikum vor Ort ersichtlich und den Tanzenden der jeweiligen physischen Bühne zugänglich.

In *Bing, Bang, Bong!* sind auf den Bühnen Physiobälle vorhanden, mit welchen die TänzerInnen hantieren. Obwohl auf den physischen Bühnen jeweils nur drei Bälle vorhanden sind, kann auf Grund der Projektionsfläche im Hintergrund der Eindruck einer Vielzahl von fliegenden Bällen entstehen.²⁵⁰ Alleine oder in kleinen Gruppen, die sowohl aus physisch greifbaren als auch aus

creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.123

247 Ebda.: S.224

248 Ebda.: S.124

249 Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.124

250 Vgl. P.Brooks: „Project 5: Bing, Bang, Bong!“ in: *Pauline Brooks, Biographical Information* URL

virtuellen PartnerInnen bestehen, agieren die PerformerInnen mit den Bällen und werfen und fangen diese bei Gelegenheit.²⁵¹ Gleichzeitig muss hier auf die bereits angedeuteten räumlichen Zonen geachtet werden, die durch die technische Gegebenheit des Kamerasystems entstehen. Die Mittellinie zwischen A1 und A2 (Vgl. Abbildung 5) wird von Brooks „Zone of Virtual Interplay“²⁵² genannt und kann als Interaktionsschnittstelle betrachtet werden. Die Physiobälle können als Stütze betrachtet werden, mit der die Wechselbeziehung der entfernten Bühnen verdeutlicht wird. Mittels der Bälle wird versucht, Bewegungsabläufe über den empirischen Raum hinweg herzustellen, indem an manchen Stellen der Choreographie auf der geteilten Leinwand ein Eindruck des Werfen und Fangens zwischen den entfernten Seiten erweckt wird. „To add to the challenge for the dancers, in addition to being separated by 3000 miles, they also had to juggle six balls between them and try to pass them across the Atlantic to each other.“²⁵³ Beispielsweise wirft eine Person auf der einen Seite einen Ball in die Richtung der „Live-Zone“, sodass dieser die „Cone of Capture“ verlässt. Einer Person der entfernten Bühne wird gleichzeitig ein Ball von außerhalb der „Cone of Capture“ zugeschossen, sodass auf der virtuellen Repräsentationsfläche ein vermeintlich verbundener Bewegungsablauf entsteht. (Vgl. Abbildung 6)



Abbildung 6
Bing, Bang, Bong!²⁵⁴

<<https://sites.google.com/site/paulinebrooks/ljmu/telematic-work/bing-bang-bong>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

251 Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.225

252 Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.124

253 Vgl. P.Brooks: „Project 5: Bing, Bang, Bong!“ in: *Pauline Brooks, Biographical Information* URL <<https://sites.google.com/site/paulinebrooks/ljmu/telematic-work/bing-bang-bong>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

254 P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.226

An einer anderen Stelle der Aufführung wird mit den Möglichkeiten der „Zone of Virtual Interplay“ insofern gespielt, indem sich die TänzerInnen auf den physischen Bühnen in einer Reihe parallel zur Leinwand formieren. Durch die Mittellinie erscheint auf der visuellen Projektionsfläche eine durchgehende Menschenreihe. Die Physiobälle werden weitergereicht, sodass erneut eine verbindende Bewegungsabfolge auf der visuellen Repräsentationsfläche entsteht. (Vgl. Abbildung 7)



Abbildung 7
*Bing, Bang, Bong!*²⁵⁵

In diesem Kontext betont Brooks erneut die Wichtigkeit des Kennenlernens der gegenseitigen Bewegung, Körpersprache und Terminierung, um die beabsichtigte Wirkung solcher Effekte erzielen zu können.²⁵⁶ Die Dynamik des Stücks ist an der von Flipperautomaten angelehnt²⁵⁷, bei denen der Ball durch Kollision mit den Wänden schnell die Richtung ändert und daher einem eher willkürlichen Bewegungsmuster folgt. Die Bewegungen der TänzerInnen sind demnach mit denen eines Flipperballs zu vergleichen, da diese ebenfalls den Anschein einer gewissen Willkür erwecken. Zeitweise rollen sie am Boden entlang, sitzen nur, oder bewegen sich in verschiedensten Geschwindigkeiten tanzend durch den Raum und agieren mit den insgesamt sechs Bällen. Auf der akustischen Ebene ist ein schneller, gleichmäßiger Rhythmus zu hören, der den Bewegungsfluss der Körper unterstreicht. In ihren Reflexionen über das Stück thematisiert Pauline Brooks kaum den Inhalt und daher ist davon auszugehen, dass die ästhetische Wirkung des Forschungsprojekts

255Vgl. P.Brooks: „Project 5: Bing, Bang, Bong!“ in: *Pauline Brooks, Biographical Information*, Jones, Noel URL <<https://sites.google.com/site/paulinebrooksljmu/telematic-work/bing-bang-bong>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

256Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.225

257Vgl. P.Brooks: „Project 5: Bing, Bang, Bong!“ in: *Pauline Brooks, Biographical Information* URL <<https://sites.google.com/site/paulinebrooksljmu/telematic-work/bing-bang-bong>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

tatsächlich im Vordergrund stand – nämlich insofern, dass die Interaktion der physischen TänzerInnen mit den virtuellen Repräsentationen herausgefordert wurde. „It takes as its stimulus pinball machines, as well as exploring the interaction of the live dancers with the streamed video dancers projected onto the cyclorama.“²⁵⁸ Durch die Präsenz der Leinwand, die einen hohen Stellenwert in der Aufmerksamkeit einnimmt, wird ein neuer Raum eröffnet – der der visuellen Repräsentation, welche den Begriff der Telepräsenz in den Vordergrund rücken lässt. Der Stellenwert der visuellen Repräsentationsfläche, welche die virtuellen Körper sichtbar macht, mit denen die physischen Körper interagieren können, soll im nächsten Kapitel näher bearbeitet werden.

Zunächst wird jedoch auch Projekt 3 der Reihe, *Woven Space across the Pond*, das 2009 entstand²⁵⁹, näher beschrieben, um ein weiteres Beispiel der Interaktion zwischen den verschiedenen Körpern zu geben. *Woven Space across the Pond* wurde neben Pauline Brooks von zwei anderen ChoreographInnen, Luke Kahlich und Nathaniel Hancock, angeleitet, die gemeinsam eine zusammenhängende Choreographie erstellten, jedoch jeweils für einen Abschnitt hauptsächlich verantwortlich waren.²⁶⁰ Die Thematik des Projekts ist der Atlantische Ozean und die räumliche Distanz zwischen den Universitäten in Liverpool und Philadelphia. Pauline Brooks beschreibt Themen wie Wellenbewegungen, Segel und Wind, die in die Choreographie mit eingearbeitet werden.²⁶¹ Auf akustischer Ebene wird versucht, die Atmosphäre zu unterstreichen, indem nicht-metrischer Ton kreiert wird. Als verbindendes Element werden hier auf beiden Seiten beispielsweise 15 Meter lange Tücher verwendet, die auf der Projektionsfläche den Eindruck erwecken, ineinander überzugehen.²⁶² Außerdem wird die Interaktionsschnittstelle in *Woven Space Across the Pond* so verwendet, dass eine Person von einer anderen Person der geographisch entfernten Bühne auf der Projektionsfläche vermeintlich weggeblasen wird.

258 Ebda.

259Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.219

260Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.123

261Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.214

262Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.219



Abbildung 8
Dancing Across the Pond



Abbildung 9
Dancing Across the Pond²⁶³

Insgesamt waren elf Studierende an Projekt 3 beteiligt²⁶⁴ und auch hier gab es sowohl Publikum vor Ort als auch war es möglich, die Performance online zu verfolgen. Ebenso waren hier im Nachhinein Diskussionen angesetzt, um sowohl den Beteiligten als auch Publikumsmitgliedern die Möglichkeit der gemeinsamen Reflexion zu geben.²⁶⁵ Im Vergleich zu den ersten zwei Projekten kamen bei Projekt 3 der *Philly-Pool* Reihe die verschiedenen Zoneneinteilungen durch die mögliche Interaktionsschnittstelle in *Adobe Connect Pro* hinzu, wodurch die Tanzstudierenden hier

263 Ebda.: S.221

264Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014 , S.123

265 Vgl. P.Brooks&L.Kahlich: „Dancing across the Pond. Telematic Pedagogy and Performance“ in: *Journal of Dance Education* Vol.13 (1), Routledge: 2013, S.15

vermehrten Herausforderungen ausgesetzt waren: „Thus, the students in Project 3 were to be involved in creating a new performance environment at the same time as being challenged by all of the other demands that we and the technology were placing on them as performers“²⁶⁶ - so Pauline Brooks.

266 P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.127

8. Körperkonzepte im telematischen Tanz

8.1 Szenographischer Raum

In der Beschreibung von *Bing, Bang, Bong!* und *Woven Space Across the Pond* konnte bereits ein Eindruck des hier bestehenden szenographischen Raumes vermittelt werden. Auf Grund der telematischen Struktur, die den beiden Aufführungen der Projektreihe zu Grunde liegt, kann dieser jedenfalls nicht auf einen einzelnen physischen Ort beschränkt werden. Vielmehr werden zwei geographisch entfernte Orte miteinander verknüpft und insbesondere der virtuelle Raum übernimmt hier eine wesentliche Funktion.

