

Betwens

15/03–
16/06/19

Staatstheater
Hochschule
Kunsthalle
Mainz

Tim
Etchells
Sissel
Tolaas
Tamara
Grcic
Søren
Lyngsø
Knudsen
Žilvinas
Kempinas
Isabel
Lewis

Um in die Zukunft zu schreiten, muss man wissen, wo man im Heute steht. Um sich in Relation zu setzen, muss man Position beziehen. Um sichtbar zu werden, muss man auffindbar sein. Durch Triangulierung kann mittels Bestimmung des Abstands zu zwei anderen Positionen eine dritte ermittelt werden. Diese Methode erlaubt es Fledermäusen sich mittels Schall zu orientieren und hält selbstfahrende Autos in der Spur. Die zugrunde liegende Figur, das Dreieck, ist eine der elementaren und stabilsten geometrischen Formen. Sie findet sich auf nahezu allen Ebenen unserer materiellen Welt wieder, vom Molekül bis zur Architektur. Diesem Bild folgend, treffen bei *Between Us* mit der Kunsthalle Mainz, tanzmainz und Motion Bank drei unterschiedliche Partner kooperativ aufeinander. Indem Wissen von einer Disziplin in die andere wandert, übertragen und übersetzt wird, entstehen nicht nur neue Bindungen, sondern dieses Wissen selbst kann auch neu verortet und betrachtet werden. *Between Us* ist ein interdisziplinäres Projekt, das Bildende Kunst, Tanz, digitale Tanzforschung und -vermittlung über Fragestellungen des Austauschs von Wissen mithilfe neuer digitaler Möglichkeiten zusammenbringt. Die Basis dieser Kooperation bildet eine für *Between Us* entwickelte Choreografie des finnischen Choreografen Taneli Törmä, die ebenso wie deren digitale Übertragung mittels Videoaufzeichnung, Annotation und Motion-Capture-Verfahren den internationalen Gegenwartskünstler*innen Tim Etchells, Tamara Grcic, Žilvinas Kempinas, Søren Lyngsø Knudsen, Isabel Lewis und Sissel Tolaas als Grundlage für neue Werke dient. Die Digitalisierung des Tanzes bildet auch den Ausgangspunkt für die Erforschung von Tanzerfassung und -vermittlung sowie dem Experimentieren mit den entstandenen Daten in einem Choreographic Coding Labor. In der Kunsthalle Mainz verbinden sich schließlich Produktion und Ausstellung, Prozess und Aufführung, Erfassung und Vermittlung. Sie zeigt und öffnet einerseits den Prozess und die Ergebnisse einer einzigartigen Zusammenarbeit, bildet andererseits einen lebendigen Ort des Erfahrens und Erforschens. Das Projekt bildet nicht nur Übermittlungsprozesse und die permanente Neuformulierung von Informationen ab, sondern auch, was übrig bleibt, wenn ein Motiv verschiedene Münden, Ohren, Köpfe, Körper, aber auch Gattungen durchläuft und was mit den einzelnen Sparten innerhalb interdisziplinärer Kooperationen passiert. Die Annäherung an die Materie mittels des

Tanzes ermöglicht dabei einen besonders augenfälligen und direkten Zugang. Etwas, das in einem Körper passiert, setzt sich nach außen in Form einer Bewegung fort. Im nächsten Schritt überträgt diese sich: Die Bewegung wird aufgegriffen, weiterverarbeitet, löst Nachahmung, Reflex, Widerstand oder gar eine Gegenbewegung aus. In welcher Disziplin könnte man besser beobachten, wie sich ein Impuls entfaltet, als im Tanz, der sich aus der menschlichen Bewegung speist? Von dort setzt er sich fort – in die Wissenschaft und in die Bildende Kunst. Doch wie in allen Austauschprozessen spielen auch hier die individuelle Wahl und die Gewichtung der Aspekte die entscheidende Rolle. Rhythmus, Tempo, Distanz, Bewegungsart, -sequenz oder -komposition sind nur einige Elemente der Choreografie, die von den bildenden Künstler*innen in ihren Werken aufgegriffen und transformiert werden.

Anlässlich der Ausstellung erscheint ein Katalog im DISTANZ Verlag.

Hinweis: Vor den Räumen und in den Durchgängen befinden sich Stationen der Arbeit von Sissel Tolaas. Nähere Infos dazu finden Sie bei der Beschreibung der Turmebene III.

Tamara Grcic

Mouvements, 2019, 16 Kanal-Sound-Installation, 6 Min., looped,
16 Lautsprecher, Kabel, Player, 11 Teppichrollen, Tonschnitt: Raphael Languillat und
Tamara Grcic, Aufnahmen und Tontechnik: Lennart Scheuren
Courtesy of the Artist

