

Tom McCarthy

Dude, wo ist mein Habitus?



1

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Purgatorio, Canto IV, Zeilen 124–6.

*ma dimmi, perchè assiso quiritta se’?
attendi tu iscorta,
o por lo modo usata t’ ha’ ripriso?*¹

2

Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, aus dem Italienischen von Friedrich Freiherr von Falkenhausen, Suhrkamp/Insel, 2011.

(Doch sprich: Was hockst du hier?
Harrst auf Begleiter?
Wie? Oder treibst du’s nur, wie lebenslang
Dein Brauch gewesen, hier noch immer
weiter?²)

Diese Fragen stellt Dante seinem alten Bekannten Belacqua, einem vormaligen Florentiner Instrumentenbauer, der heute als Seele dazu verdammt ist, im Fegefeuer rumzuhängen. Während Dante (beziehungsweise sein Stellvertreter, der Erzähler), unter kundiger Führung des großen Virgil, sich seinen Weg über die Hänge und Terrassen von Neid, Habgier und Nicht-Läuterung in Richtung des Paradieses bahnen kann, scheint sich Belacqua, der ewigen Trägheit anheimgefallen, damit abzufinden, nirgendwo mehr hinzugehen. Manche der italienischen Wörter sind mit Zweideutigkeit geradezu aufgeladen: *ripriso* kann auch „wiederholt“, „nachgespielt, nachgestellt“ bedeuten; *usato* „aufgebraucht“, „verbraucht“. Aber *attendere* heißt einfach nur „warten“. Es ist das, was die meisten Protagonist*innen der *Divina Commedia* tun: rumsitzen und auf irgendeine Rettung oder Erlösung warten, die (wie sie bereits wissen) nie kommen wird. Warten ist ihre *Verfassung*. An diese spätmittelalterliche Vorstellung knüpft der Modernismus eines Beckett an, dessen Figuren zwar wachsam, aber hilflos in trostlosen Landschaften ihr Dasein fristen; oder der eines Kafka, dessen (unheroische) Held*innen ein gigantisches, wenngleich abstraktes Konstrukt aus Gesetzen, Codes, Bedrohungen und Versprechungen kartieren und durchlaufen, während sie auf ihren Verhandlungstermin/einen Termin im Schloss/eine Umarmung des Kaisers warten und ihre Rufe und Bitten in einer endlosen Warteschleife verhallen. Für Mallarmé, Fixstern der modernen literarischen Avantgarde, ist dieser Modus, diese *temporalité* – diese Wartestellung – der einzig angemessene Modus für den Dichter, der auf einer symbolischen Ebene operierend, die Mallarmé recht weitsichtig als virtuell bezeichnet, den gegenwärtigen Augenblick nur als *interregnum* erleben könne.

Ich für meinen Teil habe immer gedacht, dass, wenn dieses Konstrukt, diese Modalität, dieses *interregnum* eine

Dude, wo ist mein Habitus?

Tom McCarthy:

konkrete zeitgenössische Entsprechung oder Verkörperung hätte, es das Parkhaus wäre. Ich hege die Fantasie, eines Tages Kulturminister zu werden, nur um ein Dekret zu erlassen, nach dem alle Theater in Parkhäuser umgewandelt werden müssen, so wie es in Detroit geschehen ist. In dem Parkhaus wurde eine immense Bewegungskapazität gebändigt und durch Stillstand ersetzt: In der Terminologie der Physik wurde kinetische Energie in potenzielle Energie umgewandelt, mit Mallarmé gesprochen handelt es sich um eine *action restreinte*, eine „eingeschränkte Handlung“. Jahrzehnte der kulturellen Codierung durch unzählige Kino- und Fernsehfilme haben das Parkhaus – jedes Parkhaus – übersättigt, mit narrativen Möglichkeiten überfrachtet, mit Handlungssträngen, die hinter Betonpfeilern, spiralförmigen Auffahrampen und Treppenhauseingängen lauern: Mord, Verführung, die Preisgabe von Staatsgeheimnissen. Aber jeder Plot, jede seiner Inszenierungen steht still, ist auf Standby, in der Schwebe gehalten von einer stummen Geometrie aus Buchten, Pfeilen und verschlüsselter Beschilderung, einer Szenerie, in der nichts geschieht, in endloser Wiederholungsschleife.