Die in dieser Arbeit nicht im Fokus stehende Position der ZuschauerInnen ist in diesem Kontext jedoch mitzudenken, da der szenographische Raum auch durch die verschiedenen Betrachtungsmöglichkeiten konstituiert wird. So verschieben sich die Schwerpunkte, je nachdem ob die Perspektive der Publika an den jeweiligen physischen Orten, oder die der online-ZuschauerInnen betrachtet wird. In der zweiten Betrachtungssituation nimmt der ansonsten schon essentielle virtuelle Raum als Verbindung der empirischen Räumen insofern einen besonderen Stellenwert ein, da er ganz im Sinne einer vernetzten Gesellschaft, jegliche räumliche Barrieren abschafft und so die Möglichkeit der ubiquitären Betrachtung schafft. Im virtuellen Raum findet sich in diesem Fall der Ort, an dem die telematische Tanzperformance betrachtet werden kann, die sich jedoch entscheidend aus dem Doppelaspekt von Materialität und Virtualität zusammensetzt. Paul Sermon verwendet den Begriff des dritten Raumes, um die spezielle Charakteristik von Raum in telematischen Performances zu beschreiben.²⁶⁷ Ausschlaggebend ist die auf den physischen Bühnen vorhandene Projektionsfläche, welche die empirischen Räume in Philadelphia und Liverpool über den virtuellen Raum des Internets miteinander in Kontakt treten lässt und die entfernten Tanzenden virtuell vereint. Die Projektionsfläche ist ein wesentlicher Bestandteil der physischen Bühnenräume an beiden Orten und ermöglicht die Interaktion zwischen den räumlich entfernten Menschen durch die gegebene Telepräsenz. Die *Pictured Bodies* treffen auf der Fläche aufeinander, auf welcher die dreidimensionalen Körper in eine Zweidimensionalität übertragen werden. Auch der physische Bühnenraum erfährt hier Repräsentation auf einer zweidimensionalen Ebene, wobei die Illusion der räumlichen Tiefe im gegebenen Videobild aufrechterhalten wird. Wie bereits beschrieben, ist der physische Bühnenraum in verschiedene Zonen unterteilt, die den aufnehmenden Winkel der sich statisch zentral vor der Projektionswand befindlichen Kamera

²⁶⁷Vgl. M. Leeker: „Interview mit Paul Sermon“ in: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* [Hrsg.] Leeker, Martina & Dinkla, Söke, Alexander Verlag: Berlin, 2002, S. 295

berücksichtigen. Der „Cone of Capture“ genannte Bereich ist hier insbesondere hervorzuheben, da nur dieser auf der Fläche repräsentiert wird und die Choreographie gestaltet sich daher bewusst danach, welche Bewegungen von der Kamera aufgezeichnet und somit telematisch vermittelt werden. Auch wird auf choreographischer Ebene mit der Tiefenillusion im Videobild experimentiert, indem sich die TänzerInnen beispielsweise direkt vor der Kamera positionieren und somit in voller Größe auf der Projektionsfläche erscheinen. „Exploring the use of perspectives of ‘near-to’ and ‘far-from’ the camera is one of the layering effects that we have found enhances the architecture of the space, and also seems to help the performers to connect with both with their distanced ‘other half’ on the screen and their co-performers in the same space“.²⁶⁸ (Vgl. Abbildung 7) Wie bereits beschrieben, nahm die Repräsentationsfläche vor allem in den ersten Wochen der Proben die ganze Aufmerksamkeit der Tanzenden ein, die sich erst an die neue Tanzumgebung gewöhnen mussten. Besonders die bereits beschriebene „Zone of Virtual Interplay“ muss in den Choreographien beachtet werden, um die gewünschten Effekte der Interaktion auf der Projektionsfläche zu erzielen. Die PerformerInnen an den unterschiedlichen physischen Orten waren alle gleichermaßen an einer gemeinsamen Choreographie beteiligt. Diese Verbundenheit wird in der beschriebenen Interaktion mit den visuellen Körperrepräsentationen erkennbar und vor allem auf der Projektionsfläche verdeutlicht. Im virtuellen Raum, der einen wesentlichen Teil des szenographischen Raums in telematischen Performances ausmacht, können die TänzerInnen in der gleichen, zweidimensionalen Körperlichkeit nebeneinander betrachtet werden.

„[...] careful choreography of the dancers can create the impression that they share a virtual space, the illusion of a ‘new space, a third space’ that Paul Sermon speaks of (in Dinkla and Leeker 2002: 250). The performers in our telematic projects demonstrate clear delight in exploring the realm of ‘virtual touch’ provided by the Zone of Virtual Interplay [...] Careful matching of the bodies in the Cone of Capture allows them to ‘hug’ despite the real distance between them, or to support a partner’s head, or to ‘lean’ against their ‘virtual’ partner on the screen.“.²⁶⁹

Der szenographische Raum in den hier dargelegten telematischen Tanzperformances setzt sich demnach aus einem virtuellen Raum und physischen Räumen zusammen, die durch die visuelle Projektionsfläche eine offensichtliche Verbundenheit erfahren. Diese eröffnet die Möglichkeit zur Interaktion, da sie die telepräsenten, virtuell vermittelten Körper sichtbar machen lässt. Diese Verschränkung von Virtualität und Physis, die hier den szenographischen Raum ausmachen, ist ein wesentlicher Aspekt telematischer Performances, der ebenso auf der Ebene der Körper zum Tragen kommt.

²⁶⁸Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.222

²⁶⁹Vgl. Ebda.: S.218

8.2 Erfahrungen der TänzerInnen

Wie sich in der Beschreibung des Philly-Pool Projekts gezeigt hat, war hier ein Schwerpunkt auf den Entstehungsprozess gelegt, der monatelangen Austausch zwischen den Beteiligten entfernter Universitäten über digitale Medien beinhaltete. Hierbei war es essentiell, aufeinander einzugehen, miteinander Möglichkeiten und Grenzen dieser Form von telematischer Kommunikation auszuloten und Bewegungsabläufe zu erarbeiten. Sowohl auf die Tanzenden, die sich am gleichen physischen Ort befanden, als auch auf die, welche über die Möglichkeit der Telepräsenz anwesend waren, musste hierbei geachtet werden. Ebenso wichtig war es, die eigenen Bewegungen auf das Kamerasystem und die darauffolgende visuelle Abbildung des eigenen Körpers abzustimmen. Die bereits beschriebene „Cone of Capture“ stellt hier eine wichtige Orientierung für das eigene Bewegungsfeld dar. Die Tänzerin und Choreographin Ivana Santani, die an der Universität Bahia in Salvador unterrichtet und sich mit telematischem Tanz beschäftigt²⁷⁰, formuliert die in diesem Zusammenhang aufkommende Frage, inwiefern das Wahrnehmungssystem der Tanzenden beeinflusst wird, wenn diese mit visuellen, zweidimensionalen Abbildungen entfernter PartnerInnen, also virtuellen Körpern, interagieren.²⁷¹ Auf Grund der durchgeführten Evaluation der Erfahrungen mittels Fragebögen und Diskussionsrunden kann an Hand von Aussagen einzelner TeilnehmerInnen ein kurzer Einblick in die eigene Wahrnehmung dieser gegeben werden. Allgemein wird eine Unterstützung darin gesehen, das Videomaterial selbst während des Entstehungsprozesses betrachten zu können, um die eigene Verortung des Körpers besser bestimmen zu können: „The video resources are valuable because when dancing you FEEL as if you are doing something correctly or in a certain way, but it is not until you have the visual feedback where you can SEE how you are actually dancing/performing can you really make corrections and readjust how it feels with how it should be“.²⁷² Diese Aussage ist insofern interessant, da hier das visuelle Abbild des eigenen Körpers als Vergewisserung der eigenen Bewegung betrachtet wird und somit über das leibliche Empfinden dieser gestellt wird. Daraus lassen sich jedoch keine allgemeinen Schlüsse über die Körperwahrnehmung aller Beteiligten in dieser telematischen Tanzperformance ziehen. In der Erarbeitung der Choreographie war, wie

270 Vgl. I.Santani: „Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies“ in: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 13: 1+2, Intellect Limited: 2015

271 Vgl. I.Santani: „An Artist's Perspective of Network Performing Arts“ in: *Terena* URL <<https://www.terena.org/activities/network-arts/london/materials.html>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

272 P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.133

bereits beschrieben, die Aufmerksamkeit auf alle Beteiligten wichtig, um auf bestimmte Einsatzzeichen reagieren und miteinander interagieren zu können. Eine der teilnehmenden Personen von Projekt 3 beschreibt in diesem Kontext die hinzukommende Schwierigkeit durch mögliche Verzögerungen in der technischen Übertragung, wodurch besondere Konzentration erfordert war, um gegebenenfalls aufeinander zu warten, oder wieder aufzuholen. Es wird von einer hier erlernten Synchronisation gesprochen, die durch das Interagieren mit physischen und telepräsenten Körpern gefördert wurde: „It was here that I gained adaptability as a dancer, another skill essential in the role of a performer. I had to use all my senses when trying to connect with the dancers, but of course dancing with a company where half of us were in a different venue was difficult. My hearing became heightened“.²⁷³ Eine der Teilnehmenden von *Bing, Bang, Bong!* spricht über ihre Wahrnehmung der tanzenden Körper, die zusammengesetzt aus den physischen und virtuellen Körpern sowie der gegebenen Telepräsenz weiterführend mit dem Begriff des telematischen Körpers bearbeitet werden können. Auch hier ist das Gefühl einer gesteigerten, oder zumindest veränderten Wahrnehmung durch die gegebenen Umstände erkennbar, in welcher die physischen und telepräsenten Körper auf einer gleichen Ebene betrachtet werden und miteinander verschmelzen:

„Towards the end of the project it was as if I had a revelation. As I danced I caught a glimpse of the screen (I had not specifically intended to look at it) and I got a shock, suddenly feeling as if the dancer next to my projected self on the screen was really next to me in the live space. I believe this was the first time I actually danced with the company as a whole“.²⁷⁴

Diese Aussage verweist auf den Lernprozess, den die TänzerInnen der Projekte durchliefen und ebenso auf eine Wahrnehmung, in welcher die unterschiedlichen Schichten des telematischen Körpers zusammengeführt betrachtet wurden. An Hand dieser Aussage kann eine verstärkte Sicherheit im Körpergefühl unter telematischen Umständen durch Übungsprozesse festgestellt werden, die ein Sich-einlassen der leiblich Tanzenden auf die virtuellen Verkörperungen anderer verstärkt. Auch die Einheit der Tanzenden wird hier thematisiert, welcher Eindruck auf der Repräsentationsfläche bereits auf visueller Ebene zu vermitteln versucht wird. Eine Studentin aus Liverpool beschreibt ihre zu Beginn bestehende Konzentration auf die Projektionswand, die durch die Notwendigkeit entstand, mit den Bedingungen der visuellen Repräsentationsfläche und dem Bewegungsfeld umgehen zu lernen: „For the first four weeks, we were just fixated on the screen, because obviously that was a new thing to us and we were just not used to it. I think it took us about

273Vgl. Ebda.: S.134

274Vgl. Ebda.