Mal schnelle, mal langsame Schritte, Schlurfen, Springen, Stürze, schwere Atemzüge tönen durch die erste Halle der Kunsthalle Mainz. 16 Lautsprecher verteilen sich im Raum auf farbigen Teppichen, die unterschiedlich stark ausgerollt, in Bahnen neben- und übereinander gelegt den Boden bedecken. Die Besucher*innen sind eingeladen, über diese hinweg zu laufen, oder sich auf die Teppiche zu setzen. Die Künstlerin Tamara Grcic, die seit 2014 eine Professur für Bildhauerei an der Kunsthochschule Mainz innehat, griff für ihren künstlerischen Beitrag das Gehen der Tänzer*innen und die damit verbundenen Geräusche auf. Durch die Wanderschuhe, die sie tragen, entsteht ein spezifischer Sound und die Schritte erhalten eine Schwere. Sie legen sich als eigenständiger Rhythmus über die Musikkomposition der Choreografie, der nur aufgehoben wird, wenn die Tänzer*innen das beständige Laufen im Kreis unterbrechen. Aus extrahierten Tonaufnahmen der Schritte aus der Choreografie *Effect* hat die Künstlerin eine abstrakte Soundarbeit konzipiert, die sich in der gesamten Halle entfaltet. Sie springt zwischen den Lautsprechern hin und her, schwillt mal zu einem Crescendo an, verklingt dann wieder kaum noch hörbar in den Weiten der Halle und treibt die Besucher*innen zu eigener Bewegung an. Dem Ton stellt Tamara Grcic auch ein Bild zur Seite, indem sie mittels schwarzen Lautsprechern und Teppichbahnen in erdigen Farben den Raum rhythmisiert. Das Verharren und Durchschreiten der Halle 1 mündet in einer ganz neuen Choreografie, die ohne eine Bindung an die Körper der Tänzer*innen funktioniert und durch die Bewegungen der Besucher*innen eine eigene Form erhält.

Žilvinas Kempinas

SPIN, 2019, ortsspezifische Installation, 4,65 m x 4,65 m x 10 m,
magnetische Bänder, Industrieventilator, Fahrradvorderrad, HD Video, looped,
Courtesy of the Artist

Ein beständiges Schleifgeräusch empfängt die Besucher*innen auf dem Balkon des Alten Turms der Kunsthalle Mainz. Von einem Lastenträger in gut 10 m Höhe hängen zahlreiche metallisch schimmernde Bänder hinab, die sich immerzu im Kreis drehen und so eine Geräuschkulisse erzeugen. Angetrieben von einem Ventilator wird die kinetische Skulptur in Bewegung gesetzt, an dem Vorderrad eines Fahrrads wurden VHS-Bänder befestigt und rotieren davon herabhängend lose über dem Boden des Alten Turms. Die Bänder funktionieren in Žilvinas Kempinas Arbeit nicht mehr als Speichermedien, sondern erzeugen selbst Bilder und Töne und reflektieren zudem eine Projektion zurück ins Unendliche, die drei komplette Wände des Turms einnimmt. So entsteht ein optischer Strudel, ausgelöst durch die Bewegung der Bänder, aber auch durch den wirbelnden Farbverlauf der Projektion, der selbst eine Drehbewegung beschreibt. Der begrenzte Raum des Alten Turms wird so in einen neuen Erfahrungsraum transformiert, der auch anhand der Kreisbewegung immer wieder auf sich selbst zurück verweist. Die VHS-Bänder verwendet Žilvinas Kempinas in seinen Werken vielfältig und beschreibt sie als abstrakte Linien im Raum, die aufgrund ihrer leichten und flexiblen Beschaffenheit nur durch einen Luftzug angetrieben, nahezu jede denkbare Form abbilden können. Der Kreis als Form ist wiederum ein Element, das zurück zur Choreografie von Taneli Törmä führt, der die geometrische Grundform als Ausgangspunkt für die Entwicklung seines Stücks nahm. Unter die erzeugten Geräusche der Installation mischt sich bei genauem Hinhören eine zusätzliche Soundspur, die vom Künstler Arturas Bumšteinas entwickelt wurde. Dieser nahm die Geräusche einer früheren kinetischen Skulptur *Lemniscate* (2008) von Kempinas auf und setzte sie digital zu einer Soundarbeit mit dem Titel *Lemniscate Redux* (2018) neu zusammen. Zwischen den schnellen Farbverläufen der Projektion und den rotierenden Bändern sorgt sie für kurze Momente der Irritation und unterbricht so den Kreis.

Tim Etchells

TRY, 2019, Sperrholz, CNC-Zuschnitt, 240 cm x 274 cm x 5 cm

PUSH, 2019, Sperrholz, CNC-Zuschnitt, 410 cm x 315 cm x 5 cm

LOOK, 2019, Sperrholz, CNC-Zuschnitt, 480 cm x 304 cm x 5 cm

STAND, 2019, Sperrholz, CNC-Zuschnitt, 381 cm x 331 cm x 5 cm

NO REASON, 2019, Neon Schriftzug, 50 cm x 938 cm

ONE PLACE TO ANOTHER, 2019, Neon Schriftzug, 23 cm x 734 cm

Alle Werke Courtesy of the Artist

Beim Eintreten in die Halle 2 wird man von riesigen Holzbuchstaben empfangen, die jeweils kurze, aber prägnante Sätze formulieren. Die freistehenden schildartigen Satzkonstruktionen sind hintereinander mittig im Raum angeordnet, sodass der*die Betrachter*in beim Durchlaufen der Halle nacheinander den Sätzen begegnet. „PUSH SHOVE FIGHT AND RUN IN CIRCLES“ (SCHUBSE SCHIEBE KÄMPFE UND RENNE IN KREISEN), „TRY TO KEEP BREATHING UNDER CONTROL“ (VERSUCHE DEINE ATMUNG ZU KONTROLLIEREN), „LOOK DIRECTLY INTO SOMEONE’S EYES“ (SCHAUE JEMANDEM DIREKT IN DIE AUGEN) und „STAND STILL WHILE OTHERS STUMBLE“ (STEHE STILL WÄHREND ANDERE STOLPERN) ist dort zu lesen. Die Sätze basieren auf Erinnerungen von Tim Etchells an live und auf Video gesehene Aufführungen der Choreografie. Er griff konkrete visuelle Informationen auf, wie etwa die Kreisform oder das plötzliche Hinfallen der Tänzer*innen, und wandelte diese in textbasierte Aufforderungen um. Die Buchstaben des Satzes hinter der jeweils vorderen Buchstabenreihe schimmern durch die Öffnungen im Holz hindurch. So wirkt auf die Betrachter*innen nicht nur der Satz vor ihnen ein, sondern alle Sätze zur gleichen Zeit. Es wird so das Gefühl vermittelt von den Sätzen geradezu überrannt, von Informationen schier erschlagen zu werden. Auch die durchgehende Großschreibung und der imperative Charakter der Sätze bestärkt dies noch einmal. Als Gegenstück zu den freistehenden Arbeiten ziehen sich zwei Neon-Schriftzüge entlang der Hallenwände. Sie bilden ebenfalls in Großbuchstaben die Sätze „FALL OVER FOR NO REASON“ (FALLE GRUNDLOS UM) und „DRAG PEOPLE FROM ONE PLACE TO ANOTHER“ (ZIEHE LEUTE VON EINEM ORT ZU EINEM ANDEREN). Auch sie greifen Bilder der Choreografie wieder auf, die Tim Etchells besonders in Erinnerung geblieben sind. Formal ergänzen die kurzen Sätze die Schriftzüge aus Holz. Gleichzeitig schaffen sie jedoch durch die schmalere Schriftart und ihre Leuchtkraft einen Kontrast. Sie wirken einerseits weniger

