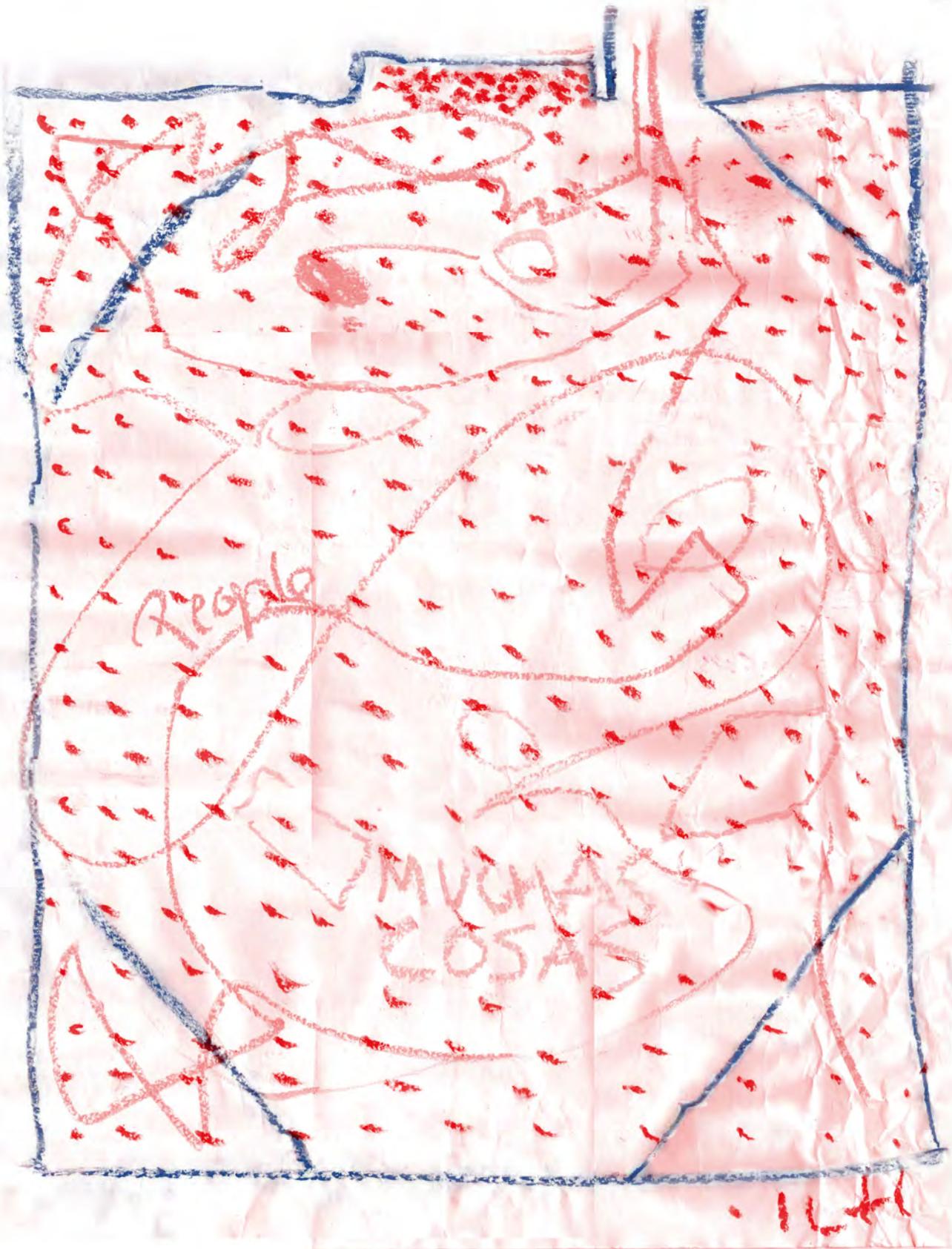


FLESHLAB

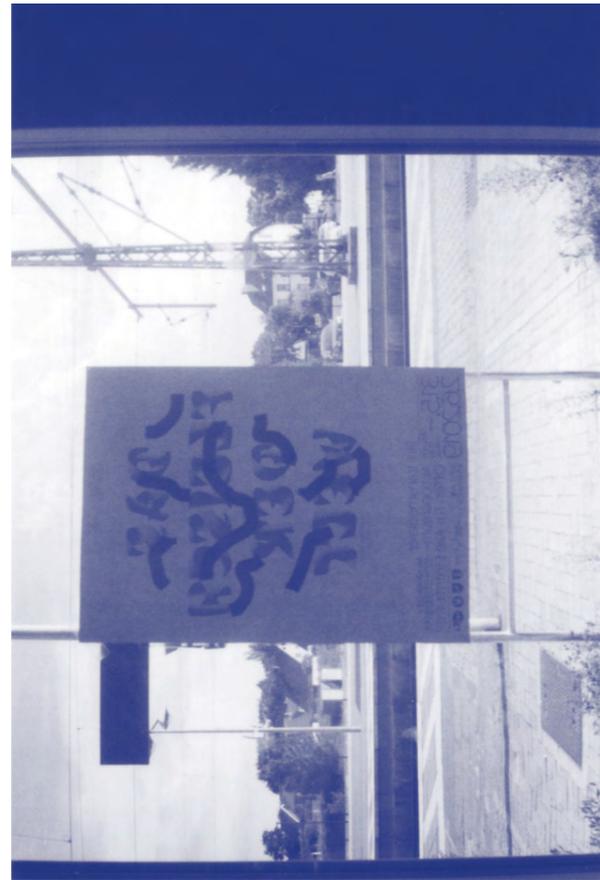


# FLESHLAB

IN— TRO	5
FLEISCH ALS MATERIE	7
DIE STATIONEN	12
IN— PUT	14
BODY FIRST, PLEASE	16

LITERATUR I	18
FILM: HAUT	24
IN THE GAME	28
ÜBER DIE WAHR— NEHMUNG	31
BODY CON— SCIOUSNESS	35
3 TAGE SPIELEN	36
WHERE A BODY ENDS	37
LITERATUR II	40
PERFORMANCE—ART AS THOUGHT	42
LITERATURVER— ZEICHNIS	43
DANKSAGUNG/ IMPRESSUM	43





# EIN



31.5.19  
— 2.6.19

## TRANSMEDIALER

## AKTIONSRaum

### INTRO

Den ersten formalen Anstoß für das Flesh Lab gab mir das einige Male im Bahnhof e.V. - Initiative für Neues Wohnen Ottersberg durchgeführte Format der Kulturspielunke. Es handelt sich hierbei um einen transmedialen „Spielplatz“. Ein 20m großer Raum, der es möglich macht, sich durch verschiedene Stationen künstlerisch auszudrücken. Die Teilnehmer\*innen an den verschiedenen Stationen konnten interagieren.

Der künstlerische Wert liegt in keinem Fall in der Produktion eines Ergebnisses, sondern speist sich aus der Zusammenkunft unterschiedlicher Menschen, die in ihrer Zusammensetzung zufällig in

eine temporäre Interaktion treten. Er liegt also vielmehr in genau dieser prozesshaften Laborsituation aller Beteiligten, bei der sich die Kunst in kleinen unscheinbaren, bis hin zu flüchtig unsichtbaren performativen Handlungen versteckt.

Die Vergrößerung dieses Formats auf einen 100m Raum, erlaubt es mir im Flesh Lab in weitläufigeren „Stationen“ zu denken. Die neu sanierte Güterhalle im Bahnhof e.V. – Initiative für neues Wohnen war der perfekte Ort für die Umsetzung, da er als abgeschlossener Raum für ein solches 3-tägiges Projekt den klaren räumlichen Rahmen vorgab, in dem das Projekt stattfinden konnte.

FR., 31.5.

16:00 Uhr (15 Minuten)

Katarina Strasser (Videokünstlerin, Stuttgart)

HAUT →THEMA: S.24–25

Der primäre Grund den Versuchsaufbau der Kulturspielunke nun derart zu vergrößern, war der Wunsch, das Medium der Performance Art, neben den verschiedenen anderen Medien, zu priorisieren. Die kleinen, unscheinbaren performativen Handlungen sollten sich vergrößern, indem der Fokus auf den Körper gelegt wurde. Dieser Fokus sollte im Flesh Lab seinem Namen nach als ein künstlerisches Laboratorium genutzt werden, um experimentell der Frage nachzugehen, welches Erkenntnispotenzial Performance Art besitzt. Als ausgewähltes theoretisches Material diente das Buch Im Bann der sinnlichen Natur – Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt von David Abram, welches ebenfalls im Raum auslag.

Ich selbst begab mich in diesen 3 Tagen des Flesh Labs in die Performance 3 Tage Spielen.