eight weeks to realize that we were dancing with other people [...]“.²⁷⁵ Erneut wird der Lernprozess hervorgehoben, in welchem sich die Studierenden an die Umstände der telematischen Kommunikation annähern. Auch in Pauline Brooks Wahrnehmung bestand in den ersten Wochen eine Konzentration auf die visuelle Ebene. Anstatt den Raum mit Bewegung auszufüllen, bestand demnach ein Fokus darauf, in welchem Verhältnis die eigene Bewegung zu der zweidimensionalen Repräsentationsfläche stand.²⁷⁶ Die Fixierung auf die visuell repräsentierten Körper der geographisch entfernten Tanzenden hatte demnach zu Folge, dass die sich am gleichen physischen Ort befindlichen PartnerInnen weniger stark wahrgenommen wurden. Eine ständige Herausforderung für TänzerInnen in Tanzperformances unter telematischen Bedingungen stellt daher die Verbundenheit zu sowohl den physischen als auch den digital projizierten Ko-PerformerInnen dar, während gleichzeitig auch das künstlerische Thema im Kopf behalten werden muss und die jeweilige Position der ZuschauerInnen mitgedacht werden sollte.²⁷⁷ Die hier erwähnten Aussagen einzelner Studierender können zwar nicht auf eine allgemeine Körpererfahrung Tanzender unter telematischen Umständen übertragen werden, jedoch sind gewisse Erfahrungstendenzen zumindest innerhalb der *Philly-Pool* Projekte ersichtlich. Zum einen trat das Empfinden der eigenen Körperwahrnehmung, die hier mit einem spontanen Ausdruck des Leibes in Verbindung gebracht werden kann, vorübergehend in den Hintergrund, da eine Fokussierung auf die visuelle Repräsentationsfläche bestand und erst gelernt werden musste, mit den gegebenen technologischen Bedingungen umzugehen. Zum anderen wird eine sich mit der Zeit entwickelnde Wahrnehmung der Verschmelzung von physischen und virtuellen Körpern angedeutet, die möglicherweise als telematischer Körper beschrieben werden kann. Es wird eine veränderte Wahrnehmung des eigenen Körpergefühls unter telematischen Umständen angesprochen, die sich aus verschiedenen hier gegebenen Körperbildern zu konstituieren scheint.

275 Mocha TV: *Temple Project. 2009-10 Documentary Temple/LJMU telematic Project 3* (1:27-1:36) URL <<https://www.youtube.com/watch?v=zNnaA2rpYe4&feature=youtu.be>> [letzter Zugriff: 26.07.2016]

276Vgl. P.Brooks: „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.126

277Vgl. P.Brooks: „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1: Salvador, 2014, S.222

8.3 Körperkonzepte

In den bisherigen Ausführungen hat sich gezeigt, dass das Zusammenspiel von Materialität und Virtualität die Grundlage von telematischen Performances darstellt. Diese essentielle Verschränkung betrifft demnach auch die Ebene des Körpers, da zumindest die in den hier vorgestellten Beispielen der *Philly-Pool* Projektreihe gegebene Interaktion als Kette von physischem zu digital wahrgenommenem physischem Körper und vice versa beschrieben werden kann. Hierbei öffnet sich ein breites Feld verschiedener Körperbilder, das vor allem auch durch die Spezifität der gegebenen Kunstform Tanz im Vergleich zu anderen telematischen Kunstformen zusätzliche Komponenten enthält. Das Verhältnis des physischen und digital wahrgenommenen Körpers und die sich hierdurch ergebende Körperlichkeit wird im Diskurs des digitalen Tanzes mit verschiedenen Begrifflichkeiten belegt. Die Tänzerin und Choreographin Ivana Santani, die im Bereich des telematischen Tanzes forscht, verweist in diesem Kontext auf die bereits angesprochene Benennung der „feuchten“ Vermischung von biologischem Leben und digitaler Welt durch Ascott und überträgt diese auf die Beschaffenheit des Körpers im digitalen Tanz. Sie nähert sich der hier festgestellten Zusammensetzung des Körpers aus fleischlichem und virtuellem Körper an, indem sie Ascotts Begrifflichkeiten übernimmt. Der Körper im telematischen Tanz ist demnach ein Bestandteil dieser feuchten, verwobenen Ebene.²⁷⁸

„The practical experience that we developed when we work with telematic dance brings us new perceptions, from which we realized the remote partner is not a flesh body but a moist body, to follow Ascott’s (2000, 2003a, 2003b) concepts. It is important to emphasize that we are not just dancing with a body of binary code, because these codes are embedded in and with the dancer’s flesh body. The remote dancer is not an artificial body, because we are embodied beings, with embodied perception. This is a flesh body that moves and manages this telematic world that s/he is sensing in that way. This is an embodiment process of the biological with the digital world.“²⁷⁹

Auch für Claudia Rosiny lassen sich die hier aufeinander treffenden Körper der physischen und virtuellen Ebene nicht voneinander trennen, da diese über bestimmte Bewegungsabläufe, sowie Raum- und Zeitmuster miteinander verbunden sind.²⁸⁰ In der im telematischen Tanz gegebenen Gegenüberstellung von Bühne und Bildschirm wird also ein spezieller, wie Julia Glesner ihn nennt, telematischer Körper²⁸¹ herausgebildet, welcher Begriff in folgende Überlegungen übernommen wird. Die in dieser Tanzform bestehende intermediale Zusammensetzung lässt sowohl im Sinne der

278Vgl. I.Santani: „Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies“ in: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 13: 1+2, Intellect Limited: 2015, S.189

279 Ebda.: S.193

280Vgl. C.Rosiny: *Videotanz. Panorama einer intermedialen Tanzform*, Chronos: 1999, S.245 – Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.325

281Vgl. Ebda.: S.274

von Rajewsky beschriebenen Medienkombination, der sekundären Intermedialitätsform von Leschke, als auch des Begriffs der Hybridität eine spezifische, neue Form entstehen. Der telematische Körper kann dennoch in die einzelnen Komponenten zerlegt und von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus beleuchtet werden, jedoch konstituiert er sich gerade durch die Kombination. Im Folgenden soll daher eine Betrachtung des telematischen Körpers aus dem jeweiligen Blickwinkel des physischen Körpers und des bildhaften telepräsenten Körpers stattfinden, innerhalb welcher jedoch bereits auf Grund der gegebenen Verwobenheit und Komplexität, die jeweils anderen Körperaspekte miteinbezogen werden müssen. Hierdurch soll sich der gegebenen Körperlichkeit im telematischen Tanz angenähert werden, um in weiterer Folge auch festzustellen, welchen Stellenwert die unmittelbare Leiblichkeit des Menschen in einer Tanzform, die erst über digitale Vernetzung ermöglicht wird, einnimmt. Die vorgestellten Projekte der *Philly-Pool* Reihe werden als Beispiel herangezogen, um eine der möglichen Ausführungen von telematischem Tanz auf die darin vorhandene Beschaffenheit des Körpers zu untersuchen.

Zunächst ist der physische Körper als Bestandteil des telematischen Körpers zu nennen, der mit den visuell repräsentierten Körpern in Interaktion tritt und durch den Schritt der eigenen visuellen Repräsentation mit der Vorstellung einer körperlichen Erweiterung in Verbindung gebracht werden kann. Die Unmittelbarkeit der Leiblichkeit des physischen Körpers ist hier hervorzuheben, da sie jenen Aspekt repräsentiert, der im Zuge der Digitalisierung zunehmend in den Hintergrund tritt. Wie sich in einer Betrachtung von Körper im Tanz gezeigt hat, hängt der jeweilige Tanzstil eng mit einem diesem innewohnenden Körperbild zusammen. So ist beispielsweise im Ballett eine dualistische Körperauffassung zu erkennen, da hier der Geist als kontrollierende Instanz über den formbaren, zu beherrschenden Körper gilt. In Tanzformen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausbildeten, kann wiederum eine gesamt-körperliche Betrachtung aufgefunden werden, in denen der Körper als Ausdruck des Innenlebens wahrgenommen wird und diesem daher keine zweitrangige Position zukommt. Unter Betrachtung von Merleau-Pontys Annahme über den Leib als grundlegendes Mittel zur Teilhabe an der Welt, die ein gleichberechtigtes Verhältnis von Körper und Geist beinhaltet, können die Körperbilder der verschiedenen Tanzstile insofern auf eine gleiche Ebene gebracht werden, da der Körper im Tanz immer eine essentielle Stellung einnimmt.

Auf Grund der Notwendigkeit des Körpers im Tanz ist der Leib als wesentliches Mittel zur Erkenntnisgewinnung zu nennen. In Plessners Denken konstituiert sich der menschliche Körper aus dem *Körper-Haben* und dem *Leib-Sein*, von welchen Letzteres die Unmittelbarkeit des sich im Hier und Jetzt befindlichen Körpers ausdrückt und ein leibliches Spüren veranlasst. Beide Aspekte sind

in diesem Konzept wesentlich und lassen sich in dieser Untersuchung auf den physisch tanzenden Körper übertragen. Besonders diejenige Wahrnehmung des tanzenden Körpers, die eine Betonung auf das leibliche Spüren und die Unmittelbarkeit anstelle der Darstellung oder Repräsentation legt, ist für den physischen Körper im telematischen Tanz zu berücksichtigen. Dieser stellt nämlich den Aspekt des telematischen Körpers dar, der nicht direkt mit einer im digitalen Kontext formulierten Entkörperung in Verbindung gebracht werden kann, und somit ist dieser vermeintliche Mehrwert eines organisch-physisch tanzenden Körpers hier hervorzuheben. Die Verortung zwischen phänomenalem und semiotischem Körper ist ein weiterer Aspekt, der hier mitgedacht werden muss. Schon der physische Tanzkörper, der nicht mit digitalen Abbildern verbunden ist oder mit ihnen in Interaktion steht, lässt sich auch im Hinblick auf verschiedene Körperbilder in unterschiedlichen Tanzformen nicht an eine eindeutige Position binden. Dieser Doppelaspekt wurde in den beschriebenen Annäherungen an den Körper insbesondere in Bezug auf das Verhältnis von Körper-Leib und Körper-Bewusstsein mehrmals hervorgehoben. Sowohl bei Merleau-Ponty als auch bei Nancy und Plessner wird in verschiedenster Weise eine Verschränkung von Leib und Körper, oder Körper und Bewusstsein beschrieben, in welcher sich diese auf gewisse Weise gegenseitig bedingen. Dem telematischen Körper kommt auf Grund der Auslagerung des physischen Körpers auf eine virtuelle Ebene eine weitere Schicht in der Verortung von Phänomenologie und Semiotik hinzu, die bereits kurz in der Untersuchung von Körper im digitalen Raum mit einer Anlehnung an Merleau-Ponty angesprochen wurde. Auch Söke Dinkla thematisiert diesen Wechselstatus des Körpers im Tanz, der vor allem im Tanz unter digitalen Bedingungen eine wesentliche Charakteristik darstellt: „Die Körper im Tanz sind mit Bedeutung und Energie geladene Teilchen; sie spielen mit ihrem Zustand zwischen Natürlichkeit und Codierung. Das Oszillieren zwischen diesen beiden Zuständen macht die neue Tanzästhetik aus.“²⁸² So kann dem physisch tanzenden Körper unter der Annahme eines bewusst gestaltbaren Materials eine zeichenträgende Ebene zugesprochen werden, wie sie etwa im Ballett durch die hier gegebene Repräsentationsfunktion aufzufinden ist. Der tanzende Körper wird hier im Sinne von Plessners *Körper-Haben* eingesetzt, um bestimmte technische Abfolgen eines vorhandenen Bewegungsrepertoires auszuführen, während die Spontaneität des körperlichen Ausdrucks, die das *Leib-Sein* als unmittelbare Verbindung zu dem Subjekt beinhaltet, nicht weiters berücksichtigt wird. Dieser Gedanke führt – in weiterer Anlehnung an Plessners Konzept – zu der semiotischen Ebene des *Leib-Seins* über. So