offensiv, erhalten jedoch durch ihre Leuchtkraft gleichsam eine andere Art von Intensität. Im weißen Raum und neben dem unbehandeltem Birkenholz der Holzschriften stechen die Neon-Arbeiten besonders heraus und ziehen den Blick auf sich. Aus dem Kontext der Choreografie isoliert, geht von Tim Etchells Sätzen eine Anteilnahmslosigkeit, die von Provokation abgelöst wird, eine Rohheit, die bis zur Aggression reicht, aus und verbindet sich mit Erinnerungen an aktuelle, gesellschaftliche und weltpolitische Ereignisse.

HALLE 3 – *EFFECT* FENSTER

Noch bevor die Besucher*innen in Halle 3 gelangen, in der auch regelmäßig die Aufführungen des Stücks *Effect* stattfinden, blicken sie im Durchgang zur Halle auf das Video einer 3D-Animation der Motion-Capture-Aufzeichnung der Choreografie. Die Animation zeigt die fünf *Effect*-Tänzer*innen über die gesamte Dauer des Stücks von ungefähr 60 Minuten hinweg und hebt zusätzlich visuell einige Charakteristika der Bewegung und der Choreografie hervor, die für den jeweiligen Abschnitt besonders relevant sind. Die 3D-Darstellung nutzt dafür die speziellen Möglichkeiten, die Motion-Capture-Daten bieten, um einen anderen Blick auf den Tanz zu eröffnen und Dinge sichtbar zu machen, die bei der Aufführung nicht zu sehen sind oder nicht bewusst wahrgenommen werden. Neben Videodokumentationen und Probenbesuchen wurden die hier durch Motion Bank visualisierten Daten den bildenden Künstler*innen als Ausgangspunkt für ihre Werke zur Verfügung gestellt.

Motion Bank ist ein Forschungsprojekt der Hochschule Mainz und wird von Florian Jenett und Scott deLahunta geleitet. Am Projekt *Between Us* sind die Mitarbeiter*innen Mathias Bär, Ronja Butschbacher, Christian Hansen, Moritz Jentgens, Danae Kleida, Dennis Klein, Anton Koch und David Rittershaus beteiligt.

Søren Lyngsø Knudsen

Figure Eight, 24-Kanal Sound-Installation, Transducer, Sperrholz,
Elektronik, 50 Min.,. looped,
Courtesy of the Artist

Søren Lyngsø Knudsen ist als Komponist für die Musik des Tanzstücks *Effect* verantwortlich und zugleich als Sound Artist einer der bildenden Künstler*innen, die vom Datenmaterial und der Choreografie inspiriert neue Werke für *Between Us* geschaffen haben. Die Soundinstallation lässt die Besucher*innen die Bewegungen der Tänzer*innen im Aufführungsraum der Choreografie nachempfinden. Der Sound verortet ebene Bewegungen an der Stelle im Raum, an dem sie zu den zwölf Vorstellungsterminen von den Ensemblemitgliedern von *tanzmainz* tatsächlich ausgeführt werden. Die Aufzeichnungen der Choreografie hat Søren Lyngsø Knudsen durch ein selbst geschriebenes Programm in eine digitale erzeugte elektronische Tonabfolge übertragen lassen. Jedem der fünf Tänzer*innen ist dabei eine wiedererkennbare Melodie zugeordnet, der man als Besucher*in durch den Raum und damit der Choreografie folgen kann. Die Körper der Tänzer*innen und deren Bewegungen werden so zu Datenmaterial, das in immaterielle Klänge umgewandelt wird. Darüber hinaus wirkt der Sound stark auf den Körper der Zuhörer*innen ein, indem durch ihn z.B. eine Richtung durch den Raum vorgegeben wird, die mal langsamer, mal treibender die Kreisbewegung der Choreografie fortführt. Søren Lyngsø Knudsen verbindet so Fragen nach der Dematerialisierung von Raum und Körpern zu abstrakten Datenströmen einerseits und die Möglichkeit der Materialisierung eben solcher Datenströme andererseits. Die hierbei entstandene dreidimensionale Soundlandschaft erstreckt sich durch den Raum und lässt ihn und die Choreografie ganz neu erfahrbar werden.