DAVID ABRAM

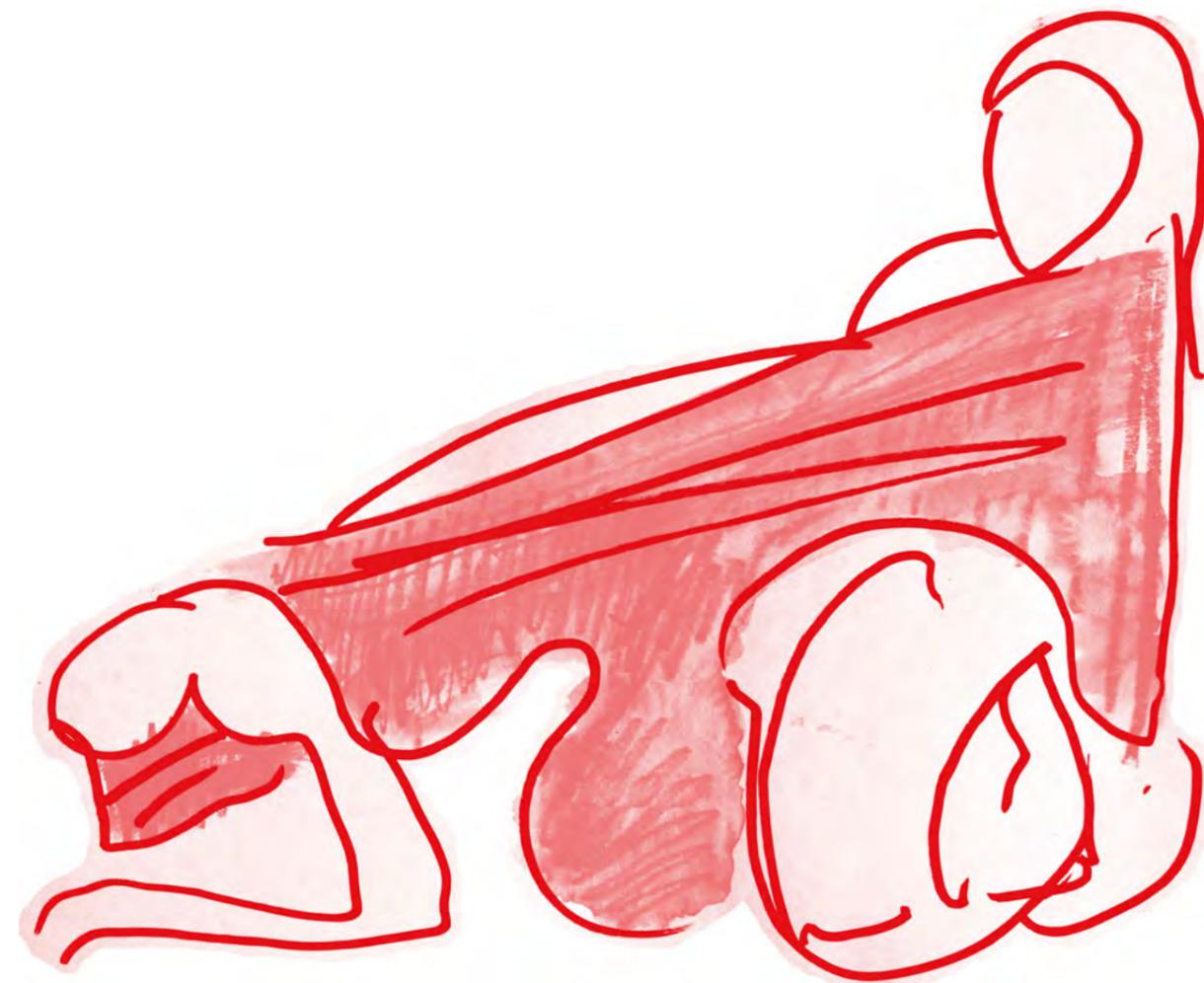
\*1957

Ökologe, Anthropologe  
und Philosoph

David Abram lebte als Taschentrickkünstler bei Schamanen in Indonesien, Nepal und Amerika.

Er ist Gründer und Leiter der Alliance for Wild Ethics und Autor des Buches Im Bann der sinnlichen Natur – Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt.

# Fleisch als Materie



→WEB: [diezeichnerinnen.de](http://diezeichnerinnen.de)

## Übung—1

BERÜHRE DEINE RECHTE HAND MIT DER LINKEN HAND. SPÜRE DABEI, WIE DEINE RECHTE HAND DEINE LINKE HAND BERÜHRT UND GLEICHZEITIG, WIE DEINE LINKE HAND VON DER RECHTEN HAND BERÜHRT WIRD.

Das Fleisch ist das Geheimnisvolle,  
auch als Matrix bezeichnete  
Gewebe, das sowohl dem Wahr-  
nehmenden als auch dem  
Wahrgenommenen zugrundeliegt  
[...]

→TEXT: Abram, David; S.34

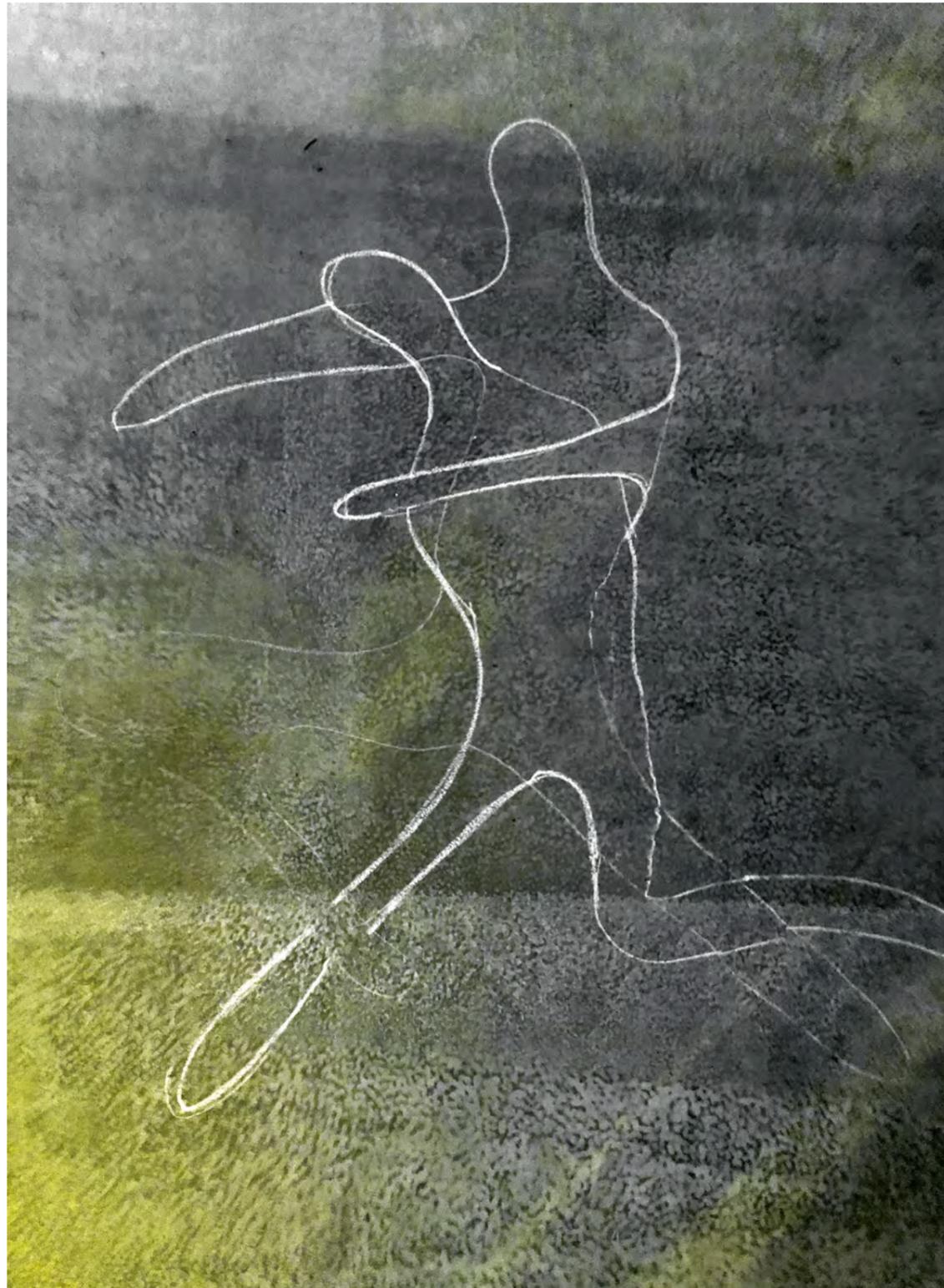
Die Existenzen von verschiedenen Wolfsstimmen  
treffen sich hier in der Mitte.  
In der Körperlichkeit von Wolfsgeheul.



Das  
FLEISCH  
DER  
WELT

Das Flesh Lab machte sich außerdem auf den Weg, ein praktisches Verständnis über den Begriff des flesh zu erringen. Der Abend am Tag 2 wurde durch einen philosophischen Input von mir gefüllt, um sich dem Begriff des fleshs theoretisch zu nähern. Der entstandene Kreis der Diskus-

sion der aus einer Lesung aus dem Buch Im Bann der sinnlichen Natur – Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt von David Abram hervorging, zog sich letztendlich über 5 Stunden, öffnete alternative Perspektiven der Wahrnehmung und warf Fragen auf.

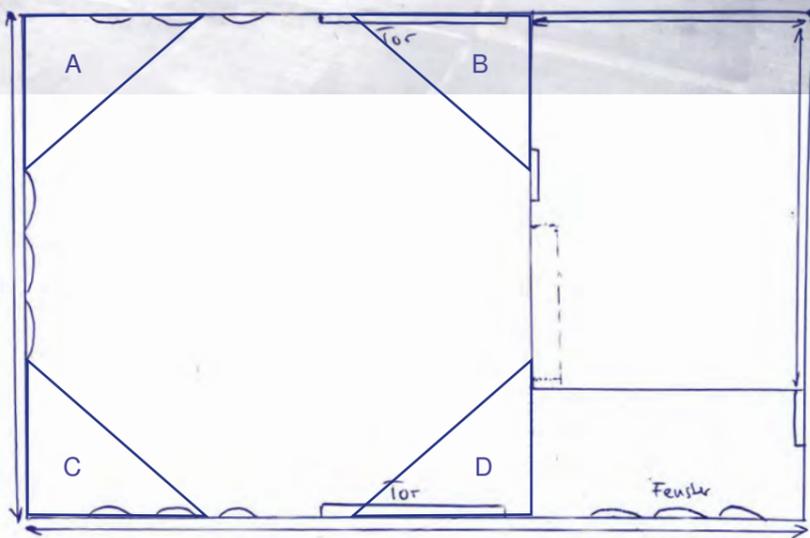


EINIGE  
TEILNEHMER\*INNEN an den Instrumenten  
FINDEN SICH ALS wieder. Der verstärkte  
GRUPPE Bass dröhnt vorerst nur  
als minimaler Takt durch den Raum.  
Man hört die Geräusche der Schreibma-  
schine. Eine junge Frau dreht sich immer  
wieder ruckartig um, um etwas vom Ge-  
schehen mitzubekommen, wo bei sie sich  
mit ihren Händen in einem rastlosen  
Tippen befindet. Gezielte laute Schläge  
durchfahren den Raum. Eine andere Frau  
schlägt mit einer Schaumstoffnudel so  
fest es geht auf den harten Estrichboden.  
Die Gruppe an den Instrumenten fin-  
det Rhythmus. Die Bewegungen raufen-  
der Menschen in der Mitte nehmen ihn  
auf. Manche rennen gegeneinander. Die  
Schreibmaschine gerät in den Hinter-  
grund. Trommeln erstarken. Es werden  
Laute gerufen, die aber keine Bedeutung  
hinterlassen. Nichts scheint  
Bedeutung zu hinterlassen.