282 S.Dinkla: Zur Rhetorik und Didaktik des digitalen Tanzes, S.27 – Vgl. P.Purg: *Körper im elektronischen Raum. Modelle für Menschen und interaktive Systeme*, Dissertation, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, 2007, S.228

lässt sich diese mit anderen Tanzstilen, wie etwa dem kurz angeführten Postmodern Dance, in dem der Körper nicht auf etwas anderes verweist, sondern durch seine bloße Existenz bereits etwas bedeutet, in Verbindung bringen. Im Gegensatz zu der geplanten Zeichenhaftigkeit, die dem *Körper-Haben* innewohnt, entstehen auf der Ebene des *Leib-Seins* unbewusste und spontane Ausdrücke, die ebenfalls auf etwas verweisen können. Der Unterschied der semiotischen Ebenen, die dem physisch tanzenden Körper als Teilaspekt des telematischen Körpers zuerkannt werden können, liegt also in der bewussten und unbewussten Zeichensetzung.

Auch auf die bereits erwähnte Position von Sondra Horton Fraleigh in der Debatte um die Verortung des tanzenden Körpers zwischen Phänomenologie und Semiotik kann hier erneut verwiesen werden. Sie spricht die stattfindende Instrumentalisierung und Objektivierung des Tanzkörpers an, die aber im Moment des Tanzens selbst durch eine Subjektivierung ersetzt wird. Wenn nun der physische Körper der Tanzenden im telematischen Tanz durch die Telepräsenz auf virtueller Ebene repräsentiert wird, kommt eine weitere Komponente hinzu. Wie schon beschrieben, thematisiert Sabina Misoch genau jene Abspaltung der semiotischen Funktion des *Körper-Habens* in einen virtuellen, körperlichen Stellvertreter. Nach ihr ist dieser Zeichenkörper also nicht mehr an die Unmittelbarkeit der Leiblichkeit gebunden, dem der analoge Körper noch ausgesetzt ist. In der gegebenen Form der Telepräsenz in *Bing, Bang, Bong!* und *Woven Space Across The Pond* handelt es sich anstelle eines beliebig gestalteten Avatars jedoch um das visuelle Abbild des eigenen physischen Körpers, wodurch auch hier spontane leibliche Reaktionen miteinbezogen werden.

Der im Videobild existierende Körper stellt eine weitere Schicht der telematischen Körperlichkeit dar. Es handelt sich zumindest in der Durchführung der *Philly-Pool* Projekte auf Grund des hier angewandten Videokonferenzsystems, durch welche die Telepräsenz ermöglicht wird, um eine zweidimensionale Körperlichkeit. Dieses Abbild der physisch tanzenden Körper stellt ein wichtiges Glied in der Kommunikationskette dar. Durch die Unmittelbarkeit der Übertragung an den jeweils anderen geographischen Ort ist der abgebildete Körper demnach im gleichen Atemzug mit dem telepräsenten Körper zu nennen. Die Bedingungen des technischen Systems und vor allem die Projektionsfläche, auf der die zweidimensionalen Körper in Erscheinung treten, wird in *Bing, Bang, Bong!* als wichtige Orientierung für die Studierenden betrachtet. Die zweidimensionalen Körper stellen Repräsentationen der sich am entfernten Ort befindlichen, physisch Tanzenden dar, mit denen eine Interaktion stattfindet. Der Fokus der TänzerInnen ist – zumindest in den ersten Wochen der Proben – auf die abgebildeten Körper gerichtet, die sowohl die entfernten als auch die sich am gleichen Ort befindlichen Tanzenden repräsentieren. In *Bing, Bang, Bong!* ist beispielsweise eine

besondere Konzentration auf den Bildkörper erforderlich, wenn, wie in der bereits beschriebenen Situation des Werfen und Fangen eines Balles, besondere Effekte durch die Interaktionsschnittstelle erzielt werden sollen. Der Bewegungsablauf, der hierbei entsteht, durchzieht die Ebenen der physischen über die bildlichen Körper. Die hier zu beobachtende Interaktion funktioniert durch die Telepräsenz, die sich in gegebenem Fall aus den Videokörpern konstituiert. Den physisch Agierenden ist es möglich, mit Menschen über geographische Distanz hinweg über den virtuellen Raum zu interagieren und so in einer repräsentierten Form woanders anwesend zu sein. Die Bildschirme bieten die Möglichkeit zur Steuerung der eigenen Bewegungen, da auf diesen die Bildkörper der entfernten physischen Körper zusammentreffen und somit die gemeinsame Choreographie vereint betrachtet werden kann. Dennoch muss hier beachtet werden, dass außerhalb des „Cone of Captures“ ebenso gewisse Bewegungen stattfinden, die nicht vermittelt werden. Das verweist wiederum auf die bewusste Steuerung der Bewegungen, in welcher der Schwerpunkt auf den telepräsenten Körper gelegt wird.

Die in *Bing, Bang, Bong!* und *Woven Space Across The Pond* gegebene Form der Telepräsenz stellt insofern eine Auslagerung, oder Erweiterung des physischen Körpers dar, da durch sie die raumzeitliche Ebene, an die dieser gebunden ist, überschritten werden kann und somit die Grenzen des organisch-physischen Körpers überwunden werden. Durch dessen Auslagerung in eine digitale Technologie wird der physische Körper im Sinne eines posthumanistischen Denkens erweitert. Erneut muss hier auf den Mehrwert des organisch-menschlichen Körpers in seiner Leibhaftigkeit verwiesen werden, der im telematischen Tanz nur auf der Ebene der physisch Tanzenden aufgefunden werden kann. Es stellt sich die Frage, inwiefern die von Katherine Hayles formulierte Vorrangstellung der Information über Material oder des Bewusstseins über den Körper, dem telematischen Körper trotz dessen ebenso inhärent ist. Einerseits ist hier eine Verkörperung in einem kybernetischen System gegeben, welche an eine dualistische Körperbetrachtung erinnert, da sich das Bewusstsein vom menschlichen Körper abkoppeln lässt. Aus dieser Perspektive kann die Information als wesentliche Komponente betrachtet werden, die anderswo ihre Verkörperung findet. Auf Grund der doppelten Beschaffenheit des telematischen Körpers, ist andererseits jedoch ebenso der physische Körper essentiell, wodurch der Schritt in eine digitale Welt, in der das Bewusstsein beliebig Verkörperung erfährt, nicht vollständig ausgeführt wird. Auch in dieser Annäherung an den telematischen Körper zeigt sich der hybride Charakter dessen. Die formulierte Körperlosigkeit im digitalen Diskurs stellt einen zentralen, mitzudenkenden Punkt in dieser Arbeit dar, der das leibliche Empfinden als Gegenmaßnahme bewusst gegenüber gestellt wird. In der spezifischen Form des

telematischen Tanzes, der erst durch digitale Technologien und Telepräsenz ermöglicht wird, ist die Angst vor einem Verschwinden des Körpers also nur teilweise begründbar. Auch Julia Glesner äußert sich gegen die Vorstellung einer zwangsläufigen Körperlosigkeit von Internet Performances:

„Gerade in der Art, wie die Transformationen des Körperlichen beschrieben werden, wird bereits die Grundlage für die spätere Bewertung von Internet Performances gelegt. So wird beispielsweise allein, weil Darsteller und ehemalige Zuschauer nicht mehr ein und denselben Raum teilen, die Kommunikation weder zwangsläufig körperlos noch stellen Internet Performances damit die Existenzberechtigung anderer Theaterformen in Frage“.²⁸³

Die direkte Verbundenheit des Subjekts mit einer leiblichen Unmittelbarkeit, die dem physischen Körper Plessners Denken zu Folge innewohnt, geht also im telematischen Tanz nicht verloren.

Auf Grund der limitierten Informationslage zu telematischen Performances, die keine ins Detail gehenden Beschreibungen der eigenen Körperwahrnehmung von Tanzenden aufweist, muss an Hand der gegebenen, kurzen Schilderungen der vorliegenden Projekte eine Annäherung an diese getätigt werden. An Hand den Erfahrungsberichten einzelner Studierenden, die den Evaluationsbögen und durchgeführten Gruppendiskussionen der *Philly-Pool* Reihe zu entnehmenden sind, kann jedoch ein Eindruck über die eigene Körperwahrnehmung unter telematischen Umständen vermittelt werden. Die beschriebene Fixierung auf den Bildschirm, die vor allem in den ersten Probewochen bestand, deutet daraufhin, dass das leibliche Spüren des physischen Körpers zu Gunsten der Choreographie der bildlichen Körper vorerst in den Hintergrund trat. Präsent bleibt hierbei eher der Aspekt des physischen Körpers, der eine bewusste Gestaltung erfuhr. Auf Grund der Einteilung des szenographischen Raumes in bestimmte Zonen, sowohl auf physischer als auch auf virtueller Ebene, wurden die Bewegungen gesteuert und gezielt aufeinander abgestimmt. Auch die Sichtung des Videomaterials führte dazu, dass die Beteiligten bewusst über ihre Bewegungen reflektierten, die bereits in erster Linie durch die Möglichkeiten und Bedingungen der verwendeten Technologie eingerahmt wurden. In den Reflexionen wird vor allem auch die Wahrnehmung der Ko-TänzerInnen thematisiert, die sich jedoch auch mit der eigenen körperlichen Verortung verbinden lässt. Die bestehende Konzentration auf die Projektionsfläche zeigt, dass in der Wahrnehmung der Tanzenden vorerst eine Interaktion mit zweidimensionalen Videokörpern stattfand, die sowohl die physischen Körper am gleichen Ort als auch die geographisch entfernten Körper in den Hintergrund treten ließ. Es wird ein erst nach ein paar Wochen einsetzendes Empfinden beschrieben, tatsächlich auch mit anderen physischen Körpern zu tanzen, welches durch die allmähliche Eingewöhnung an die technischen Gegebenheiten