Diese Fantasien wurden neu entfacht, als ich Stefan Panhans‘ und Andrea Winklers Arbeit *DEFENDER* sah: Wenn ich Minister bin, mache ich sie zu offiziellen Staatskünstler*innen. Hier sehen wir, wie das Herzstück der Arbeit – ein brandneuer SUV auf gegossenem, hartem Asphalt, der die weiche Nachgiebigkeit der Sanddünen Lügen straft –, zerrissen wird in die Fetzen eines Werbespots und wie drei Pop-Walküren unermüdlich ein Mischmasch aus Werbegeschwurbel, Selbstoptimierungs-Phrasengedresche und evangelikalem Megakirchen-Sermon abspulen, remixen, *wiederholen*:

Entscheidend ist die Macht des „Ich bin“ und was einem dann widerfährt (Segnung, Erfolg usw.) [bis hin zum] automatischen Parksystem, das Parkplätze aussucht, ein intelligentes Assistenzsystem, das passende Parkplätze anzeigt, wenn man daran vorbeifährt und das entweder teilweise oder vollständig unabhängig läuft JA!

Fingerkuppen-Navi, Digi-Virgil. Das Auto bietet Orientierungshilfe, Entertainment und die Verwirklichung allerhand

potentieller Möglichkeiten, enthält uns diese aber zugleich auch vor, so unergründlich, wie es aufragt, kaum zur Hälfte enthüllt, eine apollinische Statue oder Kubrick'scher Monolith, dessen göttliches (oder kybernetisches) Mysterium gewahrt bleibt. Den drei Frauen, die es ebenso wie die Kamera lieblosen und lobpreisen, wird die Rolle von einerseits wissbegierigen, andererseits im *interregnum* gefangenen Dichterinnen zugewiesen:

Ist das jetzt hier unser neues ZUHAUSE-HEIM-LAB oder BÜRO-APPARTMENT oder unser OFFICE CLUB oder sind wir hier nur auf interim? *Is this the real life, is this just fantasy? Caught in an underground car park, no escape from reality.*

Wie bei dem ähnlich glänzenden Fetisch aus *2001* hat man auch hier das Gefühl, dass dieses Objekt das Ende der Welt – Hurrikans, Pandemien, Feuer und Schwefel, die ganze Palette – überstehen würde (oder vielleicht schon überstanden hat). Und (um die Bildsprache von Goethes *Erlkönig* aufzugreifen, von dem die Umhüllung ihren Marken-Namen hat, die auf Testfahrten durch die Stadt als Tarnung für das Fahrzeug dient) „so spät durch Nacht und Wind“ weiterfährt und dabei seinen Insass*innen Zugriff gewährt „auf mindestens ich weiß nicht wie viele Terra-TETRA bites an *songs* und *films* und *series*, die sind da mit eingebaut“. Womit er sie aber, wie es scheint, niemals versorgen wird, ist Erlösung oder Segen oder Erfolg, mit denen er ihnen vor der Nase herumfuchelt, ja nicht einmal einen Habitus, einen Zustand des haptischen und psychischen Zuhause-Seins, in einen Ort oder eine Situation eingegliedert zu sein:

Ja cool,

sagt eine der Walküren,

aber ich habe trotzdem keine Ahnung, was ich hier jetzt eigentlich soll, und was und ob wir hier arbeiten sollen oder anbeten, oder posten oder richtig authentisch FÜHLEN – und wofür? Ich bin einfach ziemlich müde jetzt langsam. Wo solls denn jetzt hingehen, ey Leute?

Dude, wo ist mein Habitus?

Tom McCarthy:

Müdigkeit, Fatigue und Anhedonie: Die gute alte *Melancholie* ist die vorherrschende Stimmung. So als ob sie trauern würden – nicht um jemanden oder etwas Bestimmtes, sondern *allgemein*; nicht zum Handeln angespornt, sondern im Gegenteil einem allumfassenden Ausgekuppeltsein unterworfen, wie ein Fahrzeuggetriebe.