ERIN MANNING  
\*1969  
Kulturtheoretikerin,  
Philosophin und Künstlerin

Erin Manning hat einen Forschungs-  
lehrstuhl für relationale Kunst und  
Philosophie an der Fakultät für  
bildende Künste der Concordia  
University (Montreal, Kanada).  
Sie ist außerdem die Di-  
rektorin des SenseLab.  
—>WEB: [www.senselab.ca](http://www.senselab.ca)

# RAUM/ DIE STATIONEN



C



B



A



D

Die vier Ecken des Raumes wurden durch Holzplattformen einige Zentimeter über dem dadurch entstandenen Raum in der Mitte gehoben. Jeder Ecke des Raumes wurde ein bestimmtes Medium zugewiesen, welches wiederum mit einer Handlungsanweisung (Score) versehen wurde. Somit entstand eine Station Musik → A, die den Score Nimm Teil am Geschehen, indem du die Instrumente nutzt besaß. Eine Station Poesie → B, welche den Score Nimm Teil. Gib im Geschehen etwas preis; durch Schrift oder Stimme besaß. Eine Station war dem Zeichnen → C gewidmet und bekam den Score Nimm Teil. Halte etwas aus dem Geschehen fest durch Farbe auf Karton. Die vierte Station → D war das Video und besaß den Score Nimm Teil durch ein Video aus dem Internet, dass zum Geschehen beiträgt.

Der Raum in der Mitte war nun für den Körper frei. Zentrum der künstlerischen Arbeit wurde damit also auch räumlich die performative Handlung. Jede einzelne Station diente nun auch der künstlerischen Dokumentation.

Das räumliche Zentrum bildete die Fläche für alle Künstlerinnen, die als Impulsgeberinnen für das Flesh Lab eingeladen worden sind. Um das Spiel von performativen Handlungen und Bewegungen für die Teilnehmerinnen zugänglich zu machen, sollte es Menschen geben, die schon Erfahrungen mit ihrem Körper, z.B. durch Tanz, Körpertherapie, Yoga, Performance Art gemacht haben. Für diesen zentralen Raum gab es also keine Handlungsanweisung, wie bei den einzelnen Stationen, sondern den Input der Künstlerinnen.

Mit Johannes Grünwald (Tanz- und Theaterpädagog/systemische Körpertherapie) gab es den Input *Mein Fleisch – Dein Fleisch*. Auf *Entdeckung der eigenen Fleischlichkeit*, bei dem er die Teilnehmerinnen durch eine einführende Körperarbeit zur Entwicklung erster kleiner persönlicher Performances einlud. Johannes Jäger (Architekt/ Yogalehrer) griff am Folgetag Aspekte aus dem *Sivananda Yoga* auf und unterrichtete die Teilnehmerinnen in zielgerichteten

Atemübungen, die das Bewusstsein für den eigenen Körper stärkten. Am gleichen Tag gab Katharina Greeven, die sich zu dieser Zeit noch in ihrem Studium „Performance Studies“ (Universität Hamburg) befand, einen Input mit dem Titel *Body/Mind/Maps*. Hierbei entstand eine Kartierung des eigenen Körpers auf bestimmte Teile, die eine ganz eigene, besondere oder intime Geschichte trugen. Auch hier wurden kleine Performances entwickelt, die sich in einer abschließenden persönlichen Geschichte zu den eigenen Körperteilen bündeln sollte. Julia Becker (tanz\_ist, Bremen) ergriff das Flesh Lab am Anfang des dritten Tages mit dem *Experiment Body Consciousness*. Durch die Wahrnehmung einfachster Bewegungen und körperlicher Gegebenheiten und deren Austarierens kamen wir durch bewusste Körperlichkeit in den Tanz. Am Ende des *Flesh Labs* traten wir gemeinsam eine Performance mit der Künstlerin Regina Magdalena Sebald. Im *Flesh Lab* kollaborierten wir in einer freien Improvisation, in welcher sich die drei Tage auf eine gewisse Weise bündelten.

RETT  
RETT  
RETT  
RETT

Im besonderen Maße sind im Ablauf des *Flesh Labs* allerdings die Freiräume zu erwähnen, welche zwischen den einzelnen Inputs von Statten gingen. Räume, in denen interagiert und gespielt wurde.

RU  
RU  
RU



Als ein in den heutigen westlichen Industrienationen aufgewachsener und sozialisierter Mensch stehen wir gezwungenermaßen in Konfrontation mit Prozessen wie der Verstädterung, der Digitalisierung und der Technisierung unserer Lebenswelt. Viele sehen sich im Alltag subtil einer ständigen Forderung des Nervensystems durch Sinneseindrücke, besonders durch unsere visuelle und akustische Wahrnehmung ausgesetzt. Die Vielfalt der Sinne wird dazu auf einzelne Sinne reduziert. Die aktive haptische und passiv taktile Wahrnehmung gerät in den Hintergrund. In Anknüpfung an diese Monopolisierung des Kognitiven wird unser Körper durch kulturelle Bewegungsschablonen, brachiale Formen des Vergnügens, der Leistungssteigerung und der kosmetischen Perfektionierung zu einer reinen Ressource reduziert. Generell lässt sich feststellen, dass die heutige westliche Kultur durch eine gewisse „Körperabstinenz“ geprägt ist.<sup>1</sup> Der Körper wird in vielen Fällen nur noch zum „Träger unseres Gehirns“.

In dem nach Descartes benannten cartesischen Dualismus wird der menschliche Körper strikt vom menschlichen Geist getrennt und als Objekt, Mittel zur Wahrnehmung, Werkzeug oder auch als „Rohstoff“ bezeichnet. Ponty beschrieb den Körper dagegen unter dem Begriff des „Leibsubjektes“, wobei er sich begrifflich von Körper haben, hinzu Leib Sein bewegt.

„Die sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung der Welt erscheint in dieser Perspektive nicht mehr nur als „Rohstoff“, der erst noch einer verstandesmäßiger Ordnung und Bearbeitung bedarf, sondern als Grundlage eines eigenständigen Erkennens und Begreifens von Wirklichkeit.“<sup>2</sup>

Erste eigene Gedanken zum Thema „Leibsubjekt“ machte ich mir durch die Auseinandersetzung mit der Person Joseph Beuys. Reichlich Fragen warf mir damals sein Ausspruch „Ich denke sowieso mit dem Knie“ auf, der sich nun in Bezug auf die hier bearbeitete Thematik als persönlicher Schlüsselmoment herauskristallisiert. Schauen wir uns die

# BODY

genaue Reihenfolge des menschlichen Gehvorgangs an, kann man sehen, dass die allererste Bewegung, die sich einstellt, wenn ich losgehen möchte, eine Bewegung, mindestens aber ein Bewegungsimpuls ist, der aus dem Knie kommt. Sich auf den Weg machen; einen ersten Schritt machen; Loslaufen; Sich in Bewegung setzen sind tatsächliche Handlungen, die im Knie ihren Ursprung nehmen. Wenn Beuys also vom Knie als denkendem Subjekt redet, dann negiert er den Kopf als alleiniges denkendes Subjekt. Der Körper wird zum Handelnden.

Schauen wir auf unseren Alltag können wir unschwer erkennen, dass in so gut wie allen Fällen jeder Handlung ein Gedanke vorausgeht und wir keinesfalls mit dem Knie denken. Unser Handeln ist meist geplant und durchdacht, oftmals ausschließlich praktisch, sinnvoll, ökonomisch und am besten so effizient wie möglich. In kleinen Momenten wird das „Knien“ aber vielleicht doch von dem ein oder anderen praktiziert. Beispiele wären hier der freie Tanz, Contact Improvisation, Performance Art oder andere Bewegungsarten, die nicht zwangsweise einem Konzept oder ein konkretes Ergebnis verlangen. Intuitive Spaziergänge wären ein anderes Beispiel, wobei man hier die künstlerische Intervention Dérives der Situationistischen Internationalen aus den 1960er Jahren nennen könnte. Auch das „freie Spielen“ muss hier mit hinein gezählt werden. Die Handlung durch den Körper selbst scheint, wie an den genannten Beispielen zu erkennen, mit Intuition oder Instinkt einher zu gehen.

Der kreative Prozess, der bei solcherlei Handlungen angestoßen wird, beschreibt Nietzsche treffend als „Bewegungen des blinden Seekrebses“, „der fortwährend nach allen Seiten tastet und gelegentlich etwas fängt: er tastet aber nicht,

# FIRST

um zu fangen, sondern weil seine Glieder sich tummeln müssen.“<sup>3</sup>

Der Handelnde ist bei Nietzsche also nicht auf ein Ergebnis aus; auf ein Ziel gerichtet, dass erreicht werden soll. Nichts soll gefangen werden vom blinden Seekrebs. Vielmehr klingt es bei „tummeln müssen“ von einem natürlichen Bedürfnis des Menschen, seine Umgebung zu erfahren und gelegentlich auf etwas Neues zu stoßen. Dass er dabei, wie in Nietzsches Bild nicht mit dem Sehsinn ausgestattet ist, fokussiert die Handlung auf eine rein körperliche.

„Um Verschwendung, Verschleuderung, Vergeudung, Verlust – und um deren List und Lust: Anstatt um eine geschlossenen Tauschökonomie, um metaphysische Spekulation auf Rückerstattung, auf Symmetrie, auf Gabe gegen Gabe, auf Einlösung eines Versprechens, eines Wertes, einer Gegenwart aus der Warte von Wert und Werk.“<sup>4</sup>

Die Haltung des „blinden Seekrebses“ manifestierte sich in meiner performativen Arbeit schließlich in meiner Idee des Flesh Labs. Die Teilnehmerinnen innerhalb des Raumes sollten kein Ziel erreichen, ein Ergebnis erzielen oder ein Werk erschaffen. Ein zu Teilen „körperliches Umherschweifen“ fand sich sowohl in den Freiräumen, als auch während der Inputs der Künstlerinnen wieder. Ein unbestimmtes Suchen, welches den Teilnehmerinnen die Möglichkeit nahelegte, intuitiv mit ihrem Körper zu handeln. Die vorgefertigten Stationen boten ein Feld, welches ohne große gedankliche Vorbereitung zum Ausprobieren und Spielen einlud. Auch dadurch war die Annahme des Angebotes, die Haltung des „blinden Seekrebses“

# please

beizubehalten, zugänglicher. Was entstand waren Interaktionen zwischen Personen und Materialien, zwischen Personen und dem Raum, sowie zwischen zwei oder mehreren Personen. Die Präsenz des Körpers, in der sich die Teilnehmerinnen gerade durch diese Haltung befanden, bestimmte den künstlerischen Moment, welcher sich im Flesh Lab in den verschiedenen Interaktionen ereignete.