Im Treppenhaus wird an den Wänden zwischen Erdgeschoss und der ersten Turmebene der Ablauf des 60-minütigen Stücks *Effect* als Zeitleiste dargestellt. Die verschiedenen Elemente der Choreografie sind an den entsprechenden Zeitpunkten markiert und einige zentrale Momente werden durch kurze Texte erläutert. Dazu abgebildete Grafen zeigen die Bewegungspfade der Tänzer*innen über ausgewählte Zeiträume des Stücks hinweg, die aus der Motion-Capture-Aufzeichnung von *Effect*, anhand der Bewegung des Kopfes oder der Füße ermittelt wurden. Sie machen die sonst unsichtbaren Spuren der Tänzer*innen sichtbar. Die Bezeichnungen der auf der Zeitleiste markierten Elemente der Choreografie entstanden während der Proben und dienen den Tänzer*innen und dem Choreografen zur Verständigung über die einzelnen Abschnitte. Sie beschreiben aber nur eingeschränkt, was am Ende tatsächlich zu sehen ist. Die gesamte Darstellung konzentriert sich auf die Struktur der Choreografie und bietet dadurch eine ganze andere Perspektive als die Aufführung selbst, während der man in der Regel die Struktur nicht bewusst wahrnehmen soll.

Durch die Dokumentation des Entstehungsprozesses der Choreografie *Effect* und die umfangreiche Aufzeichnung des fertigen Stücks mittels Motion-Capture-Verfahren, Tonaufnahme und Videoaufzeichnung ist eine große und einzigartige digitale Materialsammlung zu dem Stück entstanden. Diese ermöglicht es, Einblicke in die choreografischen Arbeitsweisen, die Entwicklung der Choreografie, ihre Struktur und die ihr zugrunde liegenden Konzepte herauszuarbeiten. Das Forschungsprojekt Motion Bank der Hochschule Mainz verwendet zur Publikation solcher Einblicke in choreografische Arbeiten seit längerem ein selbst entwickeltes Format, das sich Online Score nennt. Dabei handelt es sich um Webseiten, die miteinander verlinktes Material wie Videos, Bilder und Texte zu einer interaktiven Partitur versammeln. Auch für *Effect* wurde ein solcher Online Score entwickelt (<http://betweenus.motionbank.org/>), der dazu einlädt, tief in die Welt des Stücks einzutauchen. Im Raum der Turmebene I ist dies über bereitstehende Computer möglich.

Von Motion Bank ausgewählte Inhalte aus dem Online Score sind auch auf Bildschirmen und an den Wänden des Raums ausgestellt und ermöglichen einen schnellen und intuitiven Einblick in das Material. An einer Station können Videoausschnitte aus den Proben zu *Effect* ausgewählt und angesehen werden, die einen Eindruck davon vermitteln, wie Choreograf Taneli Törmä mit den Tänzer*innen von tanzmainz gearbeitet hat und wie die Proben für ein Tanzstück aussehen. Eine grafische Übersicht an der Wand zeigt außerdem, wie sich ein Stück im Laufe der Proben entwickelt und verändert. Auf drei Monitoren ist das Stück selbst zu sehen: Eine 3D-Animation der Motion-Capture-Aufzeichnung, eine dazu synchrone Videoaufzeichnung und in Form von Visualisierungen der Bewegungspfade. Die drei verschiedenen Darstellungen des Stücks bedienen jeweils verschiedene Informationsebenen. Während die Videoaufnahme relativ nah an der Seherfahrung der Aufführung ist, sind die Datenvisualisierungen abstrakter, machen aber Aspekte der Choreografie erfahrbar, die sonst nicht so leicht zu sehen sind.

Für all diejenigen, die sich für die Daten selbst interessieren, um damit zu forschen oder zu experimentieren, stehen diese frei zur Verfügung. Über das in der gesamten Kunsthalle erreichbare, offene „Motion Bank Wifi“ erfahren Sie, welche Daten verfügbar sind und wie Sie auf diese zugreifen können (<http://effect.motionbank.org>).

Isabel Lewis

Social Dances as Cultural Storage Systems, 2019, Video-Collage, 23 Min., aufgenommener Text der gleichnamigen Performance von Isabel Lewis, ortsspezifisches Ausstellungsmobiliar, diverse Materialien, Dimensionen variabel, Courtesy of the Artist

Als ausgebildete Tänzerin und Choreografin, sowie vor dem Hintergrund ihres Studiums der Philosophie und Literaturkritik, erforscht die Künstlerin Isabel Lewis das Potential von Gesellschaftstänzen, deren Herkunft und kulturelle Bedeutung als Speichermedien. In der Kunsthalle Mainz zeigt sie in einem installativen Setting, bestehend aus einem mehrstufigen Podest Teile ihres Videoarchivs. Collagenartig übereinander angeordnet erstrecken sich fast über die gesamte Längswand des Raumes gefundene Clips aus den sozialen Netzwerken, die unterschiedliche Tanzrichtungen und -stile zeigen. Der Fokus der Auswahl liegt dabei auf Clubtänzen aller Art wie Twerking oder Jump-Step, aber auch Head-Banging und Walzer vermischen sich zu einem Querschnitt durch beliebte Genres, die dort als kurze Mitschnitte massenhaft zu finden sind. Parallel zu dem visuellen Eindruck erläutert die Künstlerin als Voice-Over-Vertonung ihre Beobachtung, Tänze als kulturelle Datenspeicher zu verstehen. Insbesondere Gesellschaftstänze sind dabei für sie Spiegelbilder einer gewissen Zeit – ebenso wie unterschiedliche Musikrichtungen – die für den Tanz essentiell sind. Das Erlernen und Ausüben bestimmter Tanzstile eröffnet dabei neue kulturelle Erfahrungswelten, die körperlich im Hier und Jetzt erlebbar sind. Durch das von der Künstlerin geschaffene Mobiliar choreografiert sie die Bewegungen der Besucher*innen im Raum und schafft einen Ort, um in die projizierten Tänze einzufallen. Ihre Beobachtungen schließen ebenso wie der Tanz als körperliche Ausübung kultureller oder gesellschaftlicher Riten, die digitalen Speichermedien mit ein, durch die heute Wissen wie Kulturgüter weiter gegeben werden können. Daher waren für Isabel Lewis insbesondere die digitalen Aufzeichnungen von Motion Bank, aus denen das Motion-Capture-Material von *Effect* entstand, ein wichtiger Impulsgeber. Sie eröffnen ganz neue Möglichkeiten, Bewegungen und Strukturen des Stückes auszuwerten und zu bewahren. Über all dem beschäftigt sich Isabel Lewis mit der Frage nach der Essenz einer Choreografie. Kann die Idee einer Choreografie oder eines Tanzes über Aufzeichnungen, Analysen und Auswertungen, die geteilt werden, eingefangen und vermittelt werden? Oder ist die physische Erfahrung, die in Zeit und Raum verortet ist, unersetzbar?