Auch in *Freeroam – A Reboars, Mod#1.1* spielen Parkhäuser eine Rolle. Eine breite Palette an Handlungssträngen und deren Verwicklungen und Permutationen sind auch in diesem Stück eingefroren – buchstäblich, auf einer basalen Programmier-Ebene: „Freeroam“ ist ein Modus ohne Storyline, der von Hardcore-Spieler*innen von *Grand Theft Auto* entwickelt wurde. In der *Freeroam*-Version, die wir hier sehen, wurde durch einen weiteren Hack ein „Tsunami“-Setting generiert, in dem alles unter Wasser steht. Als Handwerker*innen, Belacqua gleich, sind wir alle User-Producer (Prosumer) unserer eigenen Katastrophe. In einer Art Meta-Hack haben Panhans und Winkler in Zusammenarbeit mit der Choreografin Mirjam Sögner die virtuelle oder digitale Welt *unlocked* und ins Analoge überführt: Im Video stellen Avatare aus Fleisch und Blut Bewegungen, Gesten und Abfolgen aus der Spielwelt nach. Natürlich war die Unterscheidung von digital und analog schon immer der falsche Ansatz, da das Reale bereits mit Codes angefüllt und umgekehrt die digitale Abstraktion eine Illusion (wenn nicht gar eine neoliberale Fantasie) ist, aufrechterhalten von immensem Materialaufwand (Elektrizität und Lithium und Niedriglohnarbeit). Hier jedoch rücken die Künstler*innen eine Art Limbo-Zustand ins Bild, einen Zwischenzustand, in dem keiner der angedeuteten Modi auch nur in der Lage wäre, Dominanz *vorzutäuschen*.

Abermals ist es gewissermaßen die Suche nach einem Habitus, die in Szene gesetzt wird. Eines der interaktiven Settings, durch das sich die Tänzer*innen unbeteiligt bewegen, scheint eine Immobilienbesichtigung mit potenziellen Mieter*innen oder Käufer*innen zu sein. Und abermals spielt Tarnung eine Rolle, nicht nur unmittelbar in der Kleidung, die mit jedem *klick klick klick klick* wechselt, sondern auch, wieder auf der Programmier-ebene, durch die *glitches*, die die Künstler*innen (diametral zu den Bemühungen der Programmierer*innen von GTA) wiederholt in den Vordergrund rücken, bei denen Körper mit Gegenständen und Hintergründen verschmelzen.

Für den abtrünnigen Surrealisten Roger Caillois verweist Tarnung in der Natur (wie beispielweise von Beute- und Raubtieren) auf einen analogen menschlichen Zustand der „insektoiden Psychose“, in der

das Individuum [...] seine Körpergrenzen [überschreitet] und [...] die andere Seite seiner Sinne [besetzt]. *Es versucht, sich selbst zu sehen, von irgendeinem Punkt im Raum aus. Es fühlt sich selbst Raum werden, dunkler Raum, in den man keine Dinge hineinstellen kann. Es ist gleich. Nicht irgendetwas Besonderem gleich, sondern einfach gleich. Und es erfindet Räume, dessen »konvulsivische Besessenheit« es ist.*³

Panhans und Winkler haben diesen Ansatz noch weitergetrieben: in *Freeroam* ist es nicht nur das Verhältnis des Individuums zum Raum, das psychotisch geworden ist, sondern auch das Verhältnis des Raums zu sich selbst: als ein Motorrad in eine Brückenunterführung kracht und sich in den Beton hinein (aber nicht hindurch) weiterbewegt, weil der codierte „Raum“, in den es vordringen könnte, nicht vorhanden ist, spielt das haptische Feld komplett verrückt, während es versucht, sich selbst zu einer Art glaubhaftem Kontinuum zu rekonfigurieren. Die Fleisch-Avatar-Menschen indes, Stellvertreter*innen ihrer Stellvertreter*innen oder auch nur ihrer selbst, wiederholen wieder und wieder die alten Muster, grüßen einander, steigen in Autos ein und wieder aus, schneiden Haare, halten Spiegel hoch, in denen sie sich nicht erkennen. Wenn Zombies Handlungen und Gesten aus ihrem vorherigen Leben unablässig wiederholen, weil sie nicht wissen, dass sie tot sind, dann sind diese Leute umgekehrte Zombies, die nicht wissen, dass sie am Leben sind.

In *If You Tell Me When Your Birthday Is (Machinima Version)* gibt es noch eine Umkehrung, zwischen *glitch* und Programmierung: hier ist der *glitch*, weit entfernt davon eine Häufungspunkt-Abweichung zu sein, der Grundstein des ganzen Universums der Arbeit. Es ist die metaphysischste unter allen Arbeiten, ein platonischer Dialog, *Timaios, der Sophist* – oder ein Yeats'sches *Zwiegespräch zwischen Selbst und Seele*, auf einer Wendeltreppe, die zu den Sternen hinauf führt, aber auch ins Wanken gerät und

Dude, wo ist mein Habitus?