## Übung—2

WENN DU DIE NÄCHSTEN MALE DUSCHEN GEHST, BEOBACHTE DICH SELBST BEIM ABTROCKNEN. GIBT ES EIN KONZEPT; EINE REIHENFOLGE, WELCHE KÖRPERTEILE DU WIE ABTROCKNEST? WENN JA, FRAGE DICH, WIE DIESES KONZEPT ZU STANDE GEKOMMEN IST.



Blick auf Dinge richten und sie sehen oder ihn abwenden und auf etwas anderes lenken lässt; die Kraft, die mich weinen und lachen oder nachts mit den Wölfen heulen lässt, die mich in Wald oder Supermarkt Nahrung suchen und sammeln, die mich auf dem Boden gehen und die wirbelnde Luft einatmen lässt. Doch setze »ich« diese Kräfte nicht etwa ein, wie ein Kapitän ein Schiff steuert, denn in meinem Grund unterscheide ich mich nicht von ihnen, so wie meine Traurigkeit nicht von einer gewissen körperlichen Schwere meiner Glieder zu unterscheiden ist oder wie sich mein Glücksgefühl nur auf künstliche Weise von der Weitung meines Blicks, meinem federnden Gang und der erhöhten Empfindsamkeit meiner Haut trennen lässt. Durch Mimik, Gestik und spontane Äußerungen wie Seufzer und Ausrufe scheinen sich unsere Gefühle, Stimmungen und Begierden sogar unmittelbar zu verkörpern, ohne dass »ich« sagen könnte, was zuerst da war – die leibliche Geste oder ihr vermeintlich »immaterielles« Gegenstück.

»Ich bin dieser Körper« – dies anzuerkennen, bedeutet nicht, das Wunder meines Sehns und fluiden Denkens auf eine Reihe von Mechanismen oder gar mein »Selbst« auf einen programmierten Roboter zu reduzieren. Vielmehr bedeutet es, die Unfassbarkeit dieser physischen Form zu bekräftigen. Es bedeutet nicht, das Bewusstsein auf die Dichte eines geschlossenen und umgrenzten Objekts zu reduzieren, denn die Grenzen eines lebendigen Körpers sind, wie noch gezeigt wird, offen und unbestimmt; sie gleichen eher Membranen als Barrieren und definieren eine Oberfläche aus Metamorphosen und Austausch. Der atmende, wahrnehmende Körper bezieht seine Subsistenz, ja selbst seine Substanz aus den ihn umgebenden Böden, Pflanzen und Elementen; und nährt selbst wiederum beständig die Luft, die kompostierende Erde, die Insekten, Eichen und Eichhörnchen, indem er unablässig sich selbst verströmt und zugleich die Welt in sich einatmet, so dass sich kaum ausmachen lässt, wo dieser lebendige Körper zu einem bestimmten Zeitpunkt beginnt und wo er endet. Phänomenologisch betrachtet – also so, wie wir ihn tatsächlich erfahren und leben – ist der Körper eine kreative, wandelbare Gestalt. Freilich hat er auch seinen ausgewiesenen Charakter und Stil, seine einmaligen Texturen und Temperamente, die ihn von anderen Körpern unterscheiden. Doch schotten mich diese sterblichen Begrenzungen keineswegs von meiner Umgebung ab, ebenso wenig lassen sie meine Beziehungen zu ihnen vorhersagbar und determiniert werden. Im Gegenteil ermöglicht mir allein meine begrenzte körperliche Präsenz, mich frei mit diesen Dingen auseinanderzusetzen, eine Verbindung mit bestimmten Personen oder Orten einzugehen oder in die Leben anderer einzutauchen. Der Körper begrenzt nicht meinen Zugang zu den Dingen und zur Welt, sondern ermöglicht mir erst, mit allem in Beziehung zu treten.

Merleau-Pontys Erkenntnis, wonach der Körper selbst das Subjekt des Bewusstseins sei, machte freilich jede Hoffnung zunichte, dass die Philosophie je ein vollständiges Bild der Realität würde zeichnen können (denn jede abschließende Beschreibung dessen, »was ist«, bedingt ein auf wie auch immer geartete Weise außerhalb der Existenz stehendes Bewusstsein, sowohl um eine solche Beschreibung erstellen, als auch rezipieren und verstehen zu können). Durch diesen Schritt eröffnete er jedoch zugleich die Möglichkeit zur Begründung einer wahrhaft authentischen Phänomenologie, die nicht mehr versucht, die Welt wie von außen zu beschreiben, sondern die der Welt gerade durch die Erfahrung unseres In-der-Welt-Seins Ausdruck verleiht. Sie erinnert uns so an unsere Teilhabe am Hier und Jetzt und an unseren Sinn für das Wunderbare und die unergründlichen Dinge, Ereignisse und Kräfte, die uns umgeben, wo wir gehen und stehen.<sup>11</sup>



Das Leben des Körpers anzuerkennen und unsere Verbundenheit mit dieser physischen Form zu bekräftigen, bedeutet, anzuerkennen, dass wir den Tieren der Erde angehören und uns an die organische Grundlage all unserer Gedanken und all unserer Intelligenz erinnern und diese wieder bewusst pflegen. Auch heute noch besagt die Hauptströmung der westlichen Philosophie, die bis in die griechische Antike zurückreicht, dass nur wir Menschen über einen körperlosen Intellekt – eine »rationale Seele« oder einen Geist – verfügen, welcher uns aufgrund seiner Ähnlichkeit zu einer ewigen oder göttlichen Dimension jenseits der körperlichen Welt auf radikale Weise von allen anderen Lebensformen absetze oder gar über diese erhebe. So sind bei Aristoteles Pflanzen zwar mit einer vegetativen Seele ausgestattet (die ihnen zu Ernährung, Wachstum und Reproduktion verhilft) und Tiere neben dieser vegetativen auch mit einer animalische Seele (die ihnen Sinneswahrnehmung und Fortbewegung ermöglicht), diese Seelen seien jedoch untrennbar mit der irdischen Welt des Werdens und Vergehens verbunden. Der Mensch hingegen besäße darüber hinaus auch eine rationale Seele, das heißt den Intellekt oder die Vernunft, und nur diese ermögliche ihm den Eingang in die weniger vergänglichen Sphären und sei wesensverwandt mit dem göttlichen »unbewegten Bewegten« selbst. Zweitausend Jahre später begründete Descartes auf dieser hierarchischen Abstufung der Lebensformen, auch als *scala naturae* oder »große Kette der Wesen« bezeichnet, seine folgenreiche Dichotomie zwischen mechanischer, nicht-denkender Materie (sämtliche Mineralien, Pflanzen, Tiere und auch der menschliche Körper) und dem reinen, denkenden Geist (die allein dem Menschen und Gott vorbehaltene Sphäre).

anderen, sich gegenseitig durchdringenden Körpern. Getragen wird dieses Gewebe nicht von uns allein, sondern auch von Eisbächen, die über Granithänge stürzen, von Eulenflügeln, Flechten und vom unsichtbaren, nicht aus der Ruhe zu bringenden Wind.

Dieses verwobene Erfahrungsgeflecht ist die »Lebenswelt« aus Husserls Spätwerk, nur dass sie sich nun als zutiefst fleischliches Feld erweist: als Dimension der Gerüche, Geschmäcker und der zirpenden, sonnendurchglühten, samenprallen Rhythmen. Sie ist nichts anderes als die Biosphäre selbst, die Matrix des irdischen Lebens, in die wir selbst eingebettet sind. Doch ist sie nicht die Biosphäre einer abstrakten und verdinglichenden Wissenschaft, nicht das komplexe Mosaik aus planetaren Mechanismen, die Fernerkundungssatelliten zu kartografieren und zu vermessen versuchen – sie ist die Biosphäre, die der intelligente Körper von innen heraus erfährt und erlebt, die das wache, menschliche Tier erfährt, das ganz und gar Teil der von ihm wahrgenommenen Welt ist.

#### *Materie als Fleisch*

In seinem letzten, wegen seines plötzlichen Todes 1961 unvollendet gebliebenen Werk »Das Sichtbare und das Unsichtbare« suchte Merleau-Ponty nach einer neuen Sprache, die die Blutsverwandtschaft zwischen dem menschlichen Tier und der Welt, die es bewohnt, ausdrückt. Er schreibt dort weniger vom Körper – womit in seinem früheren Werk primär der menschliche Körper gemeint war –, sondern führt den Begriff des kollektiven »Fleisches« ein, der für unser Fleisch wie auch das »Fleisch der Welt« steht.<sup>23</sup> Mit »Fleisch« bezeichnet Merleau-Ponty eine elementare Kraft, die in der gesamten westlichen Philosophiegeschichte namenlos geblieben war. Das Fleisch ist das geheimnisvolle, auch als Matrix bezeichnete Gewebe, das sowohl dem Wahrnehmenden als auch dem Wahrgenommenen zugrundeliegt und diese hervorbringt als voneinander abhängende Aspekte der eigenen spontanen Aktivität. Es ist die reziproke Gegenwart des Empfindenden im Empfindbaren und des Empfindbaren im Empfindenden – ein Mysterium, das uns, zumindest stillschweigend, immer schon bewusst ist, denn keines dieser beiden Phänomene, weder die wahrnehmbare Welt noch das wahrnehmende Selbst, können wir anerkennen, ohne implizit auch die Existenz des Anderen anzuerkennen. Wir sind nicht einmal imstande, uns eine sinnlich empfindbare Landschaft vorzustellen, die nicht gleichzeitig auch sinnlich empfunden würde (stellen wir uns eine Landschaft vor, so tun wir dies unweigerlich aus einer bestimmten Perspektive heraus und beziehen somit unsere eigenen Sinne und auch unsere Empfindungen in jene Land-

schaft ein). Ebenso wenig sind wir in der Lage, uns ein empfindendes Selbst oder eine Empfindung vorzustellen, die sich nicht in einem Feld aus empfundenen Phänomenen befände.