In einer schnelllebigem globalisierten Welt der Hypermobilität und gesteigerten Individualisierung haben wir neue Rituale geschaffen, um soziale Bindungen eingehen zu können und diese aufrecht zu erhalten. Diese Rituale sind beeinflusst von den sozialen Medien, wie z.B. Twitter, WhatsApp, Grindr, Tinder, Instagram oder WeChat, die Menschen weltweit vernetzen und auf verschiedene Arten auch physisch in der Welt in Erscheinung treten. Neben diesen existieren andere soziale Rituale, die nicht grundlegend auf die Computertechnik aufbauen, sondern auf technische Mittel des Körpers, im Sinne des französischen Soziologen Marcel Mauss. Mauss hat diese Mittel in seinem Vortrag „Die Techniken des Körpers“ definiert. Mit dem Begriff *Körpertechniken* meint der Soziologe „die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie in der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.“ Er verwendet zudem den Begriff *Habitus*, um über die besonderen Angewohnheiten einer Gesellschaft zu sprechen, die sich als „effektives und traditionsgemäßes“ Handeln ausweisen. Mauss zeigt keine eigenständige Kategorie des magischen, symbolischen oder religiösen Handelns auf, vielmehr besteht er darauf, dass es „keine Technik und keine Übertragung mangels einer Tradition gibt“.

In Bezug auf den Begriff der *Körpertechniken* im Sinne von Mauss interessiere ich mich für Gesellschaftstänze, insbesondere aktuelle Clubtänze aller Art, wie z.B. Twerking, Jump-Step, Grinding, Raving, Juking, aber auch für Paartänze, wie Walzer, Polka, Menuett und Masurka und deren sinnliche, rhythmische Umgestaltungen, die sich im Laufe der Zeit ergeben haben. Europäische und afrikanische Einflüsse haben sich beim Tango, Salsa, Cha-Cha-Cha, Kizomba und Bachata Merengue, aber auch bei Line-Dancing, dem Electric Slide sowie Macarena mit denen aus den südlichen Ländern vermischt. Diese Tänze werden etwa bei Hochzeiten, Abschlussbällen der High School in Amerika, beim deutschen Abball oder der Bar- und Bat-Mitzwa aufgeführt. Der Gesellschaftstanz kann als Choreografie codierter Verhaltensweisen gelesen werden. Er wird durch die Beeinflussungen und die Haltungen seiner Zeit definiert und bewahrt diese durch Weitergabe über Generationen oder gar Jahrhunderte hinweg. Bis ins 16. Jahrhundert reicht die Geschichte des Walzers zurück. Die Schrittfolge und auch die typische Körperhaltung einer geschlossenen Umarmung bleiben über die Jahrhunderte unverändert. Der soziale Status und damit verbunden gewisse qualitative ästhetische Eigenschaften haben sich allerdings im Laufe der Zeit gewandelt. Als „gottloser“ Tanz noch im 16. Jahrhundert bezeichnet, getanzt vom „energetischen Bauerntänzer“, der „eines instinktiven Wissens des Fallgewichts folgend, [verwendet] seine überschüssige Energie verwendet [sic], um all seine Kraft dem angemessenen Takt zu geben, und somit [verdichtet] sich seine persönliche Freude verdichtet [sic].“ Die hohe Energie und der physische Ausdruck von Entzückung oder Freude nahmen über die Jahre hinweg ab und wurden durch den Aufstieg des Walzertanzens in aristokratischer Kreise abgeschwächt. In Mode kam der Walzer in Wien um 1780 und später in London in den 1820er Jahren. Das Hüpfen und Stampfen der ursprünglichen Form des Walzers veränderte sich hin zu Schieben und Gleiten, die wir als charakteristische Bewegungsabläufe des Walzers heute noch kennen. Gesellschaftstänze stehen immer in einer engen Verbindung mit der Musik eines Zeitalters. Sie sind nicht das Ergebnis von Fachwissen, sondern entwickeln sich dynamisch aus einer Kultur heraus, etwa als Festlichkeit, als Ritual, als soziales Bindeglied. *Habitus* spielt ebenso eine Rolle in den Gesellschaftstänzen jeden Zeitalters. Unsere Körperhaltungen, unsere Gangarten, unsere Gesten, unsere Neigungen sind alle mit dem *Habitus* verbunden. Wie definiert von Mauss, setzt sich der *Habitus* aus jenen Aspekten der Kultur zusammen, die in ihrer Totalität gelernte Angewohnheiten, körperliche Fähigkeiten, Ausdrucksweisen, Geschmäcker und andere nicht-methodische Kenntnisse mit einschließen. Ich gehe davon aus, dass *Habitus* auch als kulturelle Choreografie verstanden werden kann, die lernbar ist und auf Gewohnheit beruht. Diese Choreografie wiederum setzt sich in unsere Kultur fort. Allerdings frage ich mich doch, inwiefern wir uns diesen komplexen und nuancierten Choreografien, die wir tagtäglich ausführen, bewusst werden können? Wie weit können wir sie willentlich gestalten und verändern und was kann man aus der Erkenntnis für sich gewinnen? Aus meiner Sicht kann die Bewusstwerdung über das Vorhandensein des *Habitus* nicht nur ein Reflexionsort der Selbsterkenntnis sein, sondern zum Ort der Modifizierung, der Umgestaltung, der künstlerischen Formgebung unserer allgemeinen Verfassung verschiedener zusammenhängender Umfelder und vielleicht am dringlichsten, ein Ort um Empathie zu erlernen, werden. Das willentliche Gestalten von *Habitus* in verschiedenen Kontexten erfordert allerdings ein hohes Niveau an Empfänglichkeit und setzt vielleicht bestimmte Techniken voraus, die man dafür entwickeln muss. Ich sehe das Tanzen als eine Körpertechnik an, um das eigene Wissen über die Welt zu erweitern. Im Lernen und Ausüben von Tanz eröffnen wir uns neue Erfahrungswelten und erweitern dabei unser in den Bewegungen gespeichertes Wissen. Während wir tanzen, stehen wir gleichzeitig mit sozialen, ästhetischen und politischen Wertsystemen in Verbindung. Tanz kann ein Ort sein, der die Möglichkeit bietet, nicht nur wichtigen kulturellen Werten und Fragen einen Raum zu geben, sondern auch Veränderungen anzustoßen. Ich möchte also behaupten, dass an keinem anderen Ort die Wirksamkeit des *Habitus* erkennbarer ist als im Gesellschaftstanz, wenn man unter Musikbegleitung gemeinsam tanzt, sich versammelt und feiert, sei es in einem Club, auf einem Konzert oder alleine im Schlafzimmer vor der Webcam.