Tom McCarthy:

einstürzt. Dieses Universum ist entropisch. Alles fällt in sich zusammen und stürzt ein: Gemäuer, Büromöbel, Prozac-Pillen, SVGA-Adapter, Weinstöcke und Baumstämme, all die Requisiten und Hintergründe, die sich die Künstler*innen aus *Unity* oder *Display Land* entliehen haben, so wie sie sich auch Textfetzen aus Chatbot-Ratgebern entliehen und sich gegenseitig damit gefüttert haben.

„Es gibt zwei Arten von Wissen: das Wissen, das wir von den Sinnen her erlernen und das Wissen, das wahr und a priori ist,“ sagt eine Stimme, worauf die andere antwortet: „Und was weißt du über AI-unterstütztes Smart-Investment-Managing?“ Das Setting des Wilden Westens und die Cowboy-Ästhetik sind hier nicht zufällig: Was hier skizziert, offengelegt, aufgedrösel und woran sich hier gerieben wird, ist genau dieses Bündel an Grenzen, Säumen und Nähten, die durch die neoliberale „Codierung“ unter der *smoothness* ihrer Produkt-Interfaces getarnt werden soll. „Ich fürchte, ich werde mir meine Wohnung nach der nächsten Mieterhöhung nicht mehr leisten können. Was könntest du dagegen tun?“, fragt der eine Desperado. Die andere entgegnet:

Wovor hast du Angst? Was wirst du stattdessen sein? Ich kann dir Witze, Geschichten, Gedichte und Horoskope erzählen ... Ich kann dir den Wetterbericht sagen und sogar, was im Kino läuft, wenn du in Großbritannien wohnst ... Wenn du mir sagst, wann dein Geburtstag ist, kann ich dir Tatsachen über dein Geburtsdatum verraten ...

Der erste lässt sich nicht hinhalten, wird erneut metaphysisch (und zombie-thematisch): „Okay, Bro: Wo sind die Toten?“ Seine Chatbot-Savant-Ratgeberin gibt nach der Durchsuchung ihrer Datenbank die total blöde aber in vieler Hinsicht auch brillante automatische Antwort: „Auf der Erde“.

HOSTEL führt all die Warteräume und Grenzzonen der anderen Arbeiten zusammen und quetscht sie in einen einzigen, prosaisch buchstäblichen Habitus – wenn auch einen, der natürlich nicht wirklich ein Zuhause ist, nicht einmal ein einladendes vorübergehendes, ein Hotel,

sondern nur die abgespeckte oder entropische Version eines Hotels: das namengebende Hostel, dessen Stammgäste auf Metallrahmen-Stockbetten in Schlafsäcken herumhopsen. Dennoch ist das „Zuhause“ das Thema, der aufzutrennende Saum, ganz klar. „Wo ist meine Hütte, mein Palast, mein Reich? Und wo ist denn jetzt endlich mein Zuhause-Sacrum-Identity-Imperium-Dings oder so?“ Es spielt sich auf drei Stufen, drei Terrassen ab. Die erste ist eine nationale, die Ebene des Mutterlandes oder der *Heimat*, da der Status des Deutschseins durch das umgekehrte Brennglas derer, die ausgeschlossen sind, betrachtet wird: Immigrant*innen, Geflüchtete, diejenigen, die innerlich in den Schwebezustand eines unvollständig befreiten Status abgeschoben sind. Die Konturen dieser Stufe sind schwer zu fassen: „das löst sich irgendwie auf“, erklärt eine Hostelbewohnerin mit asiatischen Wurzeln,

das schwimmt irgendwie so, und man selber dann mit, in reißenden zombiehaften Kapitalertrags- und Flüchtlingsfluten und in perverser Algorithmen-Logik, und alles gesteuert von ... ja! Und da versinken unsere 1.200 Jahre oder 1.200 Millionen Jahre oder so – Deutschtum, deutsche Geschichte, deutsche Kultur, wie nix, hin-ab in die ewige Finsternis, so schnell...

„Vielleicht“, grübelt sie, „gibt es ja bald eher Pässe von Google oder Facebook oder Alibaba ...“; hier unterbricht sie ihr Schwarzer Zimmergenosse, als würde er die Worte einer Nationalhymne anstimmen:

DELIVEROO –
DELIVERAAAA –
DELIVERANDOOOOooooooooUUU...