Dennoch betrachtet der Diskurs des wissenschaftlichen Mainstreams das von der Sinneserfahrung abstrahierte, sinnlich wahrnehmbare Feld als vorrangig und behauptet, die subjektive Erfahrung werde durch eine objektivierbare Reihe von Prozessen im mechanisch determinierten Feld des sinnlich Wahrnehmbaren »verursacht«. Umgekehrt betrachtet der New-Age-Spiritualismus die reine Empfindung oder Subjektivität als vorrangig, entkoppelt sie von der sinnlich empfindbaren Materie, und behauptet, die materielle Wirklichkeit sei eine Illusion, erzeugt durch ein immaterielles Bewusstsein oder einen immateriellen Geist. Obwohl diese Weltanschauungen gemeinhin als entgegengesetzt gelten, gehen doch beide von einem qualitativen Unterschied zwischen dem Empfindenden und dem Empfundenen aus. Indem sie dem einen vor dem anderen Vorrang einräumen, befördern beide Sichtweisen die Unterscheidung zwischen menschlichen »Subjekten« und natürlichen »Objekten« – weder die eine noch die andere Sichtweise stellt somit die weitverbreitete Auffassung in Frage, wonach die sinnlich empfindbare Natur eine rein passive Dimension sei, die der Mensch manipulieren und ausbeuten dürfe. Beide Sichtweisen sind unhaltbar, und doch stützen sie sich gegenseitig. Während der vorherrschende Diskurs einmal auf die Seite des wissenschaftlichen Determinismus und einmal auf die Seite des spirituellen Idealismus pendelt, wird leicht eine dritte Möglichkeit übersehen: dass das wahrnehmende Wesen und das wahrgenommene Wesen aus ein und demselben Stoff sind, dass Wahrnehmendes und Wahrgenommenes voneinander abhängen und gewissermaßen sogar umkehrbare Aspekte eines gemeinsamen, belebten Elements, oder Fleisches, sind, das zugleich empfindbar und empfindend ist.

Dieses Paradox erleben wir oft in der Begegnung mit anderen Personen: Indem jener Fremde vor mir, der meinem Blick zunächst ein Objekt ist, plötzlich den Mund aufmacht und mich anspricht, muss ich anerkennen, dass er, so wie ich selbst, ein empfindendes Subjekt ist und dass auch ich seinem Blick ein Objekt bin. Bezogen auf den jeweils anderen, sind wir beide Objekt wie auch Subjekt, empfindbar wie auch empfindend. Warum sollte dies nicht auch in der Begegnung mit einer anderen, nicht-menschlichen Entität der Fall sein – etwa einem Berglöwen, dem ich unerwartet im nordamerikanischen Hochwald über den Weg laufe? Solch eine Begegnung zeigt mir noch deutlicher, dass ich nicht nur ein empfindendes Subjekt, sondern auch ein empfindbares, ja, in den Augen und Nüstern des Anderen sogar ein essbares Objekt sein mag. Selbst eine auf meinem Arm krabbelnde Ameise, die

meine Augen sehen und meine Haut spürt, zeigt sich mir zugleich auch als sinnlich empfindendes Wesen, das umgehend auf meine Bewegungen und selbst auf stimmungsbedingte Änderungen meiner Körperchemie reagiert. Verglichen mit der Ameise, empfinde ich mich als dichtes, materielles Objekt, in meinen Handlungen ebenso kapriziös wie die gebirgsschlagende Erde selbst. Warum sollte sich diese »Umkehrbarkeit« von Subjekt und Objekt letztlich nicht auf sämtliche Entitäten, die ich wahrnehme, erstrecken? Sobald ich mir bewusstmache, dass meine eigene Empfindungsfähigkeit oder Subjektivität nicht ausschließt, dass ich umgekehrt auch für andere als sicht- und fühlbares Objekt existiere, muss ich anerkennen, dass jede sicht- und fühlbare Form, die meinen Blick trifft, potenziell ein erfahrendes Subjekt ist, das die Dinge in seiner Umgebung, also auch mich, wahrnimmt und beantwortet.

*Berühren und berührt werden: Die Reziprozität des Sinnlichen*

Um seinen Begriff des Fleisches empirisch zu untermauern, liefert Merleau-Ponty die vielleicht direkteste Veranschaulichung dessen, was wir »Partizipation« genannt haben. Er weist auf die offensichtliche, aber oft übersehene Tatsache hin, dass meine Hand nur deshalb Dinge berühren kann, weil sie selbst ein berührbares Ding und somit zur Gänze Bestandteil der von ihr erkundeten taktilen (»tastbaren«) Welt ist. Auf ähnliche Weise sind auch die Augen, mit denen ich Dinge sehe, selbst sichtbar. Mit ihren glänzenden Oberflächen, Farben und Schattierungen sind sie im sichtbaren Feld, das sie wahrnehmen, enthalten – sie sind selbst Bestandteil des Sichtbaren, ebenso wie die Zedernborke, ein Sandsteinbrocken oder der blaue Himmel.

Wenn ich die furchige Haut eines Baums berühre, erfahre ich immer auch meine eigene Berührbarkeit und fühle mich selbst vom Baum berührt. Die Welt zu sehen heißt, meine eigene Sichtbarkeit zu erfahren und mich selbst gesehen zu fühlen. Offenkundig könnte ein rein immaterieller Geist Dinge weder sehen noch berühren – er wäre zu keinerlei Sinneserfahrung fähig. Wir können Dinge nur deshalb erfahren, können sie berühren, hören und schmecken, weil wir als Körper selbst in das sinnlich erfahrbare Feld eingebunden sind, selbst eine eigene Oberfläche haben, eigene Laute hervorbringen und selbst nach etwas schmecken. Wir können Dinge nur wahrnehmen, weil wir selbst ganz und gar Teil der wahrnehmenden, sinnlichen Welt sind! Man könnte auch sagen, dass wir Organe dieser Welt sind, Fleisch von ihrem Fleisch, und dass die Welt sich selbst durch uns wahrnimmt.

Auf einem Waldspaziergang spähen wir in die grüne, schattige Tiefe, lauschen der Stille der Blätter und schmecken die kühle, würzige Luft. Doch die Transitivitytät

(»gegenseitiges Gerichtetsein«) der Wahrnehmung oder die Umkehrbarkeit des Fleisches lässt uns plötzlich den Blick der Bäume auf uns gerichtet wähnen, wir fühlen uns entblößt und von überallher beobachtet. Halten wir uns mehrere Monate oder Jahre in jenem Wald auf, mag sich unsere Wahrnehmung erneut wandeln – vielleicht fühlen wir uns dann als blutsverwandte Teile des Walds und erkennen, dass unsere Erfahrung des Walds nichts anderes ist, als der Wald, der sich durch uns erfährt.

Solcher Austausch und solche Verwandlung entstehen aufgrund der simplen Tatsache, dass unsere sinnlich empfindenden Körper ein Kontinuum mit dem weiten Körper der Landschaft bilden, und dass »die Gegenwart der Welt eben Gegenwart ihres Fleisches ist, dass ich »von ihr bin«.<sup>24</sup>



Merleau-Pontys Begriff vom Fleisch der Welt und seine damit einhergehenden Entdeckungen der Reziprozität der Wahrnehmung lassen erstaunliche Parallelen zur Weltsicht vieler oral-indigener Völker erkennen. Der Ethnologe Richard Nelson schreibt in seiner detaillierten Studie über die Ökologie der Koyukon-Indianer im nördlichen Zentralalaska:

Traditionelle Koyukon leben in einer beobachtenden Welt, in einem Wald, der Augen hat. Eine Person, die sich durch die Natur bewegt, ist nie ganz allein – egal, wie wild, abgelegen oder verlassen der Ort auch sein mag. Die Umgebung ist bewusst, empfindend, leibhaftig. Sie fühlt. Und ihre Gefühle können verletzt werden. So ist ihr stets mit dem gebotenen Respekt zu begegnen.<sup>25</sup>

Diese für unser zivilisiertes Denken so ungewöhnliche und so irritierende Wahrnehmungsweise wird nachvollziehbar, sobald wir unter die Oberfläche unserer gewohnten Vorstellungen eintauchen und die reziproke Natur der unmittelbaren Wahrnehmung akzeptieren – also den Umstand, dass Berühren bedeutet, zu fühlen, wie ich selbst berührt werde, und Betrachten bedeutet, zu fühlen, wie ich selbst betrachtet werde. Richard Nelsons Beschreibung legt zudem nahe, dass solche Reziprozität der Wahrnehmung, sofern sie bewusst erkannt wird, auch das Verhalten eines Menschen tiefgreifend zu beeinflussen vermag. Denn wenn ich meine Umgebung als sinnlich empfindend, als achtsam und wachsam erfahre, so muss ich selbst ebenfalls Achtsamkeit und Respekt walten lassen – auch dann, wenn ich weit entfernt von anderen Menschen bin –, um das wachsame Land nicht zu kränken.



Ein Video von Katharina Strasser (Videokünstlerin, Stuttgart) wurde an allen drei Tagen einmal gezeigt.

# HAUT

Zu sehen sind aneinandergereihte Bruchstücke von Amateurfilmaufnahmen, die zudem noch mit einer Kamera mit einem gering auflösenden Sensor gedreht wurden. Hierbei wurde immer wieder mit der Grenze zwischen erkennbarem Motiv und der unzureichenden Technik der Kamera gespielt, wobei sich die

Bilder, die sich durch einzelne Pixel in eine reine Struktur verwandeln, mit Nahaufnahmen menschlicher Haut abwechseln. Ein Spiel von Farbigkeit und minimalen Ausschnitten von Landschaften unseres Körpers, die mal offensichtlich erscheinen, mal unerkannt bleiben.

→ WEB: [cargocollective.com/katarinastrasser/Video](http://cargocollective.com/katarinastrasser/Video)



## „Spielplätze sind Landeplätze, auf denen das Neue in die Welt kommen kann.“<sup>5</sup>

Eine Zeile, mit der unter anderem in der Öffentlichkeit von mir für das *Flesh Lab* geworben wurde, war: Ein Spielplatz, der dem Körper gewidmet ist.