Gesellschaftstänze können zudem auch als Choreografien codierter Verhaltensweisen verstanden werden. Genauso wie ein Open-Source-Programm Informationen über seine Entwickler*innen und deren

Neigungen und Interessen zum Entstehungszeitraum festhält, beinhaltet auch der Gesellschaftstanz diese Informationen. Das Open-Source-Programm ist dabei ein System, das Informationen nach einer definierten Ordnung zum Einsatz bringt, eine Art lebendiges Zeugnis der Code-Entwicklung, die der Informationswiedergabe vorausgegangen ist. Es ist möglich, Gesellschaftstänze auf ähnliche Weise zu verstehen, nämlich als kulturelles Speichersystem. Als kontinuierlich wachsendes Archiv, das historische Tendenzen und ästhetische Neigungen speichert, die wiederum von Menschen, die tanzen, dort eingebracht werden.

Mit dem gewählten Fokus auf Gesellschaftstänzen, möchte ich die Position des*der Gesellschaftstänzers*in verstehen, die für mich gleichzeitig die Rolle eines*r passiven Zuschauer*in und eines*r aktiven Beteiligten*in ausfüllt. Der*die gesellschaftliche Tänzer*in ist Beobachter*in und auch Handelnde*r. Eigenständig erfinden sie keine neuen Tanzrichtungen. Sie beobachten vielmehr erst den Tanz, um diesen dann nachzuahmen, zu lernen und an ihre eigenen Körper und Neigungen anzupassen. Die Person auf der Tanzfläche interessiert sich nicht für das Choreografieren von Bewegungen, sondern für die Anpassung der Bewegungen an den eigenen Körper. Ihre Rolle kommt damit der eines*r Benutzers*in von Open-Source-Software gleich, der*die diese weiter entwickelt, als dem*der Autor*in des Quellcodes, auf den die Idee dazu zurückzuführen ist. Als Entwickler*in nimmt er*sie Änderungen und Angleichungen vor, die ihm*ihr vorteilhaft für den persönlichen Gebrauch des Programms erscheinen, genauso wie der*die Gesellschaftstänzer*in den Tanz auf eine Art gestaltet, die ihm*ihr im Freude bereitet und der sozialen und gesellschaftlichen Positionierung dienlich ist.

Ich zum Beispiel liebe Headbanging. Ich finde es schön. Es erinnert mich an die Stilrichtung Rokoko mit dem Gewirbel aus Köpfen und fliegenden Haaren. Aber ich mag Heavy Metal als Musikrichtung nicht. Ich bevorzuge elektronische Tanzmusik, Elektro, House oder Hip-Hop. Ich könnte aber auf einem Metal-Konzert am Rand ausharren, nicht aktiv in der Menge stehen und zuschauen was Headbanging ist, mir Gedanken darüber machen, wie Headbanging entstanden ist. Oder ich könnte headbängen zu Musik, die mir gefällt. Ich könnte Headbanging an meinen persönlichen Geschmack anpassen. Durch die Bewegung breitet sich in mir das Gefühl des Handelns aus. Es wird so für mich später zu einer Erinnerung, die durch Bewegungen wieder wachgerufen werden kann. Was ich aus der Erfahrung gewonnen habe, ist die Erkenntnis, dass die physische Umordnung des Körpers radikale Auswirkungen haben kann. Headbanging destabilisiert die Aufrichtigkeit der Wirbelsäule. Der aufrechte Gang unterscheidet uns von Tieren, die aufrichtige Wirbelsäule kann hieratisch interpretiert werden. Beim Headbanging allerdings stößt man den Kopf vermeidlich von seinem hohen Sockel.