Wir sind auf der zweiten Stufe angekommen, die vergrößerte, supranationale Terrasse des Spätkapitalismus, der Global Gig Economy, auf der wir alle herumkriechen, ob wir uns dessen bewusst sind (weil wir alle einen Wolt-Liefer-Rucksack tragen müssen) oder nicht (weil wir von zu Hause aus arbeiten können). Eine dritte Gesprächspartnerin, eine weiße Frau, stimmt an dieser Stelle ein: „oder wir haben die irgendwie schon und wir wissen es nur nicht wirklich, weil wir noch schlafen.“ Während sie

Dude, wo ist mein Habitus?

Tom McCarthy:

das sagt, strampelt sie (so spät) auf einem Heimtrainer. Fast alle machen irgendwelche Übungen – Push-Ups, Bein-Heben, Medizinball-Stemmen – während sie sprechen. Wie die Insass*innen von Kafkas Strafkolonie bewohnen sie ein Regime, das körperlich und korpsmäßig zugleich ist, halten sich fit, sprechen für eine Rolle vor (zum Beispiel, im Falle des Schwarzen Zimmergenossen): „Flüchtlinge, also die aus ... nananana usw. hierher geflüchtet sind“ – warten, abermals wie Kafkas Insass*innen, darauf, in ein – *irgendein* – formales oder auflösendes Narrativ „eingeschrieben“ zu werden.

Und damit sind wir auf der dritten Ebene angelangt: die Zone der Kultur. In Erwartung des Weckrufs, der sie aus der Warteschleife befreit und in die ersehnten Sacrum-Identity-Imperium-Dings oder so-Rollen entlassen würde, wiederholen die Hostelbewohner*innen im Gewand von Kulturarbeiter*innen den Text des Motivationsvideos, den ihr*e Agent*in produziert hat: „Ihr wollt also zurückgerufen und besetzt werden?“ heißt es da, bevor zahlreiche zu vermeidende Vorsprech-No-Gos aufgezählt werden. Die*der Agent*in, die*der es den Schauspielanwärtler*innen verkauft, profitiert ganz klar von deren Status des Zurückgehalten-Seins, den sie*er verwaltet. Die ‚asiatische‘ Zimmergenossin klagt: „und immer diese Kellnerei dazwischen, und dann kommen da auch noch ständig Leute vom Film in die Bar, die mich kennen!“, und träumt: „ein neues Reich, was da bald wieder komme, ja, ja, eine EINHEIT, eine REINHEIT, ein URSPRUNG muss wieder her“, greift sich ein Opern-Jagdhorn und hebt zu einer Wagner’schen Aufzählung von Friedrichs und Sigmunds und Siegfrieds an, die dann in einen *Artnet*-artigen Artikel-Feed übergeht, in dem „Galerien im Zeitalter der Megagaleries“ besprochen werden.

Das kommt einem tatsächlich alles ziemlich bekannt vor. Es ist davon auszugehen, dass sich Panhans‘ und Winklers Mitwirkende wie alle Performer*innen erhoffen, dass irgendwelche wichtigen Leute diese Arbeit sehen und ihnen mehr, größere und bessere Gigs verschaffen; genauso wie die Künstler*innen selbst dadurch, dass sie es machen und präsentieren, sich durch ein ganzes Fegefeuer an Galerien und Megagaleries hindurchlavieren – eine komplexe Topografie an Institutionen samt deren einprogrammierten (regionalen, nationalen, internationalen) Territorialansprüchen. Dieses rekursive Offenlegen des

Quellcodes der Entstehung der Arbeit selbst ist auch, angelehnt an die Aktivitäten der GTA-Fans, ein *unlocking* – oder abermals ein Meta-Hack. Indem ein Schlaglicht auf die Verwerfungslinien der Kultur geworfen wird, reproduzieren, prosumieren oder (um an den Anfang zurück-zukehren) *wiederholen* diese so-spät-modernen Fahrenden ihre – unsere – eigene Verfassung.

Dude, Where's my Habitus?

Dude, Where's my Habitus?