Schon in den Abhandlungen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ von Friedrich Schiller finden wir den Zusammenhang zwischen Spiel und Kunst. „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur das ganz Mensch, wo er spielt.“<sup>6</sup> Schiller unterscheidet in dieser Abhandlung außerdem zwischen „Stofftrieb“, dem „sinnlichen Trieb“ des Menschen und den „Formtrieb“, den geistigen Trieb des Menschen.

Durch das Spiel der Ideen in der Kunst wird der Mensch bei Schiller also erst wirklich frei und damit wirklich Mensch, da allein die Kunst dazu im Stande ist, die im Widerstreit liegenden sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen harmonisch zu entfalten. „Spiel“ bildet bei Schiller zudem den Gegenpol zur Zweck- und Nutzenorientierung.

Zu den anschaulichen Beispielen, die Schiller unter dem Begriff außerdem versammelt, zählen das Löwenbrüllen, der Vogelgesang, das freie Fantasieren, der Tanz und die Höflichkeit.<sup>7</sup>

Um den Spielbegriff des *Flesh Labs* neben Schillers Spielbegriff aber noch deutlicher aufzuzeigen möchte ich an dieser Stelle einen Exkurs in das Malspiel machen, indem Arno Stern, ein Kunstpädagoge, seine Erfindung des Malortes folgend begreift: „In dieser einzigartigen Umgebung (Malort) kann sich - fernab

von Bewertung, Zensur und anerzogenen Mustern - die natürliche Spur entfalten.“<sup>8</sup>

Dieser Malort ist ein abgeschlossener Schutzraum, der für jede/n zugänglich ist und jeder/jedem die Möglichkeit bietet, sobald sie/er den Raum betreten hat, in ein Spiel mit Farbe und Papier zu treten, welches allein der Intuition folgt (natürliche Spur).

Es gibt keinerlei anderen Rahmen, außer den Raum, die vorgefundenen Materialien, die Mitmenschen in diesem Raum und man selbst, mit den Eigenschaften und Fähigkeiten, die man mitbringt.

Diese beschriebenen Rahmenmotive zeichnen auch den Raum aus, den das *Flesh Lab* verlangte, um zu funktionieren.

„Körperkunst und Spielhandlungen gehen aus ähnlich strukturierten anthropologischen Basisprozessen hervor. Beide entspringen der performativen Tradition des Kultischen und Ritualen und beziehen ihre Lebendigkeit aus Konfigurationen der Präsenz.“<sup>9</sup>

So wie Performance sich in vielen Fällen durch ein Sichtbarmachen von Grenzen, oft von körperlichen Grenzen oder auch deren Überschreitung charakterisiert, zeigt sich auch im kindlichen Spiel immer ein gewisses Grenzen ausloten; ein Ausprobieren. Man könnte auch sagen, ein Lernen über sich selbst, was geht und was möglich ist. Das

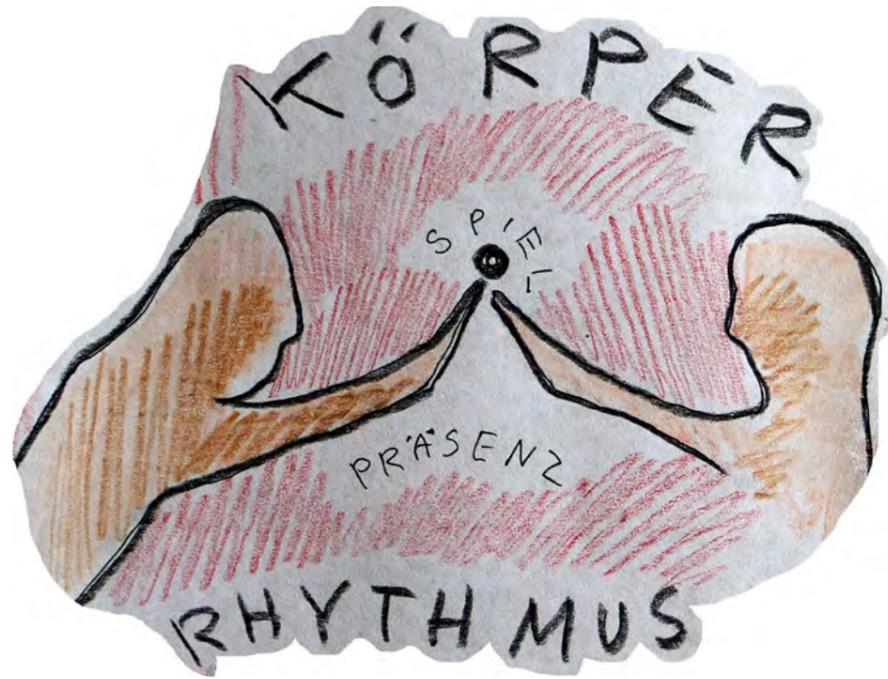
Ausloten dieser Grenzen ist eine natürliche Gabe, die neben uns Menschen auch allerhand andere Lebewesen mitbringen. Das von Entwicklungsbiologen sogenannte „Explorationsverhalten“ bezeichnet die Lust am Entdecken und Gestalten. Spätestens auf der Stufe der Vögel und der Säugetiere müssen die Nachkommen bestimmte Verhaltensweisen erst erlernen.

Es gibt die alltägliche Situation des noch nicht zuordenbaren, neuen Phänomens oder eines ungelösten Problems, welches in unsere Wahrnehmung tritt. Der als eine Art Irritation beschreibbare Zustand des noch nicht „eingeordneten Phänomen“ wird in der Hirnforschung als inkohärenter Zustand bezeichnet. Neurobiologen nennen den Zustand *arousal*, was wörtlich übersetzt so viel heißt wie Erregung, Erweckung, Aufgeregtheit. Durch Einordnung des Phänomens oder auch Lösung des Problems kommt es im Mittelhirn zur Ausschüttung von Botenstoffen, welche das Gefühl der Irritation in Freude verwandeln.

Ein weiterer Effekt, der im Gehirn durch die gleichen Botenstoffe in Gang gesetzt wird ist ein „wachstumsstimulierender Effekt auf neuronale Vernetzungen“<sup>10</sup>, wobei Fortsätze auswachsen und Synapsen sich neu bilden. Von Biologen als „sich selbst organisierenden Prozess“ lernen Kinder Tag für Tag ihre Umgebung kennen und entfalten ihr angelegtes Potenzial.<sup>11</sup>

# IN THE GAME





Traditionelle Koyukon leben in einer beobachtenden Welt, in einem Wald, der Augen hat. Eine Person, die sich durch die Natur bewegt, ist nie ganz allein - egal, wie wild, abgelegen oder verlassen der Ort auch sein mag. Die Umgebung ist bewusst, empfindend, leibhaftig. Sie fühlt. Und ihre Gefühle können verletzt werden. So ist ihr stets mit dem gebotenen Respekt zu begegnen.

was ist das hiee? was ist das hier? was will ich hier?  
soviel Leere. Muss ich mich erst entspannen?

Ausspannen. BIN ICH ZU EINGESPANNT?

oder ist das ganze hier wirklich zu strukturlos?

SPIELKINDER. spielt Kinder.

und dann? wohin?

es muss doch verwertet werden.

es muss doch wohin führen.

selbstzweck. selbstzweck. selbst als zweck. zwecklos.

verzweckt.

Muss es verwertet werden?

MONICA KLINGLER

\*1958

Performancekünstlerin,  
Choreografin, Tänzerin

„Meine Tänze sind Bewegungslieder, deren Grundtöne im Körper ansässige Traumreste, Erinnerungen an Bewegungsbedürfnisse der Kindheit oder das Aufstoßen von Naturzugehörigkeit darstellen. Erstaunlich verwandt sind uns allen solche körperlichen Erinnerungen.“<sup>12</sup>

zen  
 meisteeer  
 havbe ich gestern gelernt.  
 der zen meister ist nur in der wahrnehmung.  
 wenn eine uhr im raum ticjkt, können wir sie vergessen  
 der  
 zen  
 meister hört sie nach stunden immer noch.  
 er ist in der wahrnehmung.  
 er ist wahrnehmung  
 er ist in seinem fleisch

## Übung—3

STELL DICH AUFRECHT UND BEQUEM HIN. DEIN GEWICHT IST MÖGLICHST GLEICHMÄSSIG AUF BEIDE BEINE VERTEILT. BEGINNE, DEINE FINGERSPITZEN DEINER LINKEN HAND MIT DEINER RECHTEN HAND ZU MASSIEREN. BRING DEINE GESAMTE AUFMERKSAMKEIT IN DIE BERÜHRUNG. BEARBEITE SO INNERHALB 10 MINUTEN NICHT NUR DEINE FINGERSPITZEN, SONDERN NACH UND NACH DEINE FINGER, DEINE HAND, DEN GESAMTEN LINKEN UNTERARM.

NIMM DIR ZEIT UND ARBEITE DICH LANGSAM VOR, UM KEINEN EINZIGEN ZENTIMETER DEINER HAUT AUSZULASSEN. DANN STELLE DICH NOCH EINMAL AUFRECHT HIN UND SPÜRE IN DEINEN KÖRPER.



... und selbst nach  
 etwas schmecken...

→TEXT: Abram, David; S.22





Vivaldi glaube ich zumindest kommt von links  
 und ein guter Gedanke von hinten rechts.  
 Vielleicht schiebe ich diese Maschine immer etwas zu nahe  
 Nur noch so ein Gedanke aber noch nicht der Gute  
 Den behalte ich nur für mich  
 für heute  
 zur Feier des schönen Tages !