283 J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.169

hervorgerufen wurde.²⁸⁴ Auch das hierbei entstehende Gefühl einer Verschmelzung der unterschiedlichen Körperlichkeiten wird angesprochen, das die telepräsenten Körper beinahe auf die gleiche Art betrachten ließ, wie die sich physisch am gleichen Ort befindlichen Körper. „As I danced I caught a glimpse of the screen (I had not specifically intended to look at it) and I got a shock, suddenly feeling as if the dancer next to my projected self on the screen was really next to me in the live space.“²⁸⁵ Auch Ivana Santani stellt Überlegungen bezüglich der gegenseitigen Wahrnehmung der TänzerInnen im telematischen Tanz an, die sich mit den Schilderungen der in den *Philly-Pool* Projekten teilnehmenden Studierenden in Verbindung bringen lassen und die hybride telematische Körperlichkeit hervorheben. Sie thematisiert weniger den Umbruch in der fremden als auch eigenen körperlichen Wahrnehmung, der mit steigender Erfahrung mit den telematischen Grundbedingungen einzutreten scheint, sondern geht von einer allgemeinen, hier gegebenen Wahrnehmungsmodalität aus. Einerseits betont sie, dass der geographisch entfernte Körper nicht auf die gleiche Weise wie ein physischer Körper empfunden wird, dieser aber durch andere Arten der Propriozeption²⁸⁶, die durch den hier stattfindenden Verkörperungsprozess kreiert werden, gespürt wird. Andererseits hebt Santani die Bewusstheit der Tanzenden über die Gegebenheit physischer Körper auf der geographisch entfernten Seite hervor, auf den durch das Abbild verwiesen wird²⁸⁷:

„The dancer’s attention and intention are not on-screen; the belief is not in a dry body made by codes; they are not concerned with the technology or about the delay that exists in the telematics process. Since the body image has a perception of someone (even if s/he is presented as an avatar), the dancer’s belief is in someone – flesh and body person – as the body image is built with conceptual and emotional aspects that are affected by several cultural and interpersonal factors (Gallagher 2005).“²⁸⁸

Die Wahrnehmungsmodalität, wie Santani sie schildert, lässt den Aspekt der Konzentration auf die Bildfläche aus, der sich in den Erfahrungsberichten der Studierenden jedenfalls abzeichnet. Trotzdem wird auch hier die Vielschichtigkeit des telematischen Tanzkörpers betont, die letztlich die Interaktion zwischen sich an unterschiedlichen Orten befindlichen, physischen Körpern und die gegenseitige Wahrnehmung ermöglicht. Impulse der unmittelbaren, leiblichen Befindlichkeit, die dem physischen, oder auch analogen Körper als Mehrwert innewohnt, werden mittels des

284 Vgl. Mocha TV: *Temple Project. 2009-10 Documentary Temple/LJMU telematic Project 3* (1:27-1:36) URL <<https://www.youtube.com/watch?v=zNnaA2rpYe4&feature=youtu.be>> [letzter Zugriff: 26.07.2016]

285 Vgl. Ebda.

286 Der Begriff Propriozeption beschreibt die eigene Körperwahrnehmung im Raum. Duden Online Wörterbuch: URL <<http://www.duden.de/rechtschreibung/propriozeptiv>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

287 Vgl. I. Santani: „Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies“ in: *Technoetic Arts:*

A Journal of Speculative Research, 13: 1+2, Intellect Limited: 2015, 193f

288 Ebda.: S.194

bildhaften Körpers der visuellen Ebene in seiner Übertragungsfunktion weitergereicht.

In einer Betrachtung des telematischen Körpers zeigt sich, dass hier verschiedenste Aspekte miteinbezogen werden können, die in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen. Die Hybridität dessen, die sich aus physischem und bildlichem Körper konstituiert, ist hier hervorzuheben. Des Weiteren ist sowohl auf die phänomenale als auch auf die repräsentative Ebene der Körper zu verweisen, denen man sich an Hand der dargelegten Körperkonzepte unter den Doppelaspekten von Körper und Bewusstsein sowie Körper und Leib auch im Hinblick auf die Auslagerung des Körpers annähern kann. Insbesondere der Aspekt des Leibes im Sinne von unmittelbarer Lebendigkeit, der in einem Gegensatz zum Aspekt des veränderbaren, bewusst zeichenhaften Körpers steht, soll als Mehrwert im telematischen Tanz betont werden. Die Behauptung, dass der Körper in einer digitalisierten Welt abhandenkommt, ist im telematischen Tanz nur durch die Punkte nachzuvollziehen, welche die Auslagerung des menschlichen Körpers in ein kybernetisches System und die Telepräsenz betreffen. Telematischer Tanz ist als Schnittstelle zwischen dem leiblichen Empfinden und den Vorteilen digitaler Vernetzung zu betrachten und somit nur auf virtueller Ebene der von Causey beschriebenen postorganischen Performance zuzuordnen. Die globale Partizipations- und Interaktionsmöglichkeit stellt hierbei einen Mehrwert gegenüber einer an einen physischen Ort gebundenen Choreographie dar, die im Wesen des Internets als Element einer Partizipationskultur begründet liegt. Der Verlust des sinnlichen Empfindens von Leib durch das vermittelnde Element des körperlosen Internets ist hier als möglicher Gegenpunkt zu nennen, der aber nicht zur Gänze behauptet werden kann. Einerseits kann hier sowohl die an Hand von Sermons *Telematic Dreaming* beschriebene leibliche Empfindung von Impulsen, denen nur die visuelle Körperrepräsentation ausgesetzt war als auch die Wahrnehmungsmodalität der Tanzenden selbst genannt werden, während andererseits auch eine technologische Entwicklung in Richtung einer gesamtkörperlichen Erfahrung festgestellt werden kann. Telepräsenz bedeutet also nicht zwangsläufig einen Verlust des leiblichen Bewusstseins von Körper, gerade auch weil Gesamtkörperschnittstellen entwickelt werden, die derartige Impulse übertragen lassen. Susan Kozel, die bei *Telematic Dreaming* leibliche Empfindungen als Reaktionen auf Reize, denen nur ihr bildhafter, erweiterter Körper ausgesetzt war, wahrnehmen konnte, spricht sich ebenso für eine Rückkehr zum Körper aus, die unter digitalen Bedingungen stattfindet. „Telepresence has been called an out-of-body experience, yet what intrigues me is the return to body which is implied by any voyage beyond it.“²⁸⁹ Martina Leeker argumentiert ebenso

289 S.Kozel: *Spacemaking. Experiences of a virtual body* URL: <<http://www.art.net/~dtz/kozel.html>> [letzter Zugriff:

15.07.2016]

gegen eine stattfindende Entkörperung durch Telepräsenz, indem sie ein verändertes Verständnis von dieser hervorhebt, welches mit der posthumanistischen Vorstellung der körperlichen Erweiterung in Zusammenhang gebracht werden kann. Des Weiteren spricht Leeker die Möglichkeit zur „Rückbesinnung an den Leib an“, die durch die „radikale Trennung des Körpers von seinem telematisch repräsentierten Bild“ hervorgerufen wird.²⁹⁰ Diese Überlegung lässt sich ein weiteres Mal auf Kozels Erfahrungen während Sermons Installation übertragen, auf Grund welcher sie eine bewusste Trennung ihres visuell repräsentierten Körpers und ihres physischen Körpers vollzog. Auch Johannes Birringer äußert sich vor allem im Hinblick auf zukünftige technologische Entwicklungen zur Möglichkeit telematischer Performance, affektive Impulse und nicht nur kognitive Daten über den Raum hinweg zu vermitteln.²⁹¹ In Reflexionen über den Körper in telematischen Performances lässt sich also die allgemeine Auffassung hervorheben, dass Telepräsenz keinesfalls den Verlust von leiblichem Empfinden bedeutet. Zwar bildet sich die Form der Telepräsenz derzeit noch durch die technischen Möglichkeiten der Videokonferenz und adressiert demnach in erster Linie den visuellen Sinn, jedoch sind den technischen Innovationen keine Grenzen gesetzt, und so kann auch einer Vermittlung von leiblichem Empfinden nachgegangen werden.

290Vgl. M.Leeker: *Vom „Geist“ der Maschinen*, 1996, S.136 – Vgl. J.Glesner: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005, S.274

291Vgl. J.Birringer: „New Environments : Interactive Dance“ in: *Maska Performing Arts Journal*. Bd. XVII: Ljubljana, 2002 – Vgl. P.Purg: *Körper im elektronischen Raum. Modelle für Menschen und interaktive Systeme*, Dissertation, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, 2007, S.222

9. Schlussbetrachtung

Die zunehmende Einbindung digitaler Technologien in verschiedenste Lebensbereiche und die damit verbundene Formulierung einer Entkörperung des Menschen stellt das zentrale Motiv für die Thematik dieser Arbeit dar. Der organische Körper wird in diesem Verständnis weitgehend als von digitalen Technologien erweitert oder auch als ersetzt betrachtet, wodurch auch die Entfernung von einem leiblichen Empfinden angesprochen wird. Das Thema des telematischen Tanzes wurde ausgewählt, um an Hand dessen eine mögliche Verschränkung von digitaler Technologie und den damit einhergehenden Körperbildern mit einem Körperverständnis aufzuzeigen, das den organisch-physischen Körper als wesentliches Mittel zur Teilhabe an der Welt betrachtet und von einem leiblichen Empfinden ausgeht. Die Kunstform Tanz wurde unter möglichen Formen telematischer Kommunikation herangezogen, da in dieser einerseits eine besondere Konzentration auf den Körper besteht und andererseits ein spezielles Interesse auszumachen ist, mit den jeweils neuen technologischen Errungenschaften zu experimentieren und so neue Formen entstehen zu lassen. Durch die Beobachtung einer Tanzform, die sich wesentlich durch eine Verbindung mit digitaler Technologie strukturiert, sind bestimmte Tendenzen abzulesen, die auf allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen schließen lassen. Im digitalen Diskurs kreist die Annäherung an den Körper um die Aspekte der Entkörperung, der Verkörperung und der körperlichen Erweiterung. Auf der Ebene des telematischen Tanzes sollten diese, insbesondere auch unter Berücksichtigung der Position des leiblichen Empfindens, untersucht werden.