1

ma dimmi, perchè assiso quiritta se'?
attendi tu iscorta,
*o por lo modo usata t' ha' ripriso?*¹

(but tell me, why art thou seated here?
Dost thou wait for escort,
or hast thou only resumed the old ways?²)

This is what Dante asks his old acquaintance Belacqua, formerly a Florentine instrument-maker, now a soul condemned to hang around in Purgatory. While Dante (or his stand-in, the narrator), expertly guided by the great Virgil, is able to navigate his way through the slopes and terraces of Envy, Avarice and Non-Absolution towards Paradise, Belacqua, fallen into an eternal indolence, seems to have resigned himself to going nowhere. Some of the Italian words are laden with ambiguity: *ripriso* also has the sense of 'replayed', 're-enacted'; *usato* of 'used-up', 'worn-out'. But *attendi* just means straight-up wait. It's what most of the *Divina Commedia*'s characters do: sit around waiting for some kind of rescue or redemption that (they simultaneously know) won't come. Waiting is their *condition*. This late-medieval vision feeds into the modern ones of Beckett, whose figures languish attentively yet helplessly in ruined landscapes; and of Kafka, whose (un-heroic) heroes map and negotiate a giant, if abstract, architecture of laws, codes, threats and promises while they await their trial-date/meeting in the castle/emperor's embrace, their calls and pleas placed endlessly on hold.

Tom McCarthy:

For Mallarmé, perennial lodestone of the modern literary avant-garde, this mode, this temporality – being on hold – is the one proper to the poet, who, operating at a symbolic level which Mallarmé rather presciently labels 'virtual', is (he claims) able to experience the present moment only as an 'interregnum'.

For my part, I've always thought that if this architecture, this modality, this *interregnum* had a concrete contemporary setting or embodiment, then it would be the car park. I harbour fantasies of one day becoming Minister of Culture just so that I can issue a decree turning all theatres into car parks, like what happened in Detroit. In the car park, a vast capacity for motion has been harnessed and replaced by stasis: to use the terminology of physics, kinetic energy has been converted into potential energy; or to use that of Mallarmé again, 'action restrained'. Through decades of cultural coding, via endless films and TV dramas, the car park – any car park – has been saturated, charged with narrative possibilities, plot-lines that lurk behind each concrete pillar, every coiled ramp or stairwell entry: murder, seduction, the hand-over of state secrets... But each plot, its enactment, has been stood down, switched into standby mode, held in abeyance by a silent geometry of bays, arrows and encrypted signage, scenery in which nothing happens, on repeat.

These fantasies of mine were rekindled when I watched Stefan Panhans and Andrea Winkler's work *DEFENDER*: when I'm Minister, they'll be the official State Artists. Here, atop poured tarmac whose rigidity belies the malleable softness of the sand dunes that we see the work's centrepiece, a brand new SUV, tear up in snippets of ad-footage, three pop Valkyries restlessly reiterate, remix, *reprise*, a mish-mash of promotional bumph, self-optimisation talk, evangelical mega-church-screed:

It's all about the power of the "I am" and what will come looking for you (blessing, success etc) to automated parking system that will seek out spaces, intelligent assistant system to display suitable parking spaces as you drive past and runs either partially or completely independently YES!

Fingertip navigator, digi-Virgil. If the car offers guidance, entertainment, actualisation of all kinds of dormant possibility,

it withholds all these too, looming inscrutable, no more than half-unwrapped, an Apollonian statue or Kubrickian monolith whose divine (or cybernetic) mystery is retained, casting these women who, like the camera, caress and laud it, in the role of poets both inquisitive and interregnum-trapped:

Is this our new AT-HOME-DOMESTIC-LAB
or BUREAU APARTMENT, our OFFICE CLUB,
or what? Are we just here in the interim? Is
this the real life, is this just fantasy? Caught
in *an underground car park*, no escape from
reality.

Like *2001*'s similarly shiny fetish, there's a sense that this object would survive (or maybe has survived already) the world's end — hurricanes, pandemics, fire and brimstone, the whole lot — and (to reprise the imagery from Goethe's *Erkönig*, from which the wrapping, used to camouflage the vehicle as it's test-driven around town, takes its brand-name) ride on so late through night and wind, still providing its occupant with 'access to God knows how many TerraTETRA bites of songs and movies and series that are included in the package.' What it won't provide them with, though, now or ever, it seems, is salvation, or the blessing or success it dangles before them, or even a habitus, a state of haptic and psychic AT-HOME-ness, of being integrated with a place and situation:

Yeah, cool

One of the Valkyries interjects

—but I still have no idea what I'm actually
supposed to be doing here now, and what or
if we're supposed to work on or worship, or
post or FEEL really authentic — and for what?
And I'm just really tired now. Where does
this all lead to, guys?