Der Fußboden ist grau in verschiedenen Tönen. Hellgrau und dunkles Grau. Fast Weiß. Kreidestriche sind darauf. Und kleine Rillen und Löcher. Manchmal auch Erhebungen. Sie fühlen sich rau an. An meinen Füßen und meinem Hintern spüre ich, dass der Boden kalt ist. Der Zug fährt vorbei, der Boden vibrierte dadurch. Das rosa Papier. Es liegt noch eins vor mir. Man hört die Geräusche der Stifte. Und den Beamer. Der ist am lautesten, wenn gerade kein Zug vorbei fährt. Jemand atmet. Atmet ein. Nicht jemand, Toni. Als wir alle atmen vermutlich. Aber einmal gab es ein deutlich höheres Einatmen. Der Zug hält nun. Man hört die Bremsen. Etwas brummt laut. Keine Ahnung, was das ist. Die Stufen klingen, weil jemand hinaufläuft. Jemand flüstert. Zwei Menschen auf der Empore. Blau und Rot fällt mir auf, wenn ich sie ansehe. Okay. Schwer zu sagen. Schatten. Die Schatten meiner Füße sind ungenau. Ich sehe meine Hornhaut und Staub vom Fußboden und der Kreide, vermutlich, die an den Sohlen klebt.

MAURICE  
 MERLEAU-PONTY

\* 1908  
 Philosoph und  
 Phänomenologe

→TEXT: Abram, David; S.22



Innerhalb des Flesh Labs führte ich die Performance „3 Tage Spielen“ durch.

Sämtliche kuratorischen Verantwortungen, die ich zuvor innehatte, legte ich mit Beginn des Labors, welches zugleich den Beginn meiner Performance beschrieb ab.

Mein Handy hatte nicht mehr bei mir, ich checkte auch keine Emails mehr. Ich kümmerte mich auch nicht um eventuelle Aufgaben, die mit der Infrastruktur o.ä. des Flesh Labs zu tun hatten. Es ging darum, die 3 Tage in einem Raum zu sein, dort zu schlafen und diejenigen Inputs, in Form von Ideen der Teilnehmerinnen, Workshops der Künstlerinnen, den Raum oder auch nur mich selbst, aufzunehmen und möglichst dauerhaft in einem Modus des „Spielens“ zu bleiben.

Ich versuchte mich von reflexiven Gedanken zu entfernen, sobald sie losgingen. Auf Fragen, wie es mir bis jetzt im Flesh Lab ergeht, versuchte ich möglichst nicht ein-

zugehen. Alles, was ich wahrnahm, sollte möglichst direkt zu einer Handlung führen. Durch meine Sinne also, direkt in die Körperlichkeit.

Ich versuchte mich an Gegenständen, Gerüchen, Geräuschen, Handlungen von Menschen, die im Raum abliefen, festzuhalten und in sie einzutauchen, um nicht auf mich selbst zurückzufallen und zu reflektieren, sondern „im Spiel zu bleiben“.

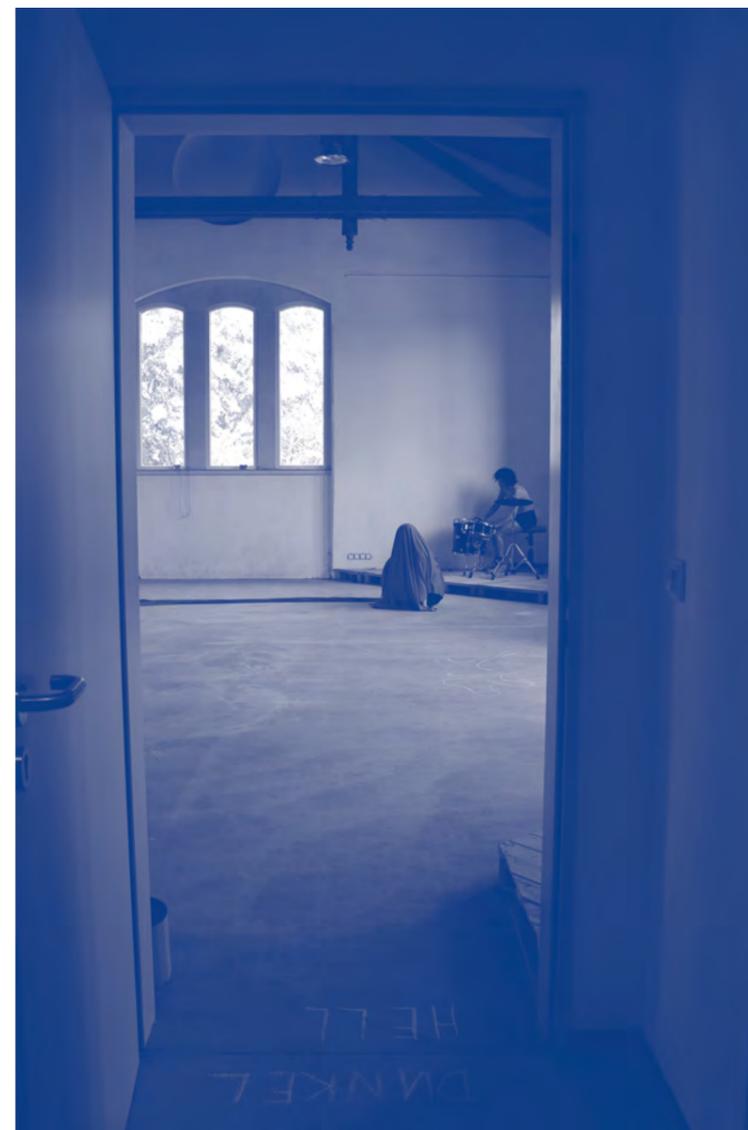
Das funktionierte nur zum Teil. Immer wieder fiel ich heraus und befand mich in gedanklichen Prozessen wieder. An dieser Stelle nutzte ich die einige Male meditative Übungen, um mich von meinen kognitiven Prozessen zu entfernen.

Zu spielen, bedeutet also, mich im Idealfall ausschließlich abwechselnd in ein Wechselspiel von Wahrnehmung und körperlicher Handlung zu begeben. Temporär schien das wirklich zu gelingen. Der eigentlich so oft dazwischenliegende Filter einer bewussten Entscheidung, der Umweg über mein Gehirn:

kurzzeitig verstopft. In diesen kleinen Momenten war ich im Fleisch der Welt angekommen. Schaffte ich es, diesen Moment eine gewisse Zeit aufrecht zu erhalten, der „natürlichen Spur“ eine Zeit lang zu folgen, stellte sich für kurz oder lang eine Befreiung der normativen Zweck- und Nutzenorientierung ein. Diese Momente sind gefühlt neu, da sie sich scheinbar aus jeglichen sozialisierten, determinierten Mustern der eigenen Handlung herauslösen.

Die nun geschehenen Handlungen sind real, aber im Nachhinein nicht mehr wirklich nachvollziehbar. Sie setzten sich wohl eher im Körpergedächtnis, als im kognitiven Gedächtnis fest. Sie bleiben für die Gedanken scheinbar flüchtig und müssen unverwertet bleiben. Das macht ihre Besonderheit aus. Trotzdem sind es genau diese Handlungen, in die mich die Performance führte und von denen ich behaupten würde, sie haben das Potenzial zu neuen Erkenntnissen zu führen.

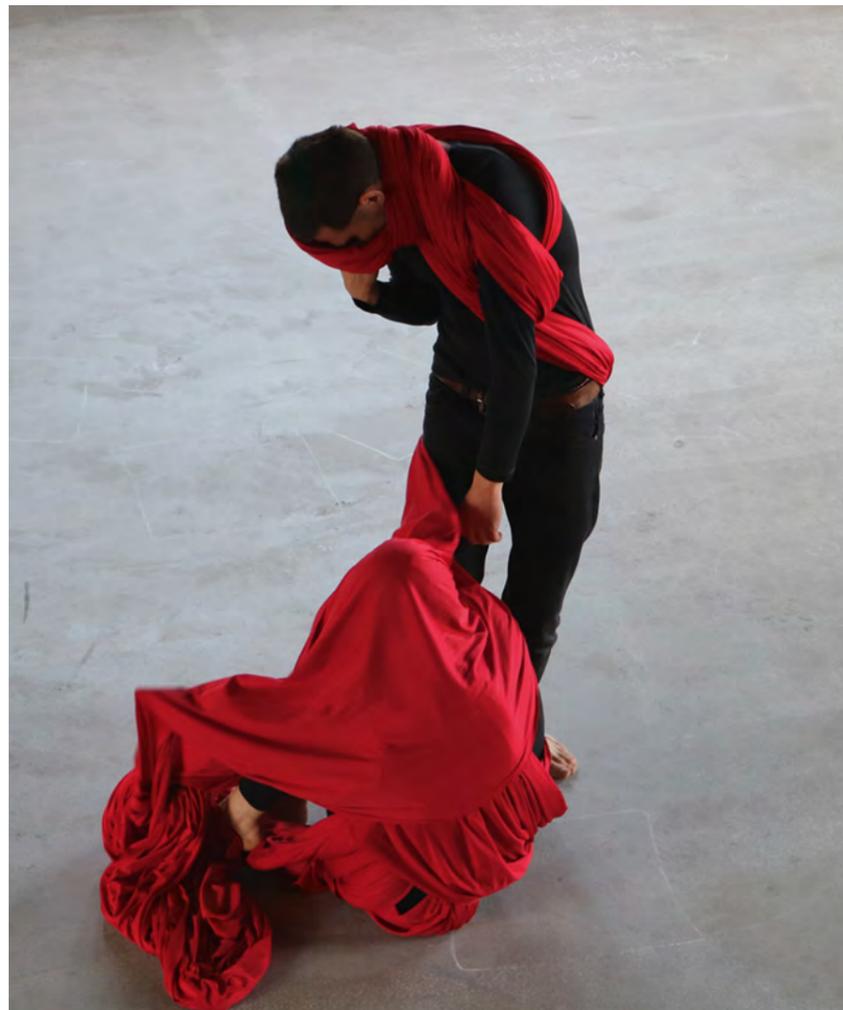
# 3 Tage spielen



EINEg große freie Fläche  
gestaut im Raum . Rot wie Blut  
Bahnen. Fleischlappen. Gewebe. Geiknäuel  
Sztoff

“...what makes us so certain that thinking is not in-the-moving, or in-the-feeling; and what makes us so certain that we can define a body in time and space as a separate individual entity?”

—>TEXT: Erin Manning and Arno Böhler Interview, S. 40



—>WEB: [reginasebald.com](http://reginasebald.com)



## Do we know what a body can do? #1

Interview

ARNO BÖHLER AND ERIN MANNING

ARNO BÖHLER: Spinoza's question „Do we know what a body can do?“ became a major research issue in your workshop with Brian Massumi at Tanzquartier Vienna yesterday. Do we know what a body can do?