Die ersten Annotationen von Tanz sind auf das 15. Jahrhundert datiert, es ist aber durchaus vorstellbar, dass schon Tausende und Abertausende von Jahren choreografierte Bewegungsabläufe zum Einsatz kamen, um Informationen weiter zu geben und zu bewahren. Heute haben wir dafür YouTube. Noch nie zuvor hatten wir Zugang zu einem stetig wachsenden Archiv gesellschaftlicher Tänze aus aller Welt gehabt. Nicht nur können wir dort Tanz an sich beobachten und neue Bewegungsabläufe lernen, uns stehen auch die zusätzlichen Informationen über die Tänzer*innen zur Verfügung, etwa wie sie sich kleiden, wo und wie sie leben. Zudem finden wir dort quantitative Angaben, die uns etwas sagen zur Beliebtheit des Tanzes, etwa durch die Anzahl der Zuschauer*innen eines bestimmten Videos oder die Zahl der Videos, die mit den gleichen Schlagwörtern verlinkt sind. Geben Sie einmal *Techtonik* in das Suchfeld von YouTube ein. Ich glaube nicht, dass sich Techtonik oder andere Rave-Tänze ohne die Erfindung des Internets entwickelt hätten. Ähnliches trifft auf Breakdance zu, der ohne die industrielle Revolution, das Maschinenzeitalter nicht denkbar ist. Gleichermaßen hätten wir die Wrangler Stretch von 1964 ohne die Revolution der Stretch-Denim-Stoffe für Jeans nicht haben können. Und auch ist der Twist als erster individualisierter Modetanz ohne die zunehmende Individualisierung der modernen Gesellschaft und den Kampf für Geschlechtergleichheit nicht denkbar.

Es ist unbestritten, dass unsere Körperwahrnehmung und die des eigenen Ichs sich im Laufe der Menschheitsgeschichte grundlegend geändert haben. Sie verändert sich auch weiterhin, und das in einem immer schnelleren Tempo. Dazu tragen auch die zunehmenden vertiefenden Verbindungen mit neuen Technologien bei, die den Körper in unterschiedliche Schichten zerlegen, in den sozialen Körper, den virtuellen Körper, den durch Technik modifizierten oder vermittelten Körper. Ein einzelner Körper wird so teilbar in viele einzelne Körper, die in sozialen oder privaten Kontexten, in unterschiedlichen Konfigurationen für spezifische Anlässe benötigt werden. In Rollen die wir in diesen Kontexten mit den Körpern ausfüllen, z.B. die eines*r Mitarbeiters*in, Elternteils, Liebhabers*in, Freund*in, Haustierbesitzer*in, Betreuers*in. Die Idee des Körpers ist gesellschaftlich bedingt und hat sich heute weit von einem natürlichen oder ganzheitlichen Begriff entfernt. Tanz als Praxis wiederum kann ein spannender Weg sein, um sich der Assemblage von Organen, Haltungen, Geschichten, Ideen und Mikroorganismen, die wir Körper nennen, wieder experimentell anzunähern. Das beschreibt die prominente Wissenschaftlerin Donna Haraway in ihrem Buch *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen* wie folgt, „Unsere Körper sind das Ergebnis der Adaption durch den Gebrauch von Werkzeugen, die der Gattung *Homo* vorausgeht. Wir bestimmten aktiv unser Design durch Werkzeuge, die den menschlichen Austausch mit der Natur aufheben.“ Abschließend bin ich davon überzeugt, dass wir uns gerade am Anfang eines neuen Zeitalters befinden, in dem wir mit allen neuen Werkzeugen, auch der Technologie, die wir heute als Körper bezeichnen, neue körperlich erlebbare Beziehungen eingehen werden.

Sissel Tolaas

In_Between Us – SmellCoding / Air Movement, 2019,
14 porzellanene Apparaturen auf Sockeln mit Geruchsmolekülen,
Courtesy of the Artist

Mit ihrem duftenden Ausstellungsbeitrag nimmt Sissel Tolaas das Motiv des Kreises bzw. des Kreislaufes auf. Führen die Tänzer*innen buchstäblich einen „Kreis-Lauf“ auf, widmet sich die norwegische Künstlerin dem Atem-Kreislauf. Sie kreierte dafür sieben Geruchsmoleküle – für jeden Ausstellungsraum eins – und bringt diese in der obersten Turmebene zusammen. So wie jede*r Tänzer*in ein Individuum bildet, ist er*sie ebenso ein fester Bestandteil der Choreografie. Ebenso entsteht erst durch die Zusammenführung der einzelnen Moleküle die Gesamtkomposition. Diese Komposition beruht auf dem Geruch, den ein Körper produziert, wenn er sich in der Luft bewegt. Sissel Tolaas greift also auf das Grundmotiv von Bewegung zurück, die Luft und damit Duftstoffe zirkulieren lässt. Als ausgebildete Chemikerin entschlüsselt und sammelt sie alle erdenklichen Arten von Geruchsmolekülen, die uns umgeben und macht so auf ihre permanente unterschwellige Präsenz aufmerksam. Ihr Forschungsfeld ist dabei unendlich, da jeder Gegenstand, jede Stadt, jeder Körpergeruch einzigartig ist und dennoch aus einer entschlüsselbaren Zusammensetzung von Gerüchen besteht. In der obersten Turmebene der Kunsthalle kommen die chemisch produzierten Moleküle in einem minimalistischen Setting auf Sockeln platziert zusammen und ergeben gemeinsam eine einzigartige Geruchskomposition. Gespeichert sind sie in porzellanenen Apparaturen, die die Besucher*in auch schon in den Übergangszonen der Hallen und in den anderen Turmräumen sehen und wahrnehmen können. So wird der Rundgang durch die Ausstellung nicht nur durch visuelle, auditive und bewegungsorientierte Eindrücke geprägt, sondern bezieht auch den völlig unterschätzten Geruchssinn aktiv ein.

Ensemblegespräch

mit David Rittershaus
(Theaterwissenschaftler,
Hochschule Mainz – Motion
Bank) & Tänzer*innen *Effect*

Mi 20/03
19 Uhr

Künstlergespräch

mit Tamara Grcic und Stefanie
Böttcher (Leiterin Kunsthalle
Mainz)

Mi 03/04
Im Anschluss an die Aufführung
ca. 20.30 Uhr

Choreographic Coding Lab

Das Lab bietet der
Öffentlichkeit zum Abschluss
einen Einblick in die Arbeit.

Mehr Informationen:
www.choreographiccoding.org

Do 02/05
18 Uhr

Nachgespräch

mit Honne Dohrmann (Direktor
tanzmainz) & Tänzer*innen
Effect

Di 07/05
Im Anschluss an die Aufführung
ca. 20.30 Uhr

Shortcuts #6 – Kurzfilmabend

und Künstlergespräch mit
James Edmonds

Mit freundlicher Unterstützung
des AStA JGU Mainz.

Mi 08/05
19 Uhr

Ausstellungsrundgang

mit Prof. Florian Jenett
(Hochschule Mainz, Kodirektor
Motion Bank), Honne Dohrmann
(Direktor tanzmainz) und
Stefanie Böttcher (Leiterin
Kunsthalle Mainz)

Mi 22/05
19 Uhr

Im Uhrzeigersinn

Eine Performance mit
Schüler*innen des Gutenberg-
Gymnasiums Mainz. Unter
der Leitung von Felix Berner
(Staatstheater Mainz) und Lisa
Weber (Kunsthalle Mainz).

Fr 24/05
16.30 Uhr

Shortcuts #7 – Kurzfilmabend

Mit freundlicher Unterstützung
des AStA JGU Mainz.

Mi 05/06
19 Uhr

Fade into You – Videoscreening-Reihe

Episode LXXIV
Mi 12/06
19 Uhr

Finissage

Zum Ausstellungsende ist die
Choreografie *Effect* um 19.30
Uhr letztmals zu sehen. Im
Anschluss erwartet Sie ein
Special Closing Act – wir halten
Sie auf dem Laufenden.

So 16/06

Vorstellungstermine

Effect

Fr 29/03	Di 07/05
Mo 01/04	Mi 15/05
Di 02/04	Do 16/05
Mi 03/04	Fr 17/05
Fr 12/04	So 16/06
Fr 26/04	jeweils 19.30 Uhr

Karten sind im Vorverkauf
über das Staatstheater Mainz
(Theaterkasse, 06131 2851-222,
kasse@staatstheater-mainz.de,
www.staatstheater-mainz.com)
und die Kunsthalle Mainz
erhältlich.

Die Kunsthalle Mainz ist eine
Stunde vor, sowie eine Stunde
nach der Vorstellung geöffnet.

Öffentliche Rundgänge und Familienrundgänge

Die öffentlichen Rundgänge
finden jeden ersten, zweiten
und vierten Sonntag um 15
Uhr sowie an jedem ersten
Mittwoch im Monat um 18 Uhr
statt.

An jedem dritten Sonntag
laden wir Sie um 15 Uhr zu
einem Familienrundgang
ein. Gemeinsam mit Ihren
Kindern können Sie hier die
aktuelle Ausstellung spielerisch
erkunden.

Kunsthalle Mainz
Am Zollhafen 3–5
55118 Mainz
T +49 (0) 6131 126936
F +49 (0) 6131 126937
www.kunsthalle-mainz.de

Di, Do, Fr 10–18 Uhr
Mi 10–21 Uhr
Sa, So und an Feiertagen 11–18 Uhr
22/04, 10/06 geschlossen

Künstlerische Leitung
Stefanie Böttcher

Assistenz, Presse und
Projektmanagement
Laura Günther

Kuratorische Assistenz
Lina Louisa Krämer

Leitung Kunstvermittlung
Lisa Weber

FSJ Kultur
Valeria Hertel

Umbauteam
Eric Cusminus, Fabian Greiner,
Yun Heo, Martina Lang, Poppy Luley

Team Kunstvermittlung
Ingeborg Brauburger, Dr. Annette
Emde, Anne Specht, Klarissa
Stadion, Sabine Walter

Die Kunsthalle Mainz wird
unterstützt durch

Mainzer Stadtwerke AG
Mainzer Fernwärme GmbH
Landeshauptstadt Mainz
Mainzer Verkehrsgesellschaft mbH

Erwachsene
6 Euro

Ermäßigt
4 Euro

Gruppe ab 10 Personen
4 Euro pro Person

Gruppe ab
10 ermäßigten Personen
3 Euro pro Person

Kinder bis 6 Jahre
Eintritt frei

Familien
14 Euro

Jahreskarte
25 Euro

Rundgänge und Veranstaltungen
im Eintritt enthalten
(sofern nicht anders angekündigt)

Angemeldete Rundgänge für
Gruppen auf Anfrage

Ermäßigungen (mit Nachweis)
für Auszubildende, Erwerbslose, Freiwilligendienstleistende,
Schüler*innen, Schwerbehinderte, Studierende, Rentner*innen

Hinweis zum Fotografieren: Bitte beachten Sie, dass auf unseren
Veranstaltungen fotografiert wird. Mit Ihrer Teilnahme erklären Sie
sich mit der Veröffentlichung der Fotografien einverstanden.
Please note that photographs will be taken during our events.
By attending, you agree to their publication.

Dank an die Königlich
Norwegische Botschaft.

Dieses Projekt wird gefördert
durch die Kulturstiftung des
Bundes.