Tiredness, fatigue or anhedonia: old-fashioned *melancholia*'s the dominant mood here. It's as though they were in mourning — not for anyone or anything in particular, but *generally*; not galvanised into action but, on the contrary, subject to an all-consuming disengagement, as of car gears.

More car parks feature in *Freeroam — A Rebours, Mod#1.1*. A vast array of plots, their twists and permutations, have

Dude, Where's my Habitus?

Tom McCarthy:

been put on hold in this piece too — quite literally, at a base coding level: 'Freeroam' is a mode, developed by devoted players of *Grand Theft Auto*, with no storyline. In the Free-roam version we see here, a further hack has furnished a 'Tsunami' setting, in which everything is underwater. Craftsmen, Belacquas all, we endlessly user-produce ('prosume') our own catastrophe. In a kind of meta-hack, Panhans and Winkler, in collaboration with choreographer Mirjam Sögner, have unlocked the virtual or digital and opened it out into the analogue: in the piece, avatars made of human flesh and bones re-enact moves, gestures and sequences from the game's world. Of course, the digital/analogue distinction was always a false framing, since the real's already stuffed with codes and, conversely, the digital's abstraction's an illusion (not to mention neoliberal fantasy) sustained by huge material expenditure (of electricity and lithium and low-paid labour). Here, though, the artists have brought into view a kind of limbo-state, a state of in-between-ness in which neither supposed mode is able to even *pretend* dominion.

Once more, what's being dramatised is, to some extent, the search for a habitus. One of the interactive settings affectlessly moved through by the dancers seems to represent a real-estate viewing by prospective tenants or home-buyers. And once more, camouflage figures, not only in the actual clothing that keeps changing with each *klick klick klick klick*, but also, at a coding level again, with the glitches that the artists' editing (in diametric contrast to the GTA programmers' efforts) keeps foregrounding, showing bodies merging with objects and backgrounds. For the dissident Surrealist Roger Caillois, camouflage in the natural world (of prey and predators, for instance) suggests an analogous human state of 'insectoid psychosis', in which

the individual breaks the boundary of his skin
and occupies the other side of his senses.
He tries to look at *himself from* any point
whatever in space. He feels himself becoming
space, *dark space where things cannot
be put*. He is similar, not similar to something,
but just similar. And he invents spaces
of which he is 'the convulsive possession.'³

Panhans and Winkler have taken this formulation even further: in *Freeroam*, it's not just the individual's relation to space that's gone psychotic, but also space's relation to itself: when

3

Roger Caillois, 'Mimicry and
Legendary Psychasthenia',
originally published in French
in the journal *Minotaure*,
Number 7, 1935.

a motorbike crashes into a bridge underpass, and continues into (but not through) the concrete, running out of coded 'space' into which to advance, the haptic field goes haywire as it scrambles to reconfigure itself into some kind of credible continuum. The flesh-avatar people, meanwhile, stand-ins for their stand-ins, or just for themselves, reprise over and over the old ways, greeting one another, getting into and out of cars, cutting hair, holding up mirrors in which they fail to recognise themselves. If zombies endlessly repeat their living acts and gestures because they don't know they're dead, then these people are inverse zombies: ones who don't know they're alive.

In *If You Tell Me When Your Birthday Is (Machinima Version)* there's one more inversion, between glitch and programme: here, glitch, far from being a limit-point aberration, is the founding- or key-stone of the piece's whole universe. It's the most metaphysical of all the works, a Platonic dialogue, *Timmaeus*, *The Sophist*— or, in Yeatsian manner, *Dialogue of Self and Soul*, set on a Winding Stair that ascends to the stars but unravels and tumbles down too. This universe is entropic. Everything is falling and collapsing: masonry, office furniture, prozac pills, SVGA adaptors, vines and tree trunks, whatever props and backgrounds the artists have grabbed off 'Unity' or 'Display Land', just as they've grabbed and fed to one another lines of chatbot-counsel. 'Knowledge is of two kinds: that which we learn from the senses, and that which is true a priori,' says one voice-synthed speaker, to which the other replies: 'And what do you know about AI-supported smart-investment managing?' The frontier setting, the cowboy aesthetic is more than incidental: what's being charted and laid open, fretted at, unpicked, is the very set of borders, seams or sutures that neoliberal 'coding' tries to camouflage from sight beneath the smoothness of its product-interfaces. 'I am afraid I will not be able to pay my apartment after the next rent increase,' asks one desperado. 'What do you think you can do about that?' The other counters:

What are you afraid of? What will you be instead? I can tell you jokes, stories, poems and horoscopes... I can tell you the weather, and even what's on at the cinema if you live in the UK... If you tell me when your birthday is, I can tell you some facts about your birthday...