Von einer Perspektive der christlichen Gedankentradition ausgehend, wurde die dualistische Einteilung des Menschen in Bewusstsein und Körper beschrieben, um einen möglichen Gegenpart zum Leib-Sein aufzuzeigen. Im Hinblick auf posthumanistische Vorstellungen ist das Bewusstsein mit Information zu vergleichen, die einer Materialität entgegensetzen ist, jedoch ihrer auch bedarf, um Verkörperung zu erfahren. Durch die Vorstellung einer möglichen Trennbarkeit von Körper und Geist konnte sich so dem Körper im digitalen Diskurs zugewandt werden, in welchem eine Unterscheidung von Bewusstsein und materieller Körperlichkeit benötigt wird, um sich mit Fragen nach Entkörperung, Verkörperung und körperlicher Erweiterung auseinanderzusetzen. Da jedoch auch die sinnliche Komponente des Körpers wesentlich berücksichtigt werden sollte, um den vermeintlichen Mehrwert des organischen-physischen Körpers in einem Diskurs zu verorten, der die Vermischung von organischer und anorganischer Materie behauptet, fand eine Betrachtung des Körper-Leib Verhältnisses statt. Insbesondere Helmuth Plessners doppelte Verfasstheit des Körpers, die mit den Begriffen des *Körper-Haben* und *Leib-Sein* beschrieben wird, wurde des

Öfteren herangezogen, um auf die Differenz zu verweisen, in der das sinnliche Spüren dem organischen Körper verschrieben bleibt, während dem Körper in seiner Materialität eine Wandelbarkeit und Möglichkeit zur Erweiterung zugesprochen wird. In Plessners Denken von Körper ist das Subjekt demnach in der Lage, sich vom eigenen Körper zu distanzieren und ihn als Instrument zu nutzen, während es unmittelbar mit dem Leib verbunden ist. Auch die Zusammenführung der dualistischen Einteilung bei Nancy und Merleau-Ponty wurde thematisiert, um weitere Eindrücke von Körperbildern zu geben, die – entgegen dem humanistischen Verständnis – den sinnlich erfahrbaren Leib nicht dem Verstand unterordnen. So sind in beiden Konzepten Leib und Bewusstsein wesentlich miteinander verschränkt und unabdingbar, wobei der Leib bei Merleau-Ponty die primäre Quelle zur Erkenntnisgewinnung darstellt. Ein weiterer Grund, weshalb auch auf den Aspekt des Körper-Leib-Verhältnisses unter Berücksichtigung verschiedener Körperkonzepte eingegangen wurde, stellt die thematisierte Kunstform Tanz dar, die, besonders in modernen Ausführungen, den Körper in seiner Unmittelbarkeit in den Fokus rücken lässt und somit auch als mögliche Form der bewussten Gegenbewegung in einer Informationsgesellschaft genannt werden kann, in der hauptsächlich eine Beanspruchung der mentalen Ebene erfolgt.

Um dem spezifischen Beispiel des telematischen Tanzes näher zu kommen, wurden Formen der Körperlichkeit im virtuellen Raum beschrieben, die auch die von Flusser beschriebene Wirklichkeitsreduktion auf eine bildliche Ebene mit einschließt. Dem von einer Dreidimensionalität auf eine zweidimensionale Fläche verschobenen Körper im Videobild kommt im telematischen Tanz eine wesentliche Position zu, da diese Art der Körperlichkeit als Vermittlungsinstanz zwischen den dreidimensionalen, physischen Körpern an geographisch entfernten Orten betrachtet werden kann. Dieser Gedanke verweist auf die spezielle Körperlichkeit, die dem telematischen Tanz innewohnt und an die sich durch verschiedenste Körperkonzepte angenähert wurde. Auch Söke Dinkla thematisiert die vielen Bedeutungsfelder im digitalen Tanz, in welchem „die Möglichkeit zur Erprobung verschiedener Identitätsmodelle und Kombination bzw. Hybridisierung von Körperkonzepten [besteht.] [...]“²⁹² In der Zusammenkunft des physischen und virtuellen Körpers können in einem Wechselspiel – und je nach Perspektive – Aspekte der Entkörperung, Verkörperung und Erweiterung des organischen Körpers ausgemacht werden, während gleichzeitig auch dem wahrnehmenden Leib eine wichtige Position zukommt.

In der im telematischen Tanz gegebenen Telepräsenz, die sich in den *Philly-Pool* Projekten durch

292 S.Dinkla: *Zur Rhetorik und Didaktik des digitalen Tanzes*, S.27 – Vgl. P.Purg: *Körper im elektronischen Raum. Modelle für Menschen und interaktive Systeme*, Dissertation, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, 2007, S.228

das körperliche Abbild auf den Projektionsflächen konstituiert, ist die Vorstellung eines sich vom organisch-physischen Körper trennbaren Bewusstseins wiederzufinden, wodurch die Idee der Entkörperung adressiert werden kann. Dennoch lässt sich der Prozess, in welchem dem physischen Raum entnommene Information durch ein binäres Ziffernsystem dargestellt wird, eher mit einer visuellen Verkörperung oder körperlichen Erweiterung beschreiben. Die zweidimensionalen digitalen Bilder übernehmen die Funktion des physischen Körpers und lassen im virtuellen Raum eine Interaktion – oder die Illusion dieser – mit anderen virtuellen Körpern zu. So ist in den beschriebenen *Philly-Pool* Projekten ein wesentlicher Fokus auf die visuelle Repräsentationsfläche gelegt, wodurch die zweidimensionale Körperlichkeit in den Mittelpunkt rückt und die organisch-physischen Körper zeitweise unbeachtet bleiben, wie die Erfahrungsberichte der TänzerInnen aufgezeigt haben. Die Vorstellung der körperlichen Erweiterung, die in der Funktion der Telepräsenz aufgefunden werden kann, ist hier also hervorzuheben. Dennoch muss vor allem der wesentliche Stellenwert des organisch-physischen Körpers im telematischen Tanz betont werden, da durch diesen überhaupt erst das visuelle Bild in der hier gegebenen Form ermöglicht wird. Diese steht – im Gegensatz zu einem gänzlich animierten, zweidimensionalen Avatar – in enger Verbundenheit zu dem organisch-physischen Körper. Außerdem wohnt jener Körperlichkeit der Mehrwert des leiblichen Empfindens inne, das in Formen der Verkörperung nicht im gleichen Sinn erhalten bleiben kann. In einer Verkörperung durch digitale Technologien im virtuellen Raum wird in Anlehnung an Plessner zwar der Teil des Menschen ersetzt, der durch den Begriff des *Körper-Habens* beschrieben wird, die Ebene des *Leib-Seins* wird jedoch nicht vom Subjekt losgelöst. Wenn man also von einer Abspaltung von Bewusstsein und dem organisch-physischem Körper in Prozessen der Digitalisierung ausgeht, tritt die Idee des leiblichen Empfindens und des Leibs als Erkenntnisquelle vermeintlich in den Hintergrund.

Durch die Auseinandersetzung mit der Kunstform des telematischen Tanzes als stellvertretendes Beispiel für generelle Tendenzen in einer Informationsgesellschaft konnte jedoch eine mögliche Form der Digitalisierung eines ansonsten sehr körperlichen Akts aufgezeigt werden, in welchem dem Leib innerhalb einer vielschichtigen Körperlichkeit nach wie vor eine ausschlaggebende Position zukommt. Sowohl in der leiblichen Unmittelbarkeit des physisch tanzenden Körpers als auch in der Verbundenheit der spontanen leiblichen Reaktionen mit dem Videobild bleibt die Verbundenheit des Subjekts mit dem Leib bestehen.

Anhand der beschriebenen Erfahrungen der TänzerInnen des *Philly-Pool* Projekts konnte ein Eindruck des telematischen Körpers, der sich aus der doppelten Beschaffenheit von Virtualität und

Physikalität zusammensetzt und beide Komponenten verschmelzen lässt, nicht nur auf theoretischer, sondern auch auf der Wahrnehmungsebene vermittelt werden. In Bezugnahme auf einzelne Schilderungen der TänzerInnen hat sich herausgestellt, dass die unterschiedlichen Körperlichkeiten nach einer allmählichen Eingewöhnung in die telematische Struktur des Tanzes mit der Zeit nicht mehr voneinander getrennt, sondern vielmehr als eine eigene, hybride Form der Körperlichkeit wahrgenommen wurden. Am Beispiel des telematischen Tanzes, der es ermöglicht, Menschen über räumliche Distanz hinweg miteinander tanzen zu lassen, wurde das Oszillieren verschiedener Körperkonzepte und die Kombination unterschiedlicher Körperlichkeiten aufgezeigt. Die Folgen des Aufeinandertreffens des menschlichen Körpers mit digitalen Technologien, die hier beschrieben wurden, können somit auch auf eine größere Ebene übertragen werden, die globale Digitalisierungsprozesse im Allgemeinen betrifft.

Es lässt sich somit behaupten, dass das leibliche Spüren trotz Formen der Entkörperung, Verkörperung, oder körperlicher Erweiterung unter zunehmender digitaler Strukturierung der Gesellschaft nicht gänzlich abhanden kommen muss. Die Vorteile der globalen Vernetzungs- und Partizipationsmöglichkeit, die digitalen Kommunikationstechnologien zu Grunde liegen, müssen nicht nur auf die mentale Ebene beschränkt, sondern können ebenso auf die Ebene des physisch-organischen Körpers übertragen werden. Der unmittelbare körperliche Ausdruck, der dem Plessnerschen *Leib-Sein* innewohnt und eng mit dem Subjekt verschränkt ist, kann auch in Formen der digitalen Kommunikation aufrechterhalten werden. Im telematischen Tanz setzt sich die Kommunikationskette aus verschiedenen Körperlichkeiten zusammen. Im physisch-organischen Körper schwingt das leibliche Empfinden im Hier und Jetzt mit, das dem Tanz im Allgemeinen nachgesagt wird. In einem weiteren Schritt findet die Wirklichkeitsreduktion nach Flusser auf eine Bildebene statt, und der Körper wird in dem binären digitalen Ziffernsystem durch 0 und 1 dargestellt. Santani betont die bestehende Möglichkeit dieser Zwischenebene, den Körper mit Hilfe von spezifischen Programmen auf der entfernten Seite verändert wiederzugeben.

„Technology mediates this flesh body throughout the network because now they are transformed into binary code and can be tele-transported, thus arriving at the end node in different ways. The dancer can receive the other as a resized body on which to perceive many details; alternatively, the dancer's sonorities can be transformed into graphics, allowing the remote dancer to follow their sound rather than their image“.²⁹³

Die Information eines ursprünglich dreidimensionalen physischen Körpers wird schließlich über den physischen Raum hinweg vermittelt, und es besteht die Möglichkeit der Reaktion auf die im

293 I.Santani: „Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies“ in: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 13: 1+2, Intellect Limited: 2015, S.191f

Philly-Pool Projekt gegebene Form der visuellen Repräsentation durch andere dreidimensionale, physische Körper. Das leibliche Empfinden und die Unmittelbarkeit des tanzenden Körpers im Hier und Jetzt kann somit über die Zwischenebene der digitalen Abstraktion aufrechterhalten werden.

Eine weitere Begründung dafür, dass dem physisch-organischen Körper innerhalb der digitalen Vernetzung Platz eingeräumt wird, liegt in der Tendenz der Technologieentwicklung, die von der reinen Stimulation der visuellen Sinnesorgane weggeht, um gesamtkörperliche Empfindungen über den virtuellen Raum hinweg hervorzurufen. Hier ist beispielsweise die „Intelligent Stage“ des ISA zu nennen, die den ganzen Körper miteinbezieht, anstatt nur die visuelle Ebene zu adressieren. Im Hinblick auf die beispielsweise von Stelarc angewandte Elektrodentechnik, mit welcher der physische Körper über das Internet von anderen Menschen gesteuert werden kann, betont beispielsweise auch Kerstin Evert die sich erhaltende spürende Leiblichkeit im vernetzten Körper: „Implizit liegt den von ihm [Stelarc] benutzten medientheoretischen und posthumanistischen Diskursen ein phänomenologischer Leibbegriff zugrunde, der über einen Rekurs auf den Tastsinn ermöglicht, eine sinnliche Körperlichkeit des vernetzten Körpers zu behaupten, welche auf dem Fluss von Elektroden beruht.“²⁹⁴

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass in dieser Arbeit verschiedenste Formen von Körperlichkeit am Beispiel des telematischen Tanzes aufgezeigt wurden. Diese kreisen um den Diskurs der Digitalisierung und befinden sich zwischen dem sinnlichen Erfahren von Leib, der Entkörperung, der Verkörperung und der körperlichen Erweiterung. Festzustellen ist, dass der physisch-organische Körper innerhalb einer zunehmend digitalisierten Welt nicht am Weg des Verschwindens verortet werden muss. Vielmehr können die Vorteile der digitalen Kommunikation auch auf die Ebene des leiblichen Spürens übertragen werden, wodurch nicht nur das Bewusstsein und die Information geographischen Raum überwinden, sondern auch der physisch-organische Körper mit dem virtuellen Raum in Kontakt tritt. Dem telematischen Tanz, der sich digitaler Kommunikationstechnologien bedient, ist in einer zunehmend vernetzten Gesellschaft durch den Mehrwert der globalen Interaktionsmöglichkeit große Aktualität zuzusprechen. Auch noch nach dem ersten Experimentieren auf diesem Gebiet, das durch die technologischen Innovationen in den 1990er Jahren hervorgerufen wurde, ist eine Vielzahl von telematischen Kunstprojekten auszumachen. Neben telematischen Tanzaufführungen, die auf physische Bühnen gebracht werden, besteht ebenso die Möglichkeit des telematischen miteinander-Tanzens in privater Umgebung, sofern die technischen Grundlagen gegeben sind. Inwiefern sich die telematische Struktur dieser

²⁹⁴Vgl. K.Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003, S.194

Tanzprojekte aber weiterhin hauptsächlich auf das Videokonferenzsystem stützt und somit primär die visuelle Ebene adressiert, oder ob sie auch die Übertragung von gesamtkörperlichen Impulsen zulässt, wird sich durch die technologische Weiterentwicklung weisen. Durch die beschriebene Tendenz dahingehend, dass auch das leibliche Empfinden unter digitalen Bedingungen zunehmend berücksichtigt wird, kann jedoch auch dem telematischen Tanz eine neue Dimension eröffnet werden.

10. Quellenverzeichnis

Art Journal, Vol.49(3), Taylor & Francis: 1990

Ascott, Roy: „Is there love in the telematic embrace?“ in: *Art Journal*, Vol.49(3), Taylor & Francis: 1990

Auslander, Philip:

- *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge: London, 2008
- „Digital Liveness“ in: *transmediale*, 03.02.2011 URL <<https://transmediale.de/content/digital-liveness-philip-auslander-us-about-digital-liveness>> [letzter Zugriff: 10.5.2016]

Birringer, Johannes:

- „Performance Systems“ in: *South African Theatre Journal*, Vol.17(1), Routledge: 2003, S.79-113
- „Dance and Media Technologies“ in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.24(1): 2002, S.84-93
- [Hrsg.]: *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*, LIT: Münster, 2005

Bischof, Margrit:

- „Konzepte der Tanzkultur“ in: *Konzepte der Tanzkultur* [Hrsg.] Bischof, Margrit&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2010, S.9-30
- &Rosiny, Claudia [Hrsg.]: *Konzepte der Tanzkultur*, transcript: Bielefeld, 2010

Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Campus: Frankfurt, 2014

[Original: *The posthuman*, Polity Press: Cambridge [u.a.], 2013]

Brians, Ella: „The „Virtual“ Body and the Strange Persistence of the Flesh: Deleuze, Cyberspace and the Posthuman“ in: *Deleuze and the Body*, [Hrsg.] Guillaume, Laura&Hughes, Joe, Edinburgh University Press: Edinburgh, 2011, S.117-143

Brooks, Pauline:

- „Dancing with the Web. Students bring meaning to the semantic web“ in: *Technology, Pedagogy and Education*, Vol.21(2), Routledge, 2012, S.189-212
- „Dancing Together. Two halves of a whole“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, 1, Salvador, 2014, S.214-225
- „Performers creators and audience: co-participants in an interconnected model of performance and creative process“ in: *Research in Dance Education*, Vol.15(2), Routledge: 2014, S.120-173
- „First Contact: Boldly using technology to teach dance across the Atlantic Divide“ für *Enhanced Learning and Teaching in H.E. Conference Proceedings*, Tarc College, Malaysia, 2008

- & Kahlich, Luke: „Dancing across the Pond. Telematic Pedagogy and Performance“ in: *Journal of Dance Education*, Vol.13(1), Routledge: 2013, S.12-22

- „Project 5: Bing, Bang, Bong!“ in: *Pauline Brooks, Biographical Information* URL <<https://sites.google.com/site/paulinebrooksljmu/telematic-work/bing-bang-bong>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

Causey, Matthew:

- „Posthuman and postorganic performance. The (dis)appearance of theatre in virtual spaces“ in: *Theatre and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*, [Hrsg.] Causey, Routledge: London, 2006, S.47-67
- [Hrsg.]: *Theatre and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*, Routledge: London, 2006

Company in Space: URL <http://www.companyinspace.com/front/cis_fs.htm> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

Csordas, Thomas: *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge University Press: 1994

Deutsch-Englisch-Wörterbuch: URL <<https://www.dict.cc/?s=mind>> [letzter Zugriff: 16.07.2016]

Dinkla, Söke&Lecker Martina: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* [Hrsg.] Lecker, Martina&Dinkla, Söke, Alexander Verlag: Berlin, 2002

Duden Online Wörterbuch:

- URL <<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/leib>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]
- URL <<http://www.duden.de/rechtschreibung/propriozeptiv>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

Eldred, Michael: „The question concerning digital technology“ in: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia* [Hrsg.] Heinzl, Tincuta: Cluj-Napoca, 3/2010, S.6-31

Evert, Kerstin:

- *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2003
- „Zur Auseinandersetzung von Tanz und Technologie an den Jahrhundertwenden“ in: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen* [Hrsg.] Dinkla, Söke&Lecker, Martina, Alexander Verlag: Berlin, 2002, S.31-65

Fischer, Miriam: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Alber: Freiburg [u.a.], 2010

Fischer-Lichte, Erika&Fleig, Anne [Hrsg.]: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller*

- Wandel*, Attempto: Tübingen, 2000
- Fleig, Anne: „Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“ in: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel* [Hrsg.] Fischer-Lichte, Erika&Fleig, Anne, Attempto: Tübingen, 2000, S.7-18
- Flusser, Vilém: „Räume“ in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, [Hrsg.] Dünne, Jörg&Günzel, Stephan, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2006, S.274-288
- Fuchs, Thomas: „Körper haben oder Leib sein“ in: *Gesprächstherapie und personenzentrierte Beratung*, GwG: Köln, 3/2015, S.147-153
- Gephardt, Werner: *Bilder der Mordern: Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturinhalte*, Leske & Burdrich: Opladen, 1998
- Gesprächstherapie und personenzentrierte Beratung, GwG: Köln, 3/2015
- Glesner, Julia: *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2005
- Grandits, Renate: *Bewegung und Tanz als Aspekt der Persönlichkeitsentwicklung*, Diplomarbeit, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1991
- Grimm, Jacob & Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, [Bd. 12, Sp. 581] & [Bd. 11, Sp. 1834] in: *Wörterbuchnetz*, Berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaft & Akademie der Wissenschaften zu Göttingen URL <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> [letzter Zugriff: 16.06.2016]
- Guillaume, Laura&Hughes, Joe [Hrsg.]: *Deleuze and the Body*, Edinburgh University Press: Edinburgh, 2011
- Günzel, Stephan:
- *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch* [Hrsg.] Günzel, Stephan, Metzler: Stuttgart [u.a.], 2010
 - &Dünne, Jörg [Hrsg.]: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2006
- Haber, Peter: „Sprung in eine andere Welt? : Mediengeschichte im Zeichen von Digitalität und Remediation“ in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 1: 2010, S.121-132
- Hahn, Cornelia&Stempfhuber, Martin:
- „Präsenzen 2.0. Zur Einführung in die soziologische Erforschung differenzierter Präsenz“ in: *Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen*
 - [Hrsg.]: *Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen* Martin, Springer VS:

Wiesbaden, 2015

Hausschild, Jana&Wüstenhagen, Claudia: „Körper und Seele – nur gemeinsam stark“ in: *Zeit Online*, 9.April 2013 URL <<http://www.zeit.de/zeit-wissen/2013/03/koerper-psyche-gefuehle-gesundheit>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]

Haraway, Donna: „A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century“ in: *The feminism and visual culture reader* [Hrsg.] Jones, Amelia, London [u.a.], 2003, S.475-496

Hayles, Katherine: *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Univ. of Chicago Press: Chicago, 2002

Heinzel, Tincuta& Heinzel, Alexander:

- „The phenomenology of virtual reality and phantom sensations“ in: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia* [Hrsg.] Heinzel, Tincuta: Cluj-Napoca, 3/2010
- [Hrsg.]: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia*: Cluj-Napoca, 3/2010

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz: Konzepte - Stile – Utopien*, Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 2002

Jeschke, Claudia&Vettermann, Gabi: „Tanzforschung. Geschichte – Methoden“ in: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung* [Hrsg.] Bischof, Margrit&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2010, S.207-226

Jones, Amelia [Hrsg.]: *The feminism and visual culture reader*, London [u.a.], 2003

Journal of Dance Education, Vol.13(1), Routledge: 2013

Kamper, Dietmar: *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, Fink: München, 1999

Knott, Laura: „World Wide Simultaneous Dance: Dancing the Connection between “Cyberplace” and the Global Landscape“ in: *Leonardo* Vol.34 (1), MIT Press: 2001, S.11-16

Kottow, Andrea&Graf, Robert: „Vernunft-Denken und Körper-Denken in kulturellen Koordinatenum 1900“ in: *Tanz im Kopf. Dance and Cognition* [Hrsg.] Birringer, Johannes, LIT: Münster, 2005, S.31-46

Kozel, Susan: *Spacemaking. Experiences of a virtual body* URL <<http://www.art.net/~dtz/kozel.html>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]

Krämer, Sybille [Hrsg.]: *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1998

Leonardo Vol.34 (1): MIT Press: 2001

Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, Fink: München, 2003

- Mau, Steffen&Schöneck, Nadine M. [Hrsg.]: *Handwörterbuch zur Gesellschaft Deutschlands*. Band 1 und 2, Springer: 2013
- Medienkunstnetz: URL <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/ping-body/>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]
- MetaMotion: URL <<http://metamotion.com/gypsy/gypsy-motion-capture-system.htm>> [letzter Zugriff: 16.06.2016]
- Misoch, Sabina: „Körper-Haben und Leib-Sein in virtuellen Räumen“ in: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, [Hrsg.] Müller, Michael R. [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011, S.107-120
- Mocha TV: *Temple Project. 2009-10 Documentary Temple/LJMU telematic Project 3* URL <<https://www.youtube.com/watch?v=zNnaA2rpYe4&feature=youtu.be>> [letzter Zugriff: 26.07.2016]
- Müller, Michael&Soeffler, Hans-Georg&Sonnenmoser, Anne:
- „Körper, Gesellschaft, Person“ in : *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person* [Hrsg.] Müller, Michael [u.a.], Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011
 - [Hrsg.]: *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, Velbrück Wissenschaft: Weilerswist, 2011
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Diaphenes Verlag: Zürich, 2007
- Naugle, Lisa&Crawford, John: „Dance and digital media performance with telepresence and telematic methods“ in: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital* (1): Salvador, 2014, S.26-38
- Nayar, Pramod: *Posthumanism*, Polity Press: Cambridge&Malden, 2014
- PAJ: A Journal of Performance Art, Vol.24(1): 2002
- Peters, Kurt: *Tanzgeschichte. In vier kurzgefaßten Variationen*, Florian Noetzel: Wilhelmshaven, 1991
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge: London, 1998
- Purg, Peter: *Körper im elektronischen Raum. Modelle für Menschen und interaktive Systeme*, Dissertation, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, 2007
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, A.Francke: Tübingen, 2002
- Rebling, Eberhard: *Ballett: gestern und heute*, Henschel: Berlin, 1957
- Research in Dance Education, Vol.15(2), Routledge: 2014
- Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, 1:

Salvador, 2014

Rosenberg, Douglas: „Dancing for the camera” in: *Proceedings ADF ScreenDance: State of the Art* [Hrsg.] Voukon, Jessica, Durham: NC, 2006, S.116

Rosiny, Claudia:

- *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, transcript: Bielefeld, 2013
- „Raumkonzepte im mediatisierten Tanz: Inszenierte Urbanität und virtueller Bildraum“ in: *Konzepte der Tanzkultur* [Hrsg.] Bischof, Margret&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2010, S.193-206
- „Projektion, Extension, Interaktion. Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes“ in: *Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* [Hrsg.] Clavadetscher, Reto&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2007, S.74-91
- &Clavadetscher, Reto [Hrsg.]: *Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, transcript: Bielefeld, 2007

Santani, Ivana:

- „Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies” in: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 13: 1+2, Intellect Limited: 2015, S.187-201
- „An Artist's Perspective of Network Performing Arts” in: *Terena* URL <<https://www.terena.org/activities/network-arts/london/materials.html>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

Sacasas, Michael: *Katherine Hayles on Posthumanism*. URL

<<http://thefrailestthing.com/2010/03/22/katherine-hayles-on-posthumanism/>> [letzter Zugriff: 13.07.2016]

Scanlines: URL <<http://scanlines.net/node/3624>> [letzter Zugriff: 25.07.2016]

Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band: Mit 101*

Choreographenporträts, Henschel: Berlin, 2002

Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, 1: 2010

Seel, Martin: „Medien der Realität und Realität der Medien“ in: *Medien, Computer, Realität:*

Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien [Hrsg.] Krämer, Sybille, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1998, S.244-268

Sermon, Paul: *Telematic Dreaming* URL <<https://vimeo.com/44862244>> [letzter Zugriff: 16.07.2016]

- Siegmund, Gerald: „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper“ in:
Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme [Hrsg.]
 Clavadetscher, Reto&Rosiny, Claudia, transcript: Bielefeld, 2007, S.44-59
- South African Theatre Journal, Vol.17(1): Routledge, 2003
- Steinbicker, Jochen: „Informationsgesellschaft“ in: *Handwörterbuch zur Gesellschaft
 Deutschlands*. Band 1 und 2, [Hrsg.] Mau, Steffen&Schöneck, Nadine M., Springer: 2013
- Stief, Angela: „Körper im Exil. Anmerkungen zu einer Ästhetik des Empfindens“ in: *Berlinde de
 Bruyckere, Suture* [Hrsg.] Wipplinger, Hans-Peter, Verlag der Buchhandlung Walther König:
 Köln, 2016, S.83-94
- Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research, 13: 1+2: Intellect Limited: 2015
- Technology, Pedagogy and Education, Vol.21(2): Routledge, 2012
- Terena: URL <<https://www.terena.org/activities/network-arts/london/materials.html>> [letzter
 Zugriff: 25.07.2016]
- Voukon, Jessica [Hrsg.]: *Proceedings ADF ScreenDance: State of the Art*, Durham: NC, 2006
- Wild, Katharina: *Schönheit: Die Schauspieltheorie Edward Gordon Craigs*, Theater der Zeit:
 Berlin, 2011
- Wipplinger, Hans-Peter [Hrsg.]: *Berlinde de Bruyckere, Suture*, Verlag der Buchhandlung Walther
 König: Köln, 2016
- Webopedia: URL <<http://www.webopedia.com/TERM/HMD.html>> [letzter Zugriff: 19.07.2016]
- Zeit Online: 9.April 2013 URL <<http://www.zeit.de/zeit-wissen/2013/03/koerper-psyche-gefuehle-gesundheit>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]
- Zöllner, Detlev: „Plessner und Merleau-Ponty im Vergleich“, 20.11.2011 URL
 <<http://erkenntnisethik.blogspot.de/>> [letzter Zugriff: 15.07.2016]

11. Anhang

11.1 Abstract – Deutsch

Vorliegende Arbeit befasst sich mit telematischem Tanz, der als mögliches Beispiel für die Verschränkung von digitaler Technologie und Körper herangezogen wird. Sowohl der Frage nach dem Stellenwert der leiblichen Erfahrung in einer zunehmend digitalisierten, auf Informationsaustausch basierenden Gesellschaft wird hier nachgegangen als auch werden aufzufindende Tendenzen hin zu einer Entkörperung, körperlichen Erweiterung und Verkörperung beschrieben. Dazu werden verschiedene Körperkonzepte betrachtet, die sich sowohl mit dem christlich geprägten dualistischen Menschenbild auseinandersetzen, eine eher gesamtkörperliche Körperbetrachtung verfolgen als auch von einer Verbindung des biologischen Organismus mit Technologien ausgehen.

Die dem telematischen Tanz zu Grunde liegende Technik der Videokonferenz teilt dieser Tanzform den Mehrwert zu, über räumliche Distanz hinweg zeitgleich an einer gemeinsamen Choreographie beteiligt zu sein und ebenso auf spontane körperliche Regungen der Ko-TänzerInnen reagieren zu können. Dass hier das digitale Videobild der jeweils geographisch entfernten TänzerInnen wesentlich ist, um diese Tanzform erst zu ermöglichen und es somit auch die eigene leibliche Erfahrung der einzelnen TänzerInnen beeinflusst, zeigt den schmalen Grat auf, der zwischen den verschiedenen Formen von Körperlichkeit liegt, welche dem telematischen Tanz innewohnen.

Ein wichtiger Schluss dieser Arbeit ist, dass die zunehmende Digitalisierung der Gesellschaft nicht zwangsläufig zu einem reinen Informations- und Bewusstseins Austausch führen muss, sondern deren Vorteile wie etwa die globale Partizipationsmöglichkeit auch dahingehend verwendet werden können, ebenso die leibliche Erfahrung miteinzubeziehen.

11.2 Abstract – Englisch

The thesis deals with telematic dance which is used as an example for a possible entanglement of digital technology and the body. The question of bodily experience in a society that is increasingly shaped by digital technology and information transfer is being explored as well as tendencies towards disembodiment, bodily extension and embodiment are being described. For that purpose a look is being taken on various body concepts beginning with the dualistic idea of man shaped by Christianity to a rather holistic conception of body and also to a notion of it that combines the biological organism with technology.

Videoconference technology forms the basis for telematic dance and makes it possible to participate in the same choreography at the same time and thus to react to spontaneous movements of the distant dancer's body despite geographical distance. The fact that the digital body image influences the dancer's experience of his or her own body indicates the thin line between the different notions of body that can be found in this kind of dance.

Therefore an important conclusion of the thesis is that the increasing digitalisation of society does not necessarily have to lead only to information and consciousness transfer but that its advantages as for example the possibility of global participation can also be used in favor of bodily experience.