ERIN MANNING: For me, what a body can do has been a key question for the past decade. My own approach to the question has been to move toward the pre-linguistic and ask how movement activates a body in the midst of a process of becoming. I call this *bodying*. Working through a lexicon of movement in its preacceleration – before displacement as such – I have wanted to explore how movement activates a modality of thought that is of the becoming-body. Such a thinking cannot be directly articulated in language, and yet it is a thinking (or a thinking-feeling) in its own right. A thinking in the moving. What's interesting about this is that it moves thought from a category of organization toward an expression of difference. Thought in the moving is the activation of a differential. It is the making-felt of a changing relationscape. So, I suppose the first answer I could give is that what a body can do is think, in the moving.

I spend a lot of time watching bodies move – in the subway, on the street, in the classroom, in the studio. And I ask myself two questions: what makes us so certain that thinking is not in-the-moving, or in-the-feeling; and what makes us so certain that we can define a body in time and space as a separate and individual entity? These are old cartesian categories, the first putting thought in the mind, out of the body; the second placing the body outside of its relation to the world. Whatever makes it possible for us to think of a body as defined apart from its participation in the world is the same thing that allows us to believe that thought can be contained by language, apart from the movements that generate it. In my account of what a body can do, I therefore begin with an attention to the question of the “in act” of the doing. This emphasizes the microgestures of

Do we know what a body can do? #1 13

that the changing conditions affected how the conversation progressed. Threshold effects make a difference, and yet they are rarely experienced as such.

ARNO BÖHLER: Would this not mean that bodies are worldwide entities? Singularities of a manifold, worldwide field, shared not only with other human bodies but with innumerable non-human bodies as well? Like our liaisons with the sun, for instance? An intimate relationship between our human body and a non-human body? Or the special liaison of plants with the sun?

ERIN MANNING: William James said that the relations are as real as the terms of the relation. That is how he defines radical empiricism. So yes, the relationscape of the *bodying* is worldwide, even otherworldly, in the sense that it invents worlds. A body is a field of relation out of which and through which worldings occur and evolve. We know neither where a world begins nor where a body ends. What is real, what we know, is relations. This is speculative pragmatism: relations are real, here and now, but what they can do is unknowable in advance, must continuously be invented.

What is at stake in the field of relation is how the relation evolves, how it expresses itself, what it becomes, what it can do. The relation can never be properly called human. It may pass through the human or connect to certain human tendencies, but in and of itself it is always more-than-human.

So, the question of the non-human or the more-than-human is of central importance as regards what a body can do. There must be a way to conceive of a *bodying* that begins and returns to the midst, to the relational field that is more-than-human. A focus on the middling of experience leads us toward a modality of thinking the becoming body in a directly ecological sense in terms of an ecology of practices that *includes* the human but is not limited to the human.

One of the ways in which I have tried to address this directly ecological experience of the world is through what I have called “autistic perception.” I define autistic perception as a direct experience of emergent field effects. When autistics first perceive, they do not tend to see forms as non-autistics do. Instead, they see perception's very emergence: edges, shadows, colors, shapes. What takes a half second for a neurotypical to perceive as form can take up to five minutes for an autistic. This lag in the taking of form allows autistics to perceptually dwell in the shape-shifting of experience and gives them a lived sense of the malleability of form. This is not completely outside neurotypical experience, simply less often directly experienced – artists hone such perceptual tendencies, and they are not unfamiliar with those who drink or take drugs, or those who expe-

“Performance-Art is a thinking, in which not only a entire being, but the whole surroundings, the space, everything, every-body present participates.

It is a perfect place for questioning traditional notions about the relationships between things. Our heads, our language still harbor categories like “body” and “mind”, the material and the immaterial, time and space as definite and separate entities.

Even though these questions are being discussed and shared, and scientists have been confronted with them in their findings for more than a hundred years now, confronting us with them, they are still absent from the values and mythologies of our society.

It seems very difficult to let them filter down into our everyday lives. “Thinking” with the head alone is faster, and it is reassuring to fall back into believing in our simplifying categories and values.

But we understand life differently when our bodies are more confirmedly involved in the apprehending and the thinking along with our minds.

Our being is in itself a place where we can easily experience the relativity of categories such as matter and energy, space and time, if we dare to.

# Performance— Art as thought

Our cells remember being plankton, lava, zebra, gas, trees, grass, maybe rusting iron, a vespa motor. They recognize, they are part of the flowing, the evaporating, freezing, the vibrating and the exploding of all that is.

Personally I am not sure this is a time for generating knowledge. It seems more a time for asking and asking again, than for knowing. A time for learning to dare to live with not-knowing.

It seems more a time for dissolving notions, which have become so much part of us that they reside in our flesh, that they still declare themselves as reality to us.

Living with these questions, exploring them in all their implications, becoming used to them and integrating them into our consciousness, into our lives, seems of great importance to me in these days.

Performance-Art, which does not produce objects or written words, where the condensed life moment is the artwork in itself, is an exemplary place for the practice of such questioning.”<sup>13</sup>

## LITERATURVERZEICHNIS

- 1 Lange, Marie-Luise: Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Königstein/Taunus, 2002, S.319
- 2 Keller, Reiner/ Meuser, Michael: Körperwissen. Wissen, Kommunikation und Gesellschaft. Wiesbaden, 2011, S.10
- 3 zit. nach Nietzsche in Böhler, Arno; Kruschkova, Krassimira; Valerie, Susanne, Wissen wir was ein Körper vermag? Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie, Bielefeld, 2014, S.121
- 4 zit. nach Kruschkova, ebd.
- 5 Hüther, Gerald; Quarch, Christoph: Rettet das Spiel! Weil Leben mehr als Funkzionieren ist, München, 2016, S.11
- 6 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, hrsg. Von Stefan Matuschek, Frankfurt a.M., 2009
- 7 ebd., S.217
- 8 Stern, Arno: Das Malspiel und die natürliche Spur: Malort, Malspiel und die Formulation, 2005
- 9 Lange, Marie-Luise: Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Königstein/Taunus, 2002
- 10 Hüther, Gerald; Quarch, Christoph: Rettet das Spiel! Weil Leben mehr als Funkzionieren ist, München, 2016, S.37
- 11 ebd., S.35f
- 12 documenta 8 Katalog: Band 1: Aufsätze; Band 2: Katalog Seite 300; Band 3: Künstlerbuch; Kassel 1987
- 13 zit. nach Monica Klingler in Mark, Elke; Blohm, Manfred, Formen der Wissensgenerierung. Practices in Performance Art, Oberhausen, 2015, S.33

## DANKSAGUNG

Das Flesh Lab ist ein Projekt von Toni Ehrhardt.

Ich bedanke mich herzlich bei allen, die am Flesh Lab mitgewirkt und mich tatkräftig bei der Umsetzung des Projektes unterstützt haben.

Dank geht raus an: Johannes Jäger, Jonas Scharf, Samis Obst, Phyllis Helmhold, Johannes Grünwald, Lala Cifuentes, Katharina Greeven, Katarina Strasser, Julia Becker, Regina Magdalena Sebold, Henrik Rossbänder, allen Bewohnern des Bahnhof

e.V. Ottersberg – Initiative für Neues Wohnen, allen Teilnehmerinnen, sowie allen Förderern., die u.a. diesen Katalog ermöglichten.

## IMPRESSUM

HERAUSGEBER  
Toni Ehrhardt

KONZEPT  
Henrik Rossbänder / Toni Ehrhardt

GESTALTUNG  
Henrik Rossbänder / Toni Ehrhardt  
www.studiocaracho.de

TEXTE  
Toni Ehrhardt

FOTOS  
Johannes Jäger, Leon Schott,  
Jonas Scharf  
www.instagram.com/zeit4ng

ZEICHNUNGEN  
Phyllis Helmhold / Samis Obst  
www.diezeichnerinnen.de

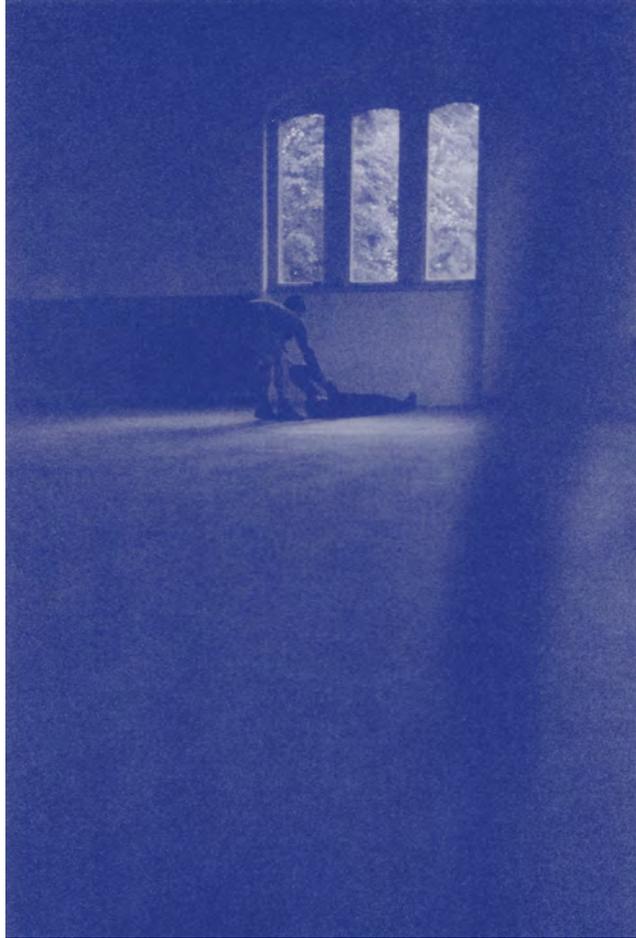
SCHRIFTEN  
Lambo Grotesk, AS Grafier Serif,  
TPF Errata

## Übung—4

GEH AUF EIN PUNKKONZERT UND FANG AN MIT DEN ANDEREN KONZERTGÄSTEN ZU POGEN. LASS DICH UMHerschUBSEN. STOSS DICH AB. WERF DICH REIN. GEH IN KONTAKT MIT DEN ANDEREN KÖRPERN.

Das Flesh Lab wurde gefördert von:





31.5.19—2.6.19