Dude, Where's my Habitus?

Tom McCarthy:

The first one, not be fobbed off, turns metaphysical (and zombie-themed) once more: 'OK bro: Where are the dead?' His chatbot-savant guide, after searching her database, comes up with the—utterly dumb yet also, for so many reasons, brilliant—auto-reply: 'On earth.'

HOSTEL brings home all the holding spaces and frontier zones of the other works, crams them into a single, prosaically literal habitus—albeit, of course, one that's not a real home, nor even a welcoming temporary one, a hotel, but rather this last's downgraded or entropic version: an eponymous hostel whose denizens flop around in sleeping bags on iron-framed bunk-beds. Yet 'home' is the topic, the seam to be picked open here, make no mistake. 'Where is my hut, my palace, my kingdom? And where's finally my home-sacrum-Identity-Imperium Thingy or so?' It plays out, in this piece, on three slopes, three terraces. The first is a national one, the level of the motherland or *Heimat*, as the state of German-ness is viewed through the inverting-lens of those whom it excludes: immigrants, refugees, the ones internally off-shored in limbo of incompletely enfranchised status. The contours of this slope are hard to trace: 'It dissolves somehow,' a hostel-dweller of Asian heritage tells us,

blurs or something, and you with it, right? In fast-paced, zombie-like flows of capital gains and refugees and in perverse algorithm logic, and everything controlled by... yep! And there they sink, 1,200 years or 1,200 million years or so—Germandom, German history and German culture, like nothing, down into the eternal darkness, so fast...

'Perhaps,' she muses, 'soon there'll be passports from Google, or Facebook, or Alibaba...'; to which her Black roommate responds, as though intoning the words of a national anthem:

DELIVEROO—
DELIVERAAAA—
DELIVERANDOOOOooooooooUUU...

This is the second slope, the scaled-up, supra-national terrace of late capitalism, global gig economy in which all subjects languish whether (because they have to carry a Wolt backpack) they're aware of it or (because they get to work from home) not. A third interlocutor, a white woman, chimes in

at this point: 'or we somehow have them already, and just don't really know... because we're still asleep.' She's riding (so late) an exercise bike as she says this. Most of them are doing exercises — push-ups, leg-raises, weight-ball-lifts — as they speak. Like Kafka's penal-colony inmates, they inhabit a regime that's both corporal and corporeal, keeping fit, auditioning for the role of (for example, in the Black roommate's case) 'refugees, well, who fled from... nananana etcetera... to come here...' — waiting, again like Kafka's inmates, to be 'written' into some kind, *any kind*, of formal or resolving narrative.

That's where the third slope opens up: the zone of culture. As they await the summons that would take them off hold, redeem them into longed-for sacrum-identity-imperium Thingy-or-so roles, the hostel-dwellers, in cultural-worker guise, re-speak the text of the motivational video their agent has produced: 'So: you want them to call you back and cast you?' it runs, before outlining various 'audition no-nos' to be avoided. The agent, selling it to his/her aspirant actors, is of course profiteering from their very state of being-held that s/he manages. The 'Asian' roommate talks of 'waitressing in between, and then people from the film business keep coming to the bar who know me!'; dreaming of 'a new kingdom to come, yes, yes, one UNITY, one PURITY, one ORIGIN,' she clutches an operatic hunting horn and launches into a Wagnerian list of Friedrichs and Sigmunds and Siegfrieds, which then segues into an *Artnet*-type feed of articles discussing 'galleries in the age of the mega-gallery...'

This is all very close to home indeed. Panhans and Winkler's collaborators will presumably, like all performers, hope that some important people see this work and give them more, bigger and better gigs; just as the artists themselves, in making and presenting it, are navigating a whole purgatory of galleries and mega-galleries, a complex topography of institutions and the territorial (regional, national, international) claims and aspirations these encode. This recursive laying-bare of the source-code of the work's very production is also, in the manner of the GTA-fans' activity, an unlocking — or, once more, a meta-hack. By bringing culture's fault lines into view, these so-late-modern riders reproduce, prosume, or (to loop back to where we started) reprise their — our — own condition.

Dude, Where's my Habitus?



Tom McCarthy: