

MAGAZIN IM AUGUST



Der Mut, den Kunst verlangt

Sanna Kekäläinen und Maija Karhunen arbeiten
gegen Normativität

The Art of Entertainment

Cristina Caprioli and Lea Moro are taking fun seriously

Artists as Activists?

Anne Collod, Arkadi Zaides und Dorothée Munyanzeza
mischen sich ein

Pas de deux in Buenos Aires

Mathilde Monnier und Alan Pauls blicken in argentinische
Vergangenheiten und Zukünfte

Begegnungen

Liebe Leser*innen,

herzlich willkommen in der Welt von Tanz im August 2017. Das Magazin gibt Ihnen die Möglichkeit, die Künstler*innen und Veranstaltungen der diesjährigen Festivalausgabe zu entdecken. Essays, Interviews und unterschiedliche Berichte geben Ihnen höchst vielfältige Einblicke in die künstlerische Arbeit der Choreograf*innen, in den politischen Kontext ihrer Arbeiten, in ihre Praxen, Fragestellungen und Interessen.

Ein notwendiger Schritt, um sich der Komplexität der Gegenwart zu nähern, ist der Perspektivwechsel, den die Künstler*innen des Festivals vorantreiben. Die Journalistin Elisabeth Wellershaus hat mit dem Choreografen Serge Aimé Coulibaly über sein Stück "Kalakuta Republik" gesprochen. Darin folgt er der Musikerlegende Fela Kuti, um herauszufinden, was künstlerisches Engagement heute bedeutet – und um den Zusammenhang zwischen Kunst und Revolution zu erforschen. Dieser interessiert auch den Autor Thomas Hahn, der mit drei Künstler*innen des Festivals aus Frankreich, Israel und Ruanda über politischen Aktivismus, Grenzziehungen, Empowerment und reale Lebenserfahrungen gesprochen hat. Es ist wohl kein Zufall, dass Sie in diesem Magazin auf viele Künstler*innen treffen, die aus Krisen- oder gar Kriegsregionen kommen.

"Unsere Logik ist die Krise", sagt der Schriftsteller Alan Pauls über Argentinien. Gemeinsam mit der französischen Choreografin Mathilde Monnier erarbeitet er eine besondere Geschichte Argentiniens, die sich auch dem Tanz auf die Spur setzt. Der Journalist Philippe Noisette hat sie und ihre Tänzer*innen bei den Proben in einem alten Kino in Buenos Aires besucht.

Und Sie begegnen in diesem Magazin – ebenso wie auf dem Festival – vielen spannenden Künstler*innen: etwa der spanischen Choreografin und Performerin La Ribot im Gespräch mit Virve Sutinen, der Pionierin des zeitgenössischen Flamencos Rocío Molina und der ehemaligen Pina Bausch-Tänzerin Cristiana Morganti. In dem Doppelinterview mit Cristina Caprioli aus Stockholm und Lea Moro aus Berlin treffen zwei Choreografinnen aufeinander und tauschen sich über ihre choreografische Praxis aus. Die französische Philosophin Seloua Luste Boulbina nähert sich in ihrem Text der Arbeit der Tänzerin und Choreografin Eszter Salamon. Die Tanzwissenschaftlerin und -dramaturgin Nanako Nakajima erforscht die Welt des Butoh in einem globalen Kontext und beleuchtet seine Verbindung zum Voodoo.

Wir wünschen Ihnen eine spannende Lektüre und freuen uns, Sie bei Tanz im August zu sehen. ↗

Virve Sutinen und die Redaktion

Encounters

Dear readers,

welcome to the world of Tanz im August 2017. This magazine offers you the chance to get to know the artists and events of this year's festival through essays, interviews and reports giving insights into the creative work of this year's artists, their political contexts, their practices, their central concerns and interests.

Approaching the complexity of the contemporary moment requires a shift in perspective, which is pushed forward by this year's artists. The journalist Elisabeth Wellershaus talked to the choreographer Serge Aimé Coulibaly about his piece "Kalakuta Republik", which looks at the musical legend Fela Kuti in an attempt to understand the meaning of political art today, and to investigate the relation between art and revolution. The latter is also a focus of Thomas Hahn, who interviewed three festival artists – from France, Israel and Rwanda – about their political activism, boundaries, empowerment, and real life experiences. It's no coincidence that some of the artists featured here come from parts of the world suffering from crises and even wars.

The writer Alan Pauls says of Argentina: "Our logic is one of crisis". Collaborating with the French choreographer Mathilde Monnier, he has produced a special history of Argentina that also delves into the history of dance. The journalist Philippe Noisette visited them and their dancers during the rehearsals in an old cinema in Buenos Aires.

What's more, this magazine – just like the festival itself – will provide you with the opportunity to encounter a whole range of exciting artists: the Spanish choreographer and performer La Ribot, in conversation with Virve Sutinen, Rocío Molina, a pioneer of contemporary flamenco, and former Pina Bausch dancer Cristiana Morganti. In the double interview with Stockholm-based artist Cristina Caprioli and Berlin-based Lea Moro, two choreographers come together to exchange thoughts about their choreographic practice. French philosopher Seloua Luste Boulbina takes a closer look at the work of the dancer and choreographer Eszter Salamon. Dance scholar and dance dramaturg Nanako Nakajima explores the world of butoh in a global context, discussing its connection to voodoo practice.

We wish you a good read and hope to see you at Tanz im August. ↗

Virve Sutinen and the editorial team

Inhalt

4 In Short

10 Is Dance the Weapon?

Engaging and never giving up: Serge Aimé Coulibaly about the correlation of art and revolution.



16 Freedom to Imagine

La Ribot about the five brains of the performer and about thinking in larger terms.



20 Artists as Activists?

Über die Frage, wie viel Politisches im Tanz steckt.

26 Die Unbeirrbare

Ein Interview mit der Avantgardistin Rocío Molina, die den Flamenco herausfordert.



30 Entering the World of Butoh

The living archive of dance: Nanako Nakajima about various contemporary approaches to butoh.

36 The Art of Entertainment

Lea Moro and Cristina Caprioli about artistic careers and the importance of taking entertainment seriously.

42 Aus dem Schatten des großen Baumes

Unzählbare Haare, ungeladene Gäste und große Künstlerinnen: Cristiana Morganti im Interview.



46 Pas de deux in Buenos Aires

Ein Tanz mit der Geschichte: Mathilde Monnier und Alan Pauls proben ihr neues Stück.

50 Der Mut, den Kunst verlangt

Sanna Kekäläinen und Maija Karhunen schaffen private Bühnen und politische Körper.

54 A Place of Tragedy and Dreams

Radhouane El Meddeb is dreaming up a performance together with several Tunisian artists.

58 Tanz mit Sprengkraft

Eszter Salamon geht Volkstänzen und verborgenen Wissen auf die Spur.

62 Find your way through the festival!

78 Impressum



Drei Fragen an Sasha Waltz

Warum haben Sie für diese Arbeit entschieden ausschließlich mit Frauen zu arbeiten?

Sasha Waltz: In meinen Arbeiten gibt es oft Szenen, in denen nur Frauen auftreten – in eigentlich fast jeder choreografischen Arbeit –, daher war es ein natürlicher Schritt, weiterzugehen und eine ganze Arbeit Frauen zu widmen. Das legendäre feministische Kunstwerk von Judy Chicago, "The Dinner Party" (1979, Brooklyn Museum, New York), war zum Teil eine Inspiration. Wir haben für "Women" sehr intensiv recherchiert.

Was trägt der Raum der St. Elisabeth-Kirche zu dem Prozess bei?

SW: Letztes Jahr haben wir zwei Wochen lang in der Kirche gefilmt. Nun in der Kirche aufzutreten betont den religiösen Ritual- oder Kult-ähnlichen Aspekt der Arbeit. Die St. Elisabeth-Kirche erinnert mich an einen alten griechischen oder römischen Tempel. Schinkel war von den Griechen stark beeinflusst. In Rom findet man hinter christlich-katholischen Kirchen oft alte Fundamente von vorchristlichen, heidnischen Versammlungsorten. Da es in meinem Projekt um die imagierte Erfindung von Ritualen geht, finde ich es spannend, diese zeitgenössische Arbeit zu Frauen mit den alten religiösen Kultstätten zu verbinden.

Ich habe außerdem ohne frontale, zentralistische Perspektive gearbeitet. Ich möchte den Gedanken, nicht in einem Theater mit einer klaren frontalen Situation aufzutreten. Es wird keine zusätzliche Bestuhlung geben, die Tänzerinnen und das Publikum befinden sich in einem Raum, auf einer Ebene und sind Teil eines gemeinsamen Erlebnisses.

Nach zehn Jahren ohne Premiere in Berlin entstehen in diesem Sommer mit "Kreatur" und "Women" zwei neue Produktionen in der Hauptstadt. Was bewegt Sie dazu, neue Arbeiten zu entwickeln?

SW: Ich habe in den letzten zehn Jahren an über 20 Produktionen gearbeitet, abwechselnd an Opern, choreografischen Stücken, symphonischen Stücken und on-site Produktionen, zum Beispiel für die Elbphilharmonie Hamburg, MAXXI Rom und das Neue Museum Berlin. Aufgrund der Produktions- und Finanzierungsbedingungen konnten die Premieren nicht in Berlin stattfinden. Der Körper und der Tanz waren für mich aber immer der zentrale Aspekt.

Die Inspiration kommt auch vom Leben, Verdauen, Lesen, Entziffern, Nachdenken, die Realität fühlen. Ich stelle mich der Welt. In dem Prozess entstehen Bilder und Energien, die ich ausdrücken muss und denen ich eine Form geben muss. Es bleibt ein Rätsel.

© André Rival

TanzHAUS

During Tanz im August, not only HAU Hebbel am Ufer transforms itself into 'Tanzhaus HAU', but the whole city becomes 'Tanzstadt Berlin'. Many of the relevant stages become our partners to present a gripping selection of dance productions, which will vibrate throughout the different boroughs and corners of the city.

The festival is certainly one of the reasons why Berlin is often quoted as an internationally important hub for contemporary dance, next to some other European capitals. But what happens with dance during the eleven remaining months of the year? Next to HAU, there aren't enough well-equipped and funded venues that engage in presenting dance in a regular way.

The argument that there might not be enough audiences to increase the number of (also large scale) dance presentations can be easily countered with some hard facts: like Tanz im August most of the dance shows around the year in the city are simply sold out. This certainly holds true for HAU.

2017 might be remembered as a year with remarkable institutional changes in this city, but in which a house for dance is (still) missing. We could compare the 'Tanzhaus' with the stone that is rejected again and again by the masons, but in the end appears to be an indispensable 'Eckstein' or corner stone. HAU Hebbel am Ufer & Tanz im August are already a weight-bearing 'Eckstein' in the Berlin performing arts landscape, for Berlin-based and international dance artists and their audiences. Over the last decades, the knowledge, achievements and exciting new artistic languages that the Berlin dance field has developed are simply fantastic, by institutions, individual artists and dance professionals alike.

Let's build on this corner stone to develop the position of dance in Berlin and make 2018 the year of dance, the year in which we'll celebrate 30 years of Tanz im August.

Annemie Vanackere
Artistic and Managing Director HAU Hebbel am Ufer

Thanks to Ricardo Carmona, Dance Curator HAU Hebbel am Ufer

Partners in life and work: Brenda Dixon-Gottschild and Hellmut Gottschild

German-born Hellmut Gottschild and African American Brenda Dixon-Gottschild write and perform a multi-media exploration of their inter-racial relationship, refining it since 1999 into "In Bodies We Trust – Tongue Smell Color Revisited" at Tanz im August,

Hellmut Gottschild's career began as Mary Wigman's final assistant. Later, he co-founded Gruppe Motion Berlin, renaming it Group Motion after moving to Philadelphia in 1968. In 1972, he founded ZeroMoving Dance Company, regarded as one of the East Coast's most innovative companies for its company-devised choreography under Gottschild's near-messianic leadership.

Brenda Dixon-Gottschild's early linkage to another famous German choreographer was more tenuous. It began in 1959 when she trained at Paul Sanasardo and Donya Feuer's Studio for Dance in Manhattan. In 'Excursion for Miracles', she says, "I danced in the background with three other young dancers carrying poles." This was about the same time as Pina Bausch danced with Paula Sanasardo and Donya Feuer in "Phases of Madness". So, perhaps the two teenagers met at the barre.



© privat

Hellmut and Brenda met as colleagues teaching at Temple University. As a dance researcher and author, she interviewed Hellmut, and he began attending her lectures. One day he asked, "Shall we get married?" She countered, "How about next week?" Married at New York's City Hall, the bride wore a black-and-white dress, saying, "It represents us."

Merilyn Jackson

Aktuell in Berlin...

23.+24.8.: Konferenz zu "Tanz Körper Erweiterung | Stretching the Physicality of Dance" in den Uferstudios. Anmeldung und Infos unter www.tanzkoerper-erweiterung.de

Wir gratulieren dem **Hochschulübergreifende Zentrum Tanz Berlin (HZT)** zum zehnjährigen Jubiläum. Aktuelle Veranstaltungen der Studierenden finden Sie unter www.hzt-berlin.de

28.8.: "Tanznacht Forum – Unsettled Landscape" in den Uferstudios. Die Kurator*innen Silke Bake und Jacopo Lanteri laden zusammen mit dem Künstler Julian Weber zu drei Dialogen ein, die zeitgenössische Ästhetiken im Tanz mit verschiedenen Gästen befragen. Mehr Informationen unter www.tanzfabrik-berlin.de

Die **Zentral- und Landesbibliothek Berlin** öffnet vom 25.7. bis 31. 8. in der Amerika-Gedenkbibliothek den Themenraum Tanz. Mit einem vielseitigen Medienangebot aus Büchern, Filmen und Magazinen werden die vielen Facetten des Tanzes gezeigt. Weitere Informationen in der Bibliothek im August im HAU2 oder unter www.zlb.de/themenraum

In Kooperation mit dem englischsprachigen Stadtmagazin **Exberliner** bloggen bereits im zweiten Jahr Lily Kelting und Nina Branner für Tanz im August. Unser erster Blogbeitrag wird Anfang August veröffentlicht unter www.tanzimaugust.de/blog

Aktuelle News und Veranstaltungen rund um den **Tanz in Berlin** gibt es auf www.tanzraumberlin.de



Between Athens and Zurich: Alexandra Bachzetsis

© Peggy June

For the last three years, choreographer Alexandra Bachzetsis has been living between two cities: Athens and Zurich. She has come to observe the big difference between those cities in terms of possibilities, rhythm, expression, gestures, and structures of time. The current challenges of the political situation have had a daily impact on her.

Alexandra Bachzetsis: It is exactly this space of difference, the in-between that I'm interested in exploring in my work. I strongly relate to the identity of a travelling, nomadic person. I think it is very interesting to become a foreigner at some point, in order to reconfigure oneself and review where one comes from. Due to my paternal Greek heritage, I have witnessed many rituals related to dance and I have regularly observed the lively exchange of gestures, which I always find very inspiring.

In her latest solo work "Private: Wear a mask when you talk to me", questionable mechanisms of sexual exploitation and violence become apparent.

AB: I like to think of the body as a fluid tool of multiple possibilities. Transgression, a plurality of voices and bodies, the play and reconfiguration of gender norms have always informed my work.

More recently I have been exploring sexual desire, which like every other desire is a currency. Through the repetition of certain coded forms of sexualised body movements or gender constructions, the eroticised female body becomes part of a payment system. This system trades in and recognises normalising, industrialised visual pleasures that in turn only perpetuate this system of representation. By isolating a single gesture or move and repeating it, as seen in "Private: Wear a mask when you talk to me" (2016) or, earlier, in "Gold" (2004), an estrangement starts to occur.



Hunting Trophies and Trophy Hunting

As a literature student, South African-born Rudi van der Merwe made an attempt to combine literature and choreography in his thesis. In his work "Trophée", he investigates how trophies – hunting trophies, trophy wives or war trophies – are connected to notions of nature, women and the Other. "The title is a reference specifically to hunting trophies and trophy hunting", he says. "In South Africa in the 1980s I grew up with hunting and with guns, so I associate this with a certain vision of masculinity that I was never at ease with."

In Berlin, "Trophée" will be shown at Vierfelderhof, a family farm that audiences can reach via a festival shuttle bus. Originally, the work was performed at a shooting range in Switzerland, a purposeful choice of location on van der Merwe's part. "These spaces have a very strong cultural significance in Switzerland – again male dominated I might add – and I saw an opportunity to speak about myself and my upbringing in a way that a Swiss audience could relate to on an intimate level."

Literature has remained relevant for Rudi van der Merwe, although it doesn't influence him more than other art forms do. "What I do get from literature is maybe a tendency towards what William Burroughs describes as 'high seriousness'." He is one of the artists who has recommended fiction for the Bibliothek im August. Both writers are also women: Virginia Woolf and Margaret Atwood.



Eingelöste Tanz-Visionen

Nele Hertling gründete 1988 das Festival Tanz im August sowie im darauffolgenden Jahr das Hebbel-Theater – heute ist sie Direktorin der Sektion Darstellende Kunst der Akademie der Künste. Sie erinnert sich zurück an ihre erste Einladung der Michael Clark Company und seine zahlreichen weiteren Auftritte in Berlin.

Michael Clark kam im August 1985 mit seiner im Jahr davor gegründeten Company erstmals nach Berlin. Wir hatten ihn mit seinem jüngsten Programm "not H.AIR" zum jährlichen Festival der Akademie der Künste "Pantomime, Musik, Tanz, Theater" eingeladen. Mit dem Festival versuchten wir damals die innovativen und aufregenden Entwicklungen des zeitgenössischen Tanzes aus aller Welt nach Berlin zu holen.

Michael Clark hatte nach seiner Ausbildung in der Royal Ballet School, London, die er als ein hoch gelobter Tänzer verließ, und nach einem Engagement bei dem damals eher experimentellen Ballet Rambert seine eigene Gruppe gegründet. Er wollte seine Vision einlösen, die sich – im Gegensatz zum klassischen Tanz – von jungen aufregenden Designern wie BodyMap und der rauen, aggressiven Musik von Post Punk Gruppen wie Wire und Laibach inspirieren ließ.

Für "not H.AIR" hatte Leigh Bowery die provozierenden Kostüme entworfen, Trojan das Bühnenbild. Die Musik, extrem lautstark präsent während der gesamten Vorstellung, stammte von The Fall. Es war für den größten Teil des Publikums sicher die erste Begegnung mit einem solchen Punk-Ereignis in der Akademie, und es reagierte teils schockiert, aber doch begeistert.

Seit 1989 gab es im Hebbel-Theater das internationale Tanzfestival Tanz im August. Wir hatten die Wege von Michael Clark immer verfolgt und den Kontakt gehalten. 1994 konnten wir ihn mit "O", einem seiner wichtigen Stücke, einladen. Wieder stammten die Kostüme von Leigh Bowery, die Musik kam von den Sex Pistols und, wie schon 1992 in "Mmm...", von Igor Strawinsky. Unvergessen der Auftritt von Michaels Mutter Bessie Clark, topless, mit der Company auf der Bühne.

Anfang 2000 arbeitete Michael Clark nach einer längeren Auszeit an einem Comeback. Für die entstehende Produktion unter dem bezeichnenden Titel "Before and After: The Fall", mit der er zu Werken der achtziger Jahre zurückkehrte, luden wir ihn für die letzte Probenzeit nach Berlin ein. Im August 2001 fand auch die Uraufführung im Hebbel-Theater statt. Neu war die Zusammenarbeit mit der Künstlerin Sarah Lucas im zweiten Teil des Stücks, für die Kostüme hatte er wieder Leigh Bowery engagiert und für die Musik The Fall.

Mit "animal/vegetable/mineral" und mit "OH MY GODDESS", das er als "a testament to all the goddesses in my life" bezeichnete, kam die Michael Clark Company 2004 und 2014 zum Festival zurück.

Heute, mit 55 Jahren, ungeachtet der Anerkennung durch das Establishment, tanzt Michael Clark weiter in seinem eigenwilligen "offbeat"-Ton auf und jenseits der Bühne und zieht ein Publikum an, das normalerweise nicht beim zeitgenössischen Tanz zu finden ist.

Nele Hertling

© Jake Walters



© Anders Lindén

Auf Innenschau

Zwei Arbeiten des Festivals interessieren sich besonders für den biologischen und medizinischen Körper, für seine Adern und Venen, für seine Schwächen und Verletzlichkeiten. So entwickeln die Choreografinnen Rosalind Goldberg, Sandra Lolax und Stina Nyberg die Performance "Immunsystemet". Diese fragt nach dem, was in Tanz und Gesellschaft tendenziell unterrepräsentiert ist: Nach den Schwachpunkten des Körpers, nach Krankheit und Unwohlsein des Körpers, der von Apps und Fitnessprogrammen zunehmend auf seine Agilität und Aktivität hin überprüft wird. Dabei ist der Körper stets beides: Er ist locker und stabil, flüssig und fest – und ebenjene Ambivalenz rücken Goldberg, Lolax und Nyberg in den Fokus. Auch der Choreograf Jefta van Dinther dringt in "Dark Field Analysis" in die Tiefen des Körpers vor, und zwar

mithilfe der alternativen Medizin: Darin wird Dunkelfeld-Mikroskopie genutzt, um das Blut auf besonders genaue Weise zu untersuchen und Ableitungen auf unser körperliches Allgemeinbefinden vorzunehmen. Das Blut wird für van Dinther und seine beiden Performer zu einem roten Faden der Performance, zu einer Analogie für die Innenschau seiner beiden Protagonisten – für eine Reise nicht nur in unsere individuellen Körper hinein, sondern auch jenseits von uns selbst.

Esther Boldt

In der Bibliothek im August mit Julia Schreiner

Julia Schreiner ist das Gesicht, die Stimme und die Bewegung in der Bibliothek im August. Kommen Sie vorbei! Jeden Mittwoch bis Sonntag von 16–21 Uhr ist die Bibliothek geöffnet. Stöbern Sie mit Julia durch die vielen Buchempfehlungen der Festivalkünstler*innen oder kommen Sie zu einer der vielen Veranstaltungen, die vor und nach den Aufführungen hier stattfinden. Wir haben Julia gebeten, vorab mehr von sich und zur Bibliothek im August zu erzählen.

Ich bin... Julia Schreiner und seit vielen Jahren Produktionsdramaturgin in unterschiedlichsten internationalen Zusammenhängen. Ich habe zwei Jahre das Begleitprogramm des HAU Hebbel am Ufer geleitet und auch die Kooperation mit der Gemeinschaftsunterkunft in der Stallschreiberstraße im Rahmen der Mondiale gestaltet. Derzeit arbeite ich u.a. viel für die JTW Spandau, für einen Austausch zwischen Berlin, Abidjan und Luanda oder das Projekt "Philosophie für Kinder" – immer mit Profis, Laien und Jugendlichen aus der ganzen Welt.

Wenn Sie in die Bibliothek im August kommen... dann hoffe ich, dass Sie hier – in einer festivaluntypischen Ruhe – Erholung und Inspiration finden.

Über dieses Buch... ("Ruchnama") spreche ich gern..., weil es die Auswüchse von hierarchischen, diktatorischen Regimes offenbart und zugleich ein irrer Gründungsmythos eines Landes (Turkmenistan) ist.

Ich lese gerade... "What is it like to be a bat", "Mónica" und "Erste Erde Epos".



© Alexander Krupp

Öffnungszeiten Opening hours

Mi–So Wed–Sun 16:00–21:00
Eröffnung Opening Sa Sat 12.8., 16:00



Is Dance the Weapon?

**Engaging and never giving up: Serge Aimé Coulibaly
about the correlation of art and revolution.**

Interview: Elisabeth Wellershaus

What could artistic engagement look like these days? The innovator of the Afrobeat and politically vocal musician Fela Kuti has influenced choreographer Serge Aimé Coulibaly to explore the correlation between art and revolution. The communal space of Kuti's artistic compound "Kalakuta Republik" forms the scenery for his search for answers.

Elisabeth Wellershauß: When did you first come across Fela Kuti, and how has he influenced your approach towards music and later dance?

Serge Aimé Coulibaly: I was 14 when I first heard about Fela Kuti. It was 1986, and he had been invited to Burkina Faso by president Thomas Sankara. From morning to night you could hear his music on TV, constant reports about his whereabouts and what he was doing. Everywhere were pictures of Fela surrounded by pretty women and men in colourful outfits. It was intriguing, yet at that time: I didn't really like his music. I was into Madonna and Michael Jackson, the popular stuff from the US. Only in 2006 when YouTube was thriving, did I come across Fela's music again. I saw a documentary from 1982 titled: "Music is the weapon". The film portrayed Fela and his political fight, and I was hooked immediately. With his persistent struggle against a corrupt and deranged system in Nigeria, even after a prison sentence, he encapsulated what, to me, an African artist should still stand for: socially engaged and never giving up. I believe that to complete the development of our countries, to go forward and open our eyes to the various problems surrounding us, artists have to not only be good at their craft, they have to be connected to society. And they have to be able to motivate. So, since I first watched the film on Fela, I made almost everyone around me watch it too.

EW: How did you approach Fela Kuti in your piece "Kalakuta Republik" artistically – through his music or biographically?

SC: I had already used his music in other pieces. In "Nuit blanche à Ougadougou" for instance. Working with Fela's music always means working with different layers. He usually used a large orchestra, so choreographically you can improvise to the beats of a drum, to the beats of a saxophone, the piano – there are endless possibilities. That's what I attempted to do in this new production: to layer the dance in correspondence to the layering of the music. When I decided to do a whole piece on Fela, it was obvious from the start that I wanted to do a choreography that resembled his music, which could be just one tune going on and on and on for 45 minutes. I didn't pick specific incidents from his biography but I tried to let his history pass through the dance. I also worked with a video designer to create a collage of news clippings, covering everything from Syria to the so-called immigrant crisis. I didn't want to talk about Fela directly but rather do, what Fela used to do in his creations: address social realities.

I consider myself a global artist who works in Europe, Africa and Australia.

EW: One of the most important components in Fela Kuti's music is the mixing of Western and African influences. You also constantly move between the cultural spheres, between Burkina Faso, Belgium and many other places. How does that influence your practice?

SC: Actually, there is one place I go to regularly, which not too many people know about: I regularly work in Australia. Since 2004 I've been there once a year, to work with a company within an aboriginal community. This work has been highly important to me, since it has shown me the concept of colonization from a completely new perspective – in Australia it is still a contemporary phenomenon. So when I'm there, it's like looking at myself from very far away. Getting new glimpses at the connection between my positioning in Africa as well as Europe and the interconnect-

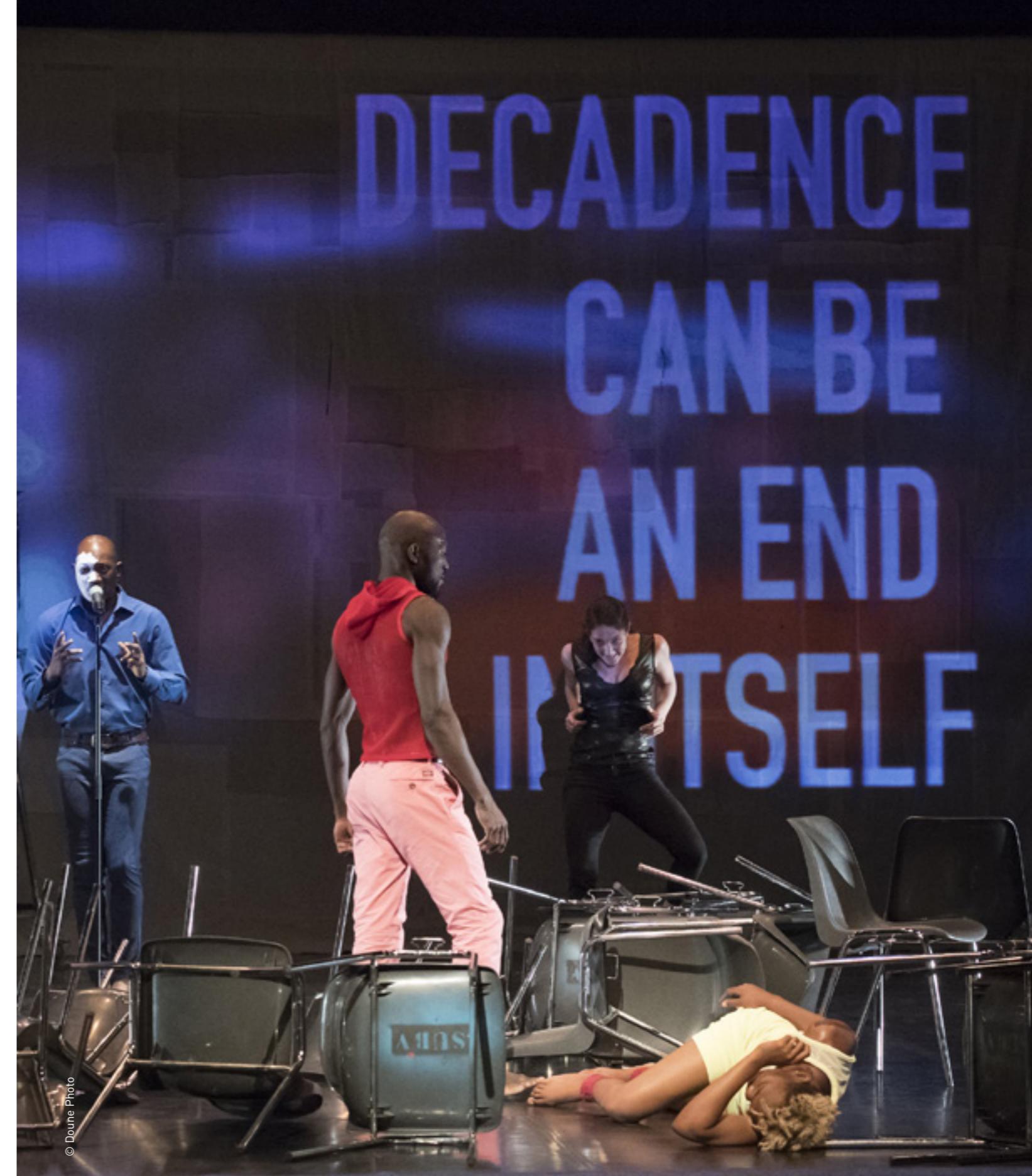
edness of both places. It is a luxurious view, because usually I don't have enough distance to see the bigger picture. Certainly not when I have to abide to market structures, when I am in Africa, but really producing pieces for Europe – where the money is. Whenever I'm in Australia I let myself dwell on thoughts of how the West still exhibits its images of Africa and how the market wants me to abide to these ideas.

I consider myself a global artist who works in Europe, Africa and Australia. I'm not busy with being African; I'm busy creating work that touches me. Yet I won't pretend that the working situations and possibilities are the same in those very different locations. Which is a good thing to feed off artistically.

EW: Has the dance scene in Burkina Faso changed noticeably since you and other choreographers became household names in the global festival scene?

SC: Especially in the last two years things have been moving fast. We are now able to show works that would have been impossible a while ago. My generation, and also the next, are much more political these days. I think I was one of the first choreographers in the region to be able to voice my political views on stage to a broader audience. I feel that I owe the audience a certain political perspective, rather than personal introspection. I would argue that not too many people in Burkina Faso would gain much from insights into my family life or personal feelings, neither from the constant talk about transitioning from tradition to modernity. Especially the latter, since in my daily life I don't think about tradition, I just live it, it's a part of me. So, I prefer to speak about other things in my choreographies: about civil disobedience, decolonisation, social and political topics from an artistic perspective. I want to motivate larger audiences to come and see contemporary dance and to grapple with contemporary topics.

EW: Your work comes from a socially critical point of view. What are the most pressing issues you'd like to see addressed in Burkina Faso at the moment?



© Doune Photo



© Doune Photo

SC: To me it's about bringing the images of a contemporary Africa forward on a global level. To break the stereotypes and misconceptions of what Africa still is in the minds of many people. I struggle with the idea of being perceived as a choreographer 'from' Burkina, since I view myself as a global artist. But of course there are pressing issues here. In one of my first choreographies – "Et demain" – I dealt with unemployment and with the increasing violence that was spreading through our society. It spoke about a youth that is being robbed of its future by a handful of corrupt politicians. The next topic was immigration and how it represents hope in our corner of the world, since the realities in Burkina and other African countries still look dim. Then, in the midst of all that hopelessness, I tried to create a piece about hope, basing it on the vivid memories of those African leaders who actually did make a difference: Nelson Mandela, Kwame Nkrumah or Thomas Sankara. I try to reach the young these days, and many of them see themselves as heirs to the political visions of such people. I'm interested in the question of recreating oneself once you've had nothing anymore, that also relates to my understanding of dance. I'm interested in the constant use of physical and emotional resources and in learning new methods on the way.

EW: That approach seems to take shape in "Nuit blanche à Ougadougou".

SC: Yes, that piece was a continuation of the subject. It dwelled on the idea that the problems in most African countries didn't arise from a lack of money or resources – but for political reasons. It was about revolution, about people who dared to speak back, to work around censorship and other modes of oppression. And it included one of the most politically vocal artists at the time – Hip Hop musician Smockey. Coincidentally three days after the premiere in Ougadougou the real revolution happened. I had worked with Smockey for two years, and suddenly he was the leader of a real youth uprising within civil society. Thinking back at those times, I sometimes don't remember which scenes actually took place on stage and which ones in the street. But the enthusiasm faded quickly,

as those things usually do. After that experience I needed a break in trying to resolve social issues. Because at the end of the day: How many people come to see a show and really get influenced?

EW: Still, now you engage with another revolutionary. But does Fela Kuti's communal vision of his "Kalakuta Republic" still resonate with the global political scene of our times?

SC: It's all about the freedom and the space to express yourself, in the way you want to. The word 'Kalakuta' was written on the wall of a prison cell that Fela was serving a sentence in. It refers to the chaos within the actual city in India but also to the irony of recreating the idea of a mega-city within the confines of a prison cell. I am constantly looking for more artistic freedom, freedom of expression in general, since too often we hear things from the same perspective. When we're talking about globalisation, we're actually talking about western models of it. It's not like everyone suddenly aspires to become 'more African'. We're still stuck in old power dynamics. So, I'm at least trying to break free from that form in "Kalakuta Republik", by choreographing to a 45-minute-piece of music. By creating an intimate and 'imperfect' setting, in which an artist like Fela may have gotten inspired. The whole piece is about what it means to be an artist these days: about the question of why and for whom are we doing this job?

If Fela Kuti hadn't been a controversial figure, he wouldn't have inspired so many people.

EW: Fela Kuti was an ambiguous figure. He promoted free love and anti-racist sentiments, yet at the same time he condemned open homosexuality and he wasn't exactly a feminist. What do you make of him personally?

SC: Well, I think he was simply a human being. When I started doing research, I approached him like most people – as a

legend, I was simply a fan. But then I decided to go to Nigeria, to meet his family, to see where he lived, visit the New Africa Shrine, and to meet some of the people with whom he lived. Of course that changed my perspectives again and again. By the time I had seen all that, I had come to understand that Fela Kuti was just a man, in all his greatness but also in all of his banality. He wasn't so different to other people, he was just more honest. And if he hadn't been a controversial figure, he wouldn't have inspired so many people.

The reality of cultural markets have made people too polite.
So, artist-revolutionaries really have to look for their spaces.

EW: Do you think young artists take similar risks as he once did?

SC: I don't know anyone who is taking such risks these days, who dares to. But people like Smockey and Sams'k Le Jah do it in a way. They really engaged themselves politically. Even after Smockey's studio, his wife's and mother's houses were wrecked, they called for a peaceful revolution via social media. Because he and some other artists in Burkina Faso were on the front lines of political change. Working with Smockey was one of the reasons, I later did a piece on Fela. I wanted to talk about risk taking, pay homage to artists who do exactly that in their works. Yet in general I feel that today our mindsets seem to be less free than Fela's was at the time. In 2007 I did a piece on Thomas Sankara, who is still worshipped by young people today. But everybody was afraid and nobody wanted to show it. The reality of cultural markets have made people too polite. So, artist-revolutionaries really have to look for their spaces. ↗

Serge Aimé Coulibaly
Kalakuta Republik
11.8., 18:00, 12.8., 19:00 | HAU1
95 min inkl. Pause

Freedom to Imagine



Portrait © Daniel Hofer

La Ribot about the five brains of the performer and about thinking in larger terms.

Text based on an interview between La Ribot and Virve Sutinen, Berlin, May 2017

La Ribot

The Spanish artist La Ribot is talking us through her retrospective “Occuuppatiooon!”, which includes her live works and films from 1993 till the present. Her career has taken her from her native Madrid to London – where her artistic practice fitted in well with the ideas of the live art movement of the '90s and early 2000s – and to Geneva, where she now lives with her family. At the core of her legacy are her “Distinguished Pieces”, short solo pieces which bear many different names as different series, and brought her not just to the attention of the theatre world, but also of the visual arts scene.

Panoramix

In her landmark piece, “Panoramix”, La Ribot performs 34 different small works from her acclaimed “Distinguished Pieces” series all on her own, over three hours. It is a demanding physical task to perform, but it also requires her to revisit old works, some of which were created as early as 1993.

La Ribot: “Panoramix” was a commission by Lois Keidan and Daniel Brine for the Live Culture exhibition at Tate Modern in 2003. It was put together from three series of the “Distinguished Pieces”. The meaning of those pieces has not changed, but I do have to go in slowly to bring back the emotions. It is a physical thing more than a mental one. Somewhere deep in my mind there is an image of my younger self. It might sound stupid, but it's a real problem working against your own image when you were younger! It takes effort to accept that you are not the same.

In Paris last autumn, La Ribot performed the best of her “Distinguished Pieces”, “Distinguished Hits”. Once again I was struck by her intense but strangely aloof presence while performing among keen spectators sitting and standing around her. She has a theory.

The most boring thing is to watch someone who is not imagining things.



LR: I think that one needs five different brains when performing to reach total concentration. The first one is deep inside in the muscles, tendons, joints, the stomach, really, in all the organs, in everything that you are as a physical being. I connect to this one by warming up physically. The second brain is the one that keeps the performer aware of everything around. Things like the ambiance, light and

smells, spectators and other performers. That's why it is good to warm up together as a team, to connect the second brain with everybody in the team. The third brain is there for the real task, to be able to execute the choreography, the text. The fourth brain is connected to desire and imagination. A body needs to be aware of thoughts, dreams and even hallucinations. The most boring thing is to watch someone who is not imagining things. The fifth brain is aware of everything at the same time, from a distant point of view. This one is not constantly outside and travels also in the opposite sense, deeper inside yourself, connecting the whole.

In “Panoramix”, I have to make a big effort to maintain the order of pieces, props and tasks, and at the same time, there is the audience around me, which is always different, so I have to adapt to that all the time as well.

La Ribot was at the forefront when contemporary choreographers began to enter gallery and museum spaces in the '90s. The world of fine arts seemed to have more freedom and support experimental work more willingly than the dance scene. “Panoramix” has been presented at Tate Modern, Museo Reina Sofía and Centre Pompidou, and has only been shown five times before coming to Berlin. She also tapped into the economy of fine arts by simply selling her pieces to collectors. Early last decade, everything was changing in the performing arts world, and at that time she decided to stop performing alone and took a step back. She started to collaborate with a whole range of artists and to work with large groups of extras or amateurs like in “40 Espontáneos” with 40 non-professionals in 2004.

Laughing Hole

La Ribot's works are political in an ambiguous way, leaving room for the imagination of the spectator. The meaning of her actions might unravel slowly, but when it hits the spectator, they never forget the experience. The political is transmitted to the audience through the physical proximity in which they experience the event, and through its durational nature, which allows this aspect to



Virve Sutinen and La Ribot © Daniel Hofer

develop. "Laughing Hole" is a bizarre and almost surrealist six-hour performance about politics where the performers laugh continuously to the point of exhaustion.

It turns spectators into friends, which is quite amazing because we're all alone in it: it's the loneliest thing I've ever done in my life.

LR: "Laughing Hole" was done in response to the opening of the Guantanamo Bay detention camp, and my plan was to stop performing it once it was closed. Well, I do not think Trump will do that, so we keep on performing it. The performance is six hours long, but it does not mean that one should just pass by. Actually, I would recommend staying for the whole length, or for long moments... to experience the transformation that happens through resistance. As a performer,

you build a strong relationship with those who share this with us. It turns spectators into friends, which is quite amazing because we're all alone in it: it's the loneliest thing I've ever done in my life. One day in Japan, after a performance of "Laughing Hole", I hugged somebody very enthusiastically when I saw him in the street, he spent the whole six hours with us in the piece the day before, and I thought he was my friend!

Gustavia

In 2006, La Ribot joined forces with French choreographer Mathilde Monnier to create "Gustavia". It is about traditional theatre and about all that goes along with it. The collaboration came to life after many years of talking and meeting while travelling and presenting their own work. "Gustavia" is simply a masterpiece, a feminist classic in which two brilliant choreographers come together. La Ribot describes the studio work as a real dialogue and free flow of ideas.

LR: I really wanted to work in theatre and dance again, and Mathilde wanted to work with burlesque and clowning. So the first things we agreed on was to be face to face all the time in the studio. I love working with Mathilde and I have really good memories of the process, but Mathilde (laughs) thought the process was horrible!

I love performing with Mathilde because we never try to agree on how to do things.

Again she jumps up and tells how much fun they had together in the studio. It is not hard to imagine. There is something special in the air when these two 'divas' meet on stage.

LR: I think it's important to have "Gustavia" in my retrospective as we touch on timeless themes such as femininity, self-presentation, theatre and our role in society. I

love performing with Mathilde because we never try to agree on how to do things, how to behave on stage, and what "Gustavia" is.

Another Distinguée

One recurring theme in La Ribot's work is labour and its relation to sexuality. In her works, this is often demonstrated through endless repetitions of tasks or movements, or through the isolation of performers. In some of her works, the performers are repeating the same movement patterns for a very long time, just like one would on an industrial production line. Moreover, she sees sexuality and labour as strongly related within patriarchal structures.

In La Ribot's latest work, "Another Distinguée", she reverses the power structures and looks for a way out of the repetition of gender roles. This time there is a real contact, a kind of seduction game going on, between La Ribot, actor Juan Loriente and dancer Thami Manekehla, who are performing heroes, warriors, mermaids. It brings together many themes from her previous works, but there is also something new.

LR: "Another Distinguée" is about the freedom to imagine what I want and desire. It is also operating on the level of instincts: I don't care about conceptual art or political correctness. I am taking the freedom as an artist to imagine a woman in total power.

This is different to my other works, since here, the spectator has to imagine, imagine what there is not. One critic saw things that are not there, like that I rub myself against the genitals of the male performers. Their genitals! That's not what I'm doing. We're just twisting!

"Another Distinguée" is performed on stage with the audience moving freely around the performers. It is typical for La Ribot to be moving between black box and white cube, to choose the most appropriate space for presenting her live work. But that choice also has a more profound meaning for her identity as an artist.

LR: For me, going from theatre to gallery allowed me to go from working with my body and dance, to thinking about performance in a larger way, like I would watch dance. As dancers and choreographers we are contemporary artists, we can think on a much bigger scale.

Beware of Limitations

LR: I think of myself as Loïe Fuller, because she was not only concerned with the language of the body and movement, but with space and lighting. She was a theatre director, metteuse en scène. She was thinking in larger terms about how the theatrical and the visual operate. For me this is in the heart of things in my work. It really doesn't matter what kind of space you work in. It depends on how you see that space. I see performance as an act of opening and expanding, first into the body, then into the space, into the building, into the people around you, into the city and into the world. It becomes a language that contains all other disciplines needed to think bigger or larger than what the body language can express.

Dance is intrinsically interdisciplinary and so are artists.

Imagine if you didn't have to be a dancer, you could be an artist! That's the whole aim of "Distinguished Pieces", to bring dance to another kind of space. For me, it is important to understand that dance is intrinsically interdisciplinary and so are artists.

La Ribot is one of the first conceptual artists of her generation, and she has seen the expansion of the dance scene in the last twenty years. She is also teaching at HEAD - Geneva, which has made her think a lot about the future of dance.

LR: On the plane coming to Berlin, I was thinking how valuable it is to have more artists in the world. Why? Because artists are good at watching, seeing, feeling and thinking about the world. Our position is both critical and sensitive, which allows us to bring a different kind of intelligence

into the world. The more artists, the better the world will be. Actually, this thought lead to another: Maybe I am reaching the point of maturity. It is that moment when one suddenly understands things. ↗

RETROSPектив LA RIBOT Occuuppatiooon!

Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten
(1993–2017)

A retrospective of La Ribot's works
(1993–2017)

Film | Mariachi 17

Mi-So, 16:00–21:00 | HAU3 Houseclub
Eröffnung: 11.8., 17:00

Filme & Installationen 2003–2014

Mi-So, 15:00–19:00 | Galerie Barbara Weiss
Eröffnung: 13.8., 15:00

La Ribot

Laughing Hole

12.8., 14:00 | Sophiensæle | 360 min

La Ribot

Panoramix (1993–2003)

17., 20., 23.8., 19:00 | Sophiensæle 180 min

La Ribot & Mathilde Monnier Gustavia

26.+27.8., 20:00 | HAU1 | 60 min

La Ribot

Another Distinguée

1. + 2.9., 19:00 | HAU1 | 80 min

Artists as Activists ?

Über die Frage, wie viel Politisches im Tanz steckt.

Text: Thomas Hahn

Illustrationen: Tine Fetz

Bürgerproteste in Paris, Konflikte in Israel, Genozid in Ruanda. Wo stehen die Künstler*innen? Sollen Choreograf*innen sich einmischen und Stellung beziehen? Wann, wo und wie?

Wieviel Politisches steckt im Tanz? Choreograf*innen greifen nur selten direkt in gesellschaftliche Auseinandersetzungen ein. Wenn überhaupt, dann vor dem Hintergrund der Emanzipation von Minderheiten oder im Schulterschluss mit Protestbewegungen. Man kann für Demokratie und gegen eine Diktatur tanzen, gegen Diskriminierung, für Freiheit und für Bürgerrechte. Doch wenn Vertreter*innen des zeitgenössischen westlichen Tanzes auf die Straße gehen, dann in der Regel, um für bessere Arbeitsbedingungen der Künstler*innen zu

kämpfen. Aktivismus sieht anders aus. Der tritt im Umfeld von Klima- oder Wirtschaftsgipfeln in Erscheinung und versucht, im öffentlichen Raum oder im Internet ein breites Publikum zu erreichen. Zeitgenössischer Tanz kann diese Massenwirkung nicht entfalten. Das ist auch nicht sein Ziel. Choreograf*innen schaffen ihre Werke aus innerer, intimster Notwendigkeit. "Weil Du sonst krepiest", brachte es eine Vertreterin der Branche einmal auf den Punkt. Da braucht es keine Slogans. Das Werk vibriert aus sich selbst heraus. Seine Intensität berührt das Publikum tief. Es zielt nicht auf politische Aufklärung, sondern auf Selbstreflexion. Wo stehe ich, in Bezug auf die gezeigten Figuren, Handlungen, Zeiträume und Erfahrungen? Lemi Ponifasio, derzeit einer der humanistisch offensivsten Bühnenkünstler, schafft emotionale Bilderstürme, vergleichbar mit Picassos "Guernica". Er lässt die Präsenz, Herkunft und Kultur



Illustration angelehnt an "Palermo Palermo. Ein Stück von Pina Bausch."

der Darsteller*innen sprechen. Auch Pina Bausch wies die Idee, ihre Stücke seien feministische Manifeste, stets von sich. Tanzkunst hegt universellere Ambitionen. Kann sie trotzdem eine Waffe sein? Und ob! Choreograf*innen können sich einmischen, schon im Vorfeld einer Produktion. Sie können Feldforschung betreiben, vergessenes Leid wieder in den Blickpunkt rücken und die Individuen im Publikum mit kollektiven Tragödien konfrontieren. Und dabei können sie komplexe künstlerische Prinzipien anwenden oder neu entwickeln, so dass gerade die poetische Kraft etwas in dem Zuschauenden verändert. So wenig, so viel. Wenig aus der Sicht von Aktivist*innen, die konkret und zeitnah an politischen Stellschrauben drehen wollen. Viel, wenn es um Emanzipation des Individuums und um kollektive Sehgewohnheiten geht. Doch man muss auch die Frage stellen, ob Revolutionen in der Kunst – wie jene von Merce Cunningham und John Cage oder die Etablierung des Hip-Hop in der Kulturlandschaft – womöglich mehr bewirken als konkrete Protestschreie. Klar ist auch: Je direkter ein Stück Kurs auf Diskurs nimmt, umso mehr muss es sich auf Text und dokumentarische Elemente einlassen.

Drei Choreograf*innen, drei Aktivismen

Rezeption und Wirkung eines Stücks seien ohnehin nicht vorhersehbar, sagt Anne Collod, die bei Tanz im August mit "Blank Placard Dance, replay" präsent ist, einer choreografischen Demo-Performance für den öffentlichen Raum, 1967 geschaffen von der US-amerikanischen Tanzpionierin Anna Halprin.

Collod erlebte politisches Engagement zuerst in der Zivilgesellschaft und übertrug es später in ihr Werk: "Als Studentin war ich in der Anti-AKW-Bewegung aktiv. Doch später kam ich zu dem Schluss, dass man mit Kunst mehr verändern kann als durch politischen Aktivismus." Umgekehrt verlief die Entwicklung bei Arkadi Zaires, dem gebürtigen Weißrussen, der sich nach dem Umzug seiner Familie nach Israel mit der gelebten Realität der Palästinenser konfrontiert sah, was den Ansatz und den Inhalt seiner Stücke radikal veränderten. Noch dramatischer verlief der Schwenk bei Dorothée Munyaneza aus Ruanda. Zwölf Jahre war sie alt, als unter den Augen der Weltöffentlichkeit die Tutsi-Bevölkerung ermordet wurde, darunter auch Mitglieder ihrer Familie. Heute bilden der Genozid und die Frage nach seinen politischen Hintergründen bei Munyaneza die Basis für ein sehr politisches Gesamtwerk. Doch erst als sie mit der französischen Tanzavantgarde zusammenarbeitete, fand sie die innere Kraft und die richtigen künstlerischen Mittel, das Erlebte für die Bühne umzusetzen.

Man könnte sich keinen größeren Kontrast vorstellen als jenen zwischen Dorothée Munyaneza und Anne Collod. Letztere rekonstruiert mit Vorliebe Stücke aus dem 20. Jahrhundert, entweder aus dem Ausdruckstanz ("Danse Macabre" von Sigurd Leeder) oder aus dem Postmodern Dance. Bekannt wurde sie mit "parades & changes, replays", einer Neuauflage von Anna Halprins "Parades and Changes" aus dem Jahr 1965. Es enthält eine Sequenz, in der die Aufführenden sich immer wieder vollständig an- und auskleiden, weshalb das Stück in den USA

bis 1985 nicht aufgeführt werden durfte. Collod erklärt: "Niemand hatte damals gedacht, dass 'Parades and Changes' eine Weltkarriere machen und bis heute aufgeführt werden würde. Auch als ich es selbst neu inszenierte, konnte ich weder die Reaktionen vorausahnen noch antizipieren, ob und auf welcher Ebene es Seh- und Denkgewohnheiten verändern würde."

Anna Halprin, reloaded

Ist Collods Neubearbeitung des fünfzig Jahre alten Konzepts nun ein politischer Akt? In ihren künstlerischen Anfängen lag vor allem die Absicht, aktuellen Formen den Status eines Werks zu erschließen und sie in den Rang eines klassischen

Dann wandte Collod sich dem Postmodern Dance und seinen Pionier*innen wie Yvonne Rainer zu. Und sie besuchte Anna Halprin persönlich: "Ich finde es sehr inspirierend, wie Halprin Fragen von Kunst und Gesellschaft zusammenführt und wie sie das Kollektiv, Transdisziplinarität und Gesellschaftskritik in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellt." Nach "Parades and Changes" reaktivierte Collod im April 2016 "Blank Placard Dance", und zwar für das Festival Hors Pistes des Pariser Centre Pompidou, das sich mit Protestformen auseinandersetzt. Anna Halprin spielte mit und erteilte die Genehmigung dafür. "Sie hat die Performance sogar selbst vor zwei Jahren in San Francisco mit Bürger*innen der Stadt wieder aktiviert, mit aktuellem Bezug auf Ereignisse in Gesellschaft und Politik", erzählt Anne Collod. "Weil künstleri-



Illustration angelehnt an "Blank Placard Dance" von Anna Halprin

Repertoires zu erheben: "1993 gründete ich mit Dominique Brun, Christophe Wavelet und Dominique Hecquet das Kollektiv Quatuor Albrecht Knust, das historische Stücke neu aufnahm. Da ging es uns darum, als Interpret*innen selbst zu entscheiden, was wir tanzten. Das war durchaus politisch, weil wir uns aus den im Tanz bestehenden Kategorien von Interpret*in und Choreograf*in befreiten und uns außerhalb der ungeschriebenen Regeln des Milieus positionierten. Anfang der 1990er Jahre war es im zeitgenössischen Tanz noch richtig verpönt, sich für Vergangenes zu interessieren." Der Bezug auf Albrecht Knust, dem eine entscheidende Rolle in der Entwicklung und Verbreitung der Laban-Notation zukam, war daher ein demonstratives Statement.

sches Schaffen für sie immer ein politischer Akt ist, steht sie in ständiger Verbindung mit den Protestbewegungen der Stimmlosen und Entrechteten." Die Performance ist eine Arbeit mit Amateur*innen, die in keiner Weise mit Tanz befasst sein müssen. Eine Gruppe zieht durch die Straßen und hält Schilder, wie auf einer Demonstration. Doch die sind unbeschriftet und bilden daher eine Aufforderung an die Menschen, ihre eigenen Wünsche nach Veränderung zu artikulieren. "Es ist eine politische Performance die Halprin entwickelte, um gegen den Vietnamkrieg zu protestieren und der sozialen Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen, die sich Ende der 1960er Jahre breitmacht." Entlang des Parcours befinden sich "Sammler*innen", denen die Passant*innen ihre Wünsche und Forderungen anvertrauen können. Collod: "Da kommen hunderte Dinge zusammen, die wir am Ende des Marsches entweder vorlesen oder aufhängen."

Die Aufrechten der Nacht

Und dann geschah das Unvorhersehbare. Im April und Mai 2016 entstand mitten in Paris, auf der Place de la République, ein Bürger*innenforum unter dem Namen "Nuit Debout". Das bedeutet: "Die Nacht wach, aufrecht verbringen".

*Wo waren sie denn nun, all die Bühnenkünstler*innen, die doch so gerne die Welt verändern wollen?*

Es wurde diskutiert und debattiert über eine gerechtere, faire Gesellschaft und andere Utopien. Die Bewegung erfassste etwa einhundert Städte und orientierte sich an Indignados, deren Bewegung fünf Jahre zuvor ganz Spanien erfassste und zur Gründung von Podemos führte. Doch den "Aufrechten der Nacht" entsprang keine neue Partei. Oder doch? Die Bewegung, die Ende Mai letzten Jahres verebbte, kündigte an, die politische Landschaft durch Graswurzelarbeit zu verändern. Das starke Ergebnis von Jean-Luc Mélenchon bei der Präsidentschaftswahl im Mai 2017 zeigte, dass "Nuit Debout" tatsächlich verfangen hatte. Die täglichen bzw. nächtlichen Versammlungen auf der Place de la République ließen aber auch Kritik an der Kunstszene aufkommen. Wo waren sie denn nun, all die Bühnenkünstler*innen, die doch so gerne die Welt verändern wollen? Sie waren auf den Bühnen und nicht bei "Nuit Debout".

"Ich fand es schade, dass die Tanzszene dort kaum präsent war", sagt Anne Collod. "Ich wollte dann mit unserer Gruppe nach der Aufführung vom Centre Pompidou zur Place de la République ziehen. Der partizipative und hierarchiefreie Aspekt von 'Blank Placard Dance' entsprach voll und ganz den Idealen von 'Nuit Debout', wo absolut jeder das Wort ergreifen konnte. Wir durften dann leider nicht mit unseren Schildern dorthin ziehen, weil das Centre Pompidou sie für eine Ausstellung in Beslag nahm! Und manche Teilnehmer wollten nicht mit 'Nuit Debout' in Verbindung gebracht werden. Daher gingen wir einige Wochen später hin, mit jenen, die dabei sein wollten. Die Menschen auf der Place de la République waren sehr angetan von der Möglichkeit, sich auf diese Weise ausdrücken zu können."

Grenz-Erfahrungen

Inzwischen lebt auch Arkadi Zaides in Frankreich, seine Kindheit in der Gegend von Tschernobyl verbrachte. Dort "herrschte Panik", wie er berichtet. Jährliche Ostseeurlaube

verringerten die Strahlenbelastung ein wenig, bis die Familie dank ihrer jüdischen Herkunft die UdSSR verlassen durfte. "Israel war die erste und einzige Möglichkeit, der Strahlung zu entkommen. Es war nicht religiöser Eifer, sondern ein taktischer Umzug", sagt Zaides heute. Hebräisch erlernte er schnell und über traditionellen Tanz entstanden soziale Kontakte. So fand er seine Berufung und bestand später die äußerst schwierige Selektion des Choreografen Ohad Naharin. Von 1999 bis 2004 tanzte er in Naharins Batsheva Dance Company, ab 2004 schuf er erste eigene Stücke. "Die waren sehr persönlich. Es ging darum, mich selbst kennenzulernen. 2007 begann ich ein partizipatives Projekt in Galiläa. Es war mein erster direkter Kontakt mit der palästinensischen Community. Und ich verstand, wie sehr ich vorher in einem Elfenbeinturm gelebt hatte."

Mit Palästinenser*innen geschlossene Freundschaften waren der Knackpunkt. Als der israelische Großangriff auf Gaza begann, gelobte Zaides, solange er in Israel lebe, werde er alle seine Stücke der Palästinenser-Frage widmen. Das Ergebnis: "Meine Werke wurden jedes Mal radikaler, weil die Situation immer mehr eskalierte." In "Archives" zeigt er Videos, in denen Palästinenser*innen ihren Alltag dokumentieren. So geriet er in die Schusslinie der Rechtsradikalen. Die versuchten, seine Aufführungen zu verhindern und gingen gegen ihn auf die Straße. Zaides bekam Polizeischutz. Doch die Regierung, in großen Teilen auf Seiten der Demonstrant*innen, kürzte seine Subventionen empfindlich. "Sogar Freund*innen begannen, Angst davorm zu entwickeln, mit mir zusammenzuarbeiten", erinnert er sich. Sieht er sich als Aktivist? "Schwer zu sagen. Es hängt vom Kontext ab, vom Moment. Mit 'Archives' komme ich Aktivismus schon recht nahe, denn ich bewege auch etwas außerhalb des Theaters. Solange wir nur auf der Bühne agieren, leben wir in einer Blase. Aber die lässt sich nicht mit jeder Kreation sprengen."

Um sich wieder frei zu fühlen, emigrierte der als Strahlungsflüchtling ins Land gekommene erneut. Heute lebt er in Lyon,



Illustration angelehnt an die Pariser Bewegung "Nuit Debout"

doch er differenziert: "Ich bin nicht nach Frankreich gezogen, sondern habe Israel verlassen. Zwei einhalb Jahre war ich ständig auf Reisen." Nun ist er wieder Europäer und entdeckte Talos, ein EU-Projekt zur Entwicklung von Robotern, die an Europas Grenzen patrouillieren und Grenzsicherer ersetzen sollen. "Das löste in mir Bilder von den Bewegungen und Gesten dieser Roboter aus. Eine neue Art von Choreografie aus menschlichen und technologischen Körpern. Und es wirft ethische Fragen auf. Was bedeutet es, insbesondere vor dem Hintergrund der aktuellen Flüchtlingskrise, diese Verantwortung an Maschinen abzugeben?" Sein Verdienst ist, das Projekt entdeckt zu haben und es zu thematisieren. Doch er geht hier subtiler und diskreter vor als zuletzt in Israel.

Wie ist eine Ideologie konstruiert, wie werden die Menschen von ihr überzeugt?

"Ich studierte mit meinem Team die Originaldokumente von Talos, um den dahinter stehenden Diskurs zu analysieren. Der Name des Projekts kommt aus der griechischen Mythologie. Dort ist Talos ein Gigant, halb Mensch, halb Maschine. Als Zeus Europa nach Kreta entführte, umrundete Talos dreimal täglich die Insel, um die Geliebte zu bewachen. Da ist sie doch, die Festung Europa!" Zaides widmet Talos eine Lecture-Performance, die vorgibt, die stolzen Entwickler selbst würden ihr Projekt präsentieren. Die Kritik liegt in der subtilen Überzeichnung der Gesten und des Narrativs, das er "archaisch" nennt. Auf der

Bühne sucht er bewusst die Ambivalenz: "Dem Publikum wird nicht immer klar sein, ob ich nun dafür oder dagegen bin. Es geht um die Frage, wie solche Information legitimiert wird. Wie ist eine Ideologie konstruiert, wie werden die Menschen von ihr überzeugt?" Und nicht zuletzt wurde Zaides im Leben immer wieder mit Grenzen konfrontiert. "Sie sind für mich ein Leitthema. Es kann auch um die Grenzen zwischen zwei Personen gehen und um die Bewegungen und Räume, die in diesen Situationen entstehen." Heute frontal, morgen subtil: Zaides' Aktivismus ist so flexibel wie der Körper eines Tänzers.

Kindheitserinnerungen

Dorothée Munyaneza, Tochter einer Journalistin und eines Pastors, war zwölf Jahre alt, als in Ruanda die Tutsi-Bevölkerung Opfer des größten Massenmords der jüngeren Geschichte wurde. Überleben war Glückssache. Munyaneza fand ein Versteck, als die Schlächter kamen. Das Geräusch der Äxte und Macheten werde sie ihr Leben lang nicht vergessen, betont sie. Auch auf der Flucht nach London, zu ihrer kurz vor dem Massaker ausgewanderten Mutter, entkam sie nur knapp dem Tod. "Noch heute frage ich alle Personen, mit denen ich arbeite: Wo warst du im April 1994?", berichtet sie. In London studierte sie Musik und Gesang. In Frankreich, wo sie seit neun Jahren lebt, begegnete sie dem Choreografen François Verret, der sie als Sängerin in seine Kompanie integrierte. Es folgten Engagements bei Robyn Orlin und weiteren profilierten Choreograf*innen. Aber erst in der Arbeit zu "Baron samedi", einem



Illustration angelehnt an "Archives" von Arkadi Zaides



Illustration angelehnt an "Baron Samedi" von Alain Buffard mit
Dorothée Munyaneza als Performerin im Vordergrund

Tanzstück von Alain Buffard, gelang es ihr, über den Horror zu sprechen. Nicht auf der Bühne, sondern zu Beginn der Proben, den anderen Darsteller*innen gegenüber. Es war eine Befreiung, die es ihr ermöglichte, selbst zum Tanz zurückzufinden. Zurück? "Samedi détente" war der Titel einer Radiosendung, zu der sie in der Kindheit jeden Sonnabend tanzte. Das gleichnamige Stück beruht auf Erinnerungen, die langsam zurückkehrten. Und Munyaneza kehrte ihrerseits nach Ruanda zurück, traf die Überlebenden Tutsi und fühlte ihren Schmerz, den sie zu verbergen wissen. In ihrem Stück nennt Dorothée Munyaneza die Namen einiger der 800.000 Opfer. Und erinnert doch vor allem an die unbeschwerliche Kindheit, der sie brutal entrissen wurde.

Ich möchte keine Geschichtslehrerin sein, sondern eine Künstlerin, die eine Botschaft hat.

Ihre Art von Aktivismus begann mit dem Kampf darum, das Erlebte überhaupt artikulieren zu können. "Ich möchte keine Geschichtslehrerin sein, sondern eine Künstlerin, die eine Botschaft hat", sagt sie heute. Beim Avignon-Festival stellte sie ihr zweites Stück vor. Es zeigt, wohin ihr Weg führt: Zu einem universellen politischen Tanztheater. "Unwanted" befasst sich mit den Kindern, die durch Massenvergewaltigung als Form der Kriegsführung zur Welt kamen, in Ruanda und anderswo. Was empfinden die Mütter? Welchen Diskriminierungen sind

sie ausgesetzt? Wie überwinden sie den Schrecken? Können sie ihre Körper noch akzeptieren? Munyaneza wurde nicht vergewaltigt. Wurde in Frankreich Mutter und könnte eines Tages sogar ein reines Tanzstück schaffen, das völlig unbeschwert daherkommt. Es wäre ihr persönlicher Sieg als Aktivistin. ■

Dorothée Munyaneza Unwanted

23.+24.8., 19:00 | HAU1
Deutschlandpremiere | 90 min

Anna Halprin | Anne Collod Blank placard dance, replay

27.8., 17:30 | Start am Gendarmenmarkt
180 min

Arkadi Zaides TALOS

30.+31.8., 21:00, 1.+2.9., 19:00 | HAU3
Uraufführung | 50 min

Die Unbe- irrbare

**Ein Interview mit der Avantgardistin
Rocío Molina, die den Flamenco
herausfordert.**

Interview: Susanne Zellinger

© Pablo Guidali

Rocío Molina ist für viele das größte Talent, das der Flamenco in den letzten Jahren hervorgebracht hat. Geboren 1984 in Málaga, begann sie schon mit 3 Jahren zu tanzen, ging mit 15 Jahren nach Madrid und wird seitdem von Publikum und Kritik mit aufmerksamen Augen beobachtet. Sie ist die Frontfigur der Avantgarde und sie hat die Grenzen des Flamencos geöffnet, indem sie sich selbst und ihrer Kunst die größtmögliche Freiheit zugestand. Ausgezeichnet mit zahlreichen Preisen, provoziert und begeistert sie mit ihrem neuen Stück "Caída del Cielo" durch ihren unbeugsamen Willen, Grenzen zu überschreiten und sich durch nichts und niemanden einschränken zu lassen.

Susanne Zellinger: Wie warst du denn als Kind? Wusstest du damals schon, dass du tanzen wolltest?

Rocío Molina: Oh ja, ich wusste schon sehr früh, dass ich tanzen wollte und ich hatte das Glück, dass mich meine Eltern auf jede Weise unterstützt haben. Ich wollte tanzen, ich wollte arbeiten und ich wollte etwas lernen, mich musste man zu nichts zwingen. Ganz im Gegenteil, wenn ein Wochenende kam und ich nichts zu tun hatte, wurde ich unerträglich, ich war zornig und ich weinte, ohne zu wissen warum. Ich quengelte solange, bis meine Mutter mich an einen Ort brachte, an dem ich tanzen konnte. Ich bat sie auch immer, mich in diverse Schulen zu fahren, damit ich etwas lernen konnte.

SZ: Du hast dich sehr früh für diesen Weg entschieden...

RM: Ich kann mich noch genau erinnern, ich kam gerade von einem Auftritt, da war ich sieben Jahre alt und ich sagte zu meiner Mutter, dass ich professionelle Tänzerin werden wollte und bat sie, mich an einer Schule einzuschreiben.

Meine Mutter war ja selbst klassische Tänzerin an der Oper in Brüssel zur Zeit von Maurice Béjart, und durch mich erfüllte sich für sie ein Traum. Sie half mir, wo sie konnte, sie begleitete mich überall hin, nach Sevilla, nach Madrid und nach Granada. Ich hatte wirklich großes Glück.

SZ: Wann bist du dann nach Madrid gegangen?

RM: Ich wollte schon mit 13 Jahren in die Hauptstadt gehen, aber ich musste warten, bis ich 15 war. Meine Mutter blieb noch ein paar Monate bei mir, bis ich am Real Conservatorio de Danza in Madrid zu studieren begann. Sie sieht sich auch heute noch viele meiner Vorstellungen an.

SZ: Dein erster großer Erfolg war "Oro Viejo" im Jahr 2008. Wie ging es dann weiter?

RM: Es war eigentlich ein sehr natürlicher Weg, denn ich war neugierig und wollte Neues ausprobieren. "Oro Viejo" war noch ein eher traditionelles Stück mit einem großen Ensemble, aber von jenem Moment an begann ich mich mehr auf meinen eigenen Weg zu konzentrieren.

Es war auch die Zeit der Wirtschaftskrise in Spanien, aber ich war gerade sehr erfolgreich und es kümmerte mich immer weniger, was die Leute sagen. Ich war bereit ein Risiko einzugehen, indem ich einen zeitgenössischen Weg einschlug. Der große Wechsel kam dann mit "Cuando las piedras vuelan", weil ich den Regisseur Carlos Marquerie kennenlernte. Er kam vom Theater und er ermöglichte mir einen völlig neuen Zugang, er öffnete mir sozusagen die Augen. Aus der Zusammenarbeit mit ihm entstand "Afectos", ein sehr kleines Stück mit der Sängerin Rosario La Tremendita und Pablo Martín am Kontrabass. Nach den beiden ziemlich ehrgeizigen Produktionen mit einem großen Ensemble hatte ich plötzlich Lust auf etwas Einfaches, Kleines, Klares und ich wollte einfach nur tanzen ohne viel nach-

denken zu müssen. Dann kam "Danzaora" und schließlich "Bosque Ardora". Da ging es um das Sein an sich, bei Menschen wie auch bei Tieren, um Macht, um Angst und um territoriale Ansprüche, aber auch um Emotionen, um Rache und um Vergebung, um Verführung und um Zähmung, um das Leben eben.

Es ist gut, wenn über ein Stück gesprochen wird und es verschiedene Meinungen gibt. Das macht mich auch als Künstlerin stärker.

SZ: "Bosque Ardora" rief einerseits Zustimmung bei der Avantgarde und andererseits einen Aufschrei bei den Puristen hervor. War das ein Konflikt für dich?

RM: Nein, ganz im Gegenteil, ich war begeistert. Wenn alle sich einig sind, ist da meistens irgendwo ein Problem. Ich bekam eigentlich immer gute Kritiken, aber es verursachte mir eher Unbehagen, es machte mich nervös. Natürlich habe ich nicht deswegen einen anderen Weg eingeschlagen, aber es ist doch gut, wenn über ein Stück gesprochen wird und es verschiedene Meinungen gibt. Das macht mich auch als Künstlerin stärker, es gibt mir den Mut, mich zu verändern.

SZ: Wie ist dein neuestes Stück "Caída del Cielo" entstanden?

RM: Am Anfang war keine konkrete Idee, sondern ein Sprung ins Nichts mit dem vollen Risiko, das diese Vorgangsweise in sich birgt. Aber wir waren auf dem Weg sehr aufmerksam und versuchten, allen Situationen und Bildern, denen wir begegneten, einen Sinn zu geben. Dabei spielten auch meine Improvisationen eine Rolle, die ich ja schon längere Zeit mache, aber es war auch eine Arbeit, die auf dem Vertrauen zu meinen Musikern basiert und auf der Beziehung, die wir zueinander haben. Es ist kein Projekt, bei dem wir von Anfang an ein bestimmtes Thema im Auge hatten. Das einzige, was sich bald herauskristallisierte war, dass es ein Diptychon sein sollte, ein Stück aus zwei Teilen: Der erste sollte verfeinert sein, sehr



weiß, sehr schön und total perfekt. Im absoluten Gegensatz dazu der zweite, der schmutziger und dunkler sein sollte, vielleicht auch verbotener – und so machten wir uns auf den Weg.

Ich breche mit der Vertikalität im Flamenco und nähere mich dem Fall oder dem Fallen.

SZ: Hat es auch viel mit deiner Person und dir selbst zu tun?

RM: Alle meine Stücke haben mit mir zu tun, aber vor allem in Bezug darauf, dass ich immer auf der Suche bin und natürlich meine Kunst mit meiner Person und mit meinem Leben in Beziehung setze. Ich bin eine Künstlerin, die gerne provoziert, oder die sich, besser gesagt, gerne auf unsicheres Terrain begibt. Ich bewege gerne Dinge, ich rüttle an festgefahrenen Situationen und steuere sie – vor allem was das Physische angeht – bis zu einem extremen Punkt. Das ist etwas, das sich in all meinen Stücken wiederholt, so ist mein Tanz. Ich breche mit der Vertikalität im Flamenco und nähere mich dem Fall oder dem Fallen, aber es hat immer mit dem Flamenco zu tun. Dabei geht es nicht immer vordergründig um die Technik oder um tänzerische Virtuosität, sondern eher darum, was ich fühle, denn das ist für mich der Flamenco. Aber wie gesagt, ich bin auf der Suche, und jede Suche hat etwas grenzgängerisches.

SZ: Im Gegensatz zu "Bosque Ardora" ist dein neues Stück ja viel weniger konzeptuell.

RM: Ja, aber wie alle Projekte war es notwendig. Ich führe ein Tanztagebuch, in das ich jeden Tag etwas reinschreibe, beispielsweise, um Ideen zu entwickeln. "Bosque Ardora" hat mit meinem neuen Stück ja gar nichts gemeinsam, es ist konzeptueller, kinematografischer, viel mehr durchgeplant und choreografiert, und "Caída del Cielo" ist genau das Gegeenteil. Ich hatte keine Ahnung, was da auf mich zukam, die Choreografie ist viel freier, aber dennoch musste ich das eine machen, damit das andere möglich war.

◆

Außerdem bleibt von jedem Stück so etwas wie ein Echo, ein Klang zurück, der mich dann für das Nächste vorbereitet.

In diesem Stück gibt es viele Geburten, die vielen verschiedenen Geburten einer Frau im Laufe ihres Lebens.

SZ: Am Beginn von "Caída del Cielo" steht diese lange, weiße Stille, ein beeindruckender Einstieg.

RM: Ja, und sie hat einen tiefen Sinn, eine Bedeutung und das Physische, dieser lange Kontakt mit dem Boden steht dabei im Hintergrund. Ich habe eine persönliche Sehnsucht danach, mit der Stille zu

arbeiten, mit dieser Art von Schönheit, die es mir erst erlaubt, die Bewegung zu entwickeln. Du verharrst und dann erst entdeckst du die Bewegung, als ob es eine Geburt wäre, das erste Entstehen, eine Vorbereitung auf das, was kommen wird. In diesem Stück gibt es viele Geburten, die vielen verschiedenen Geburten einer Frau im Laufe ihres Lebens. Dieser Beginn ist sehr wichtig für das ganze Stück, aber vor allem für das Ende – und vielleicht erschließt sich seine Bedeutung erst dann, wenn du das ganze Stück gesehen hast.

SZ: Wie wichtig ist es für dich, die Grenzen des Flamencos auszuloten?

RM: Es ist eine Notwendigkeit für mich. Und ich behaupte weder, dass das, was ich mache Flamenco ist, noch, dass es das nicht ist. Ich folge dem, was mein Körper von mir verlangt. Nenne es eine Tugend oder einen Fehler, wenn mein Körper sich auf viele Arten bewegt, aber warum sollte ich meine Fähigkeiten nicht ausschöpfen oder mir Grenzen auferlegen, die mich einschränken? Ich glaube an die Freiheit des Geistes und des Körpers. ◆



**Rocío Molina
Caída del Cielo**
26.+27.8., 18:00
Haus der Berliner Festspiele
Deutschlandpremiere | 90 min

Enter- ing the world of Butoh



The living archive of dance: Nanako Nakajima about various contemporary approaches to butoh.

Text: Nanako Nakajima

"Caen Amour" by Trajal Harrell © Orpheas Emirzas

This summer, we will see various approaches to butoh, a genre of avant-garde dance that originated in Japan. None of these artists have practised butoh or self-identified as butoh dancers. So, what has led them to create these pieces at this moment, and what will come out of these hegemonic, cultural practices in relation to butoh?

Known for its shocking, contorted body gestures and dedication to breaking taboos, butoh is a contemporary form that draws on both Euro-American and native Japanese sources. Butoh originated from new dance movements presented in the late 1950s, in the works of two founders, Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno, both of whom rejected contemporary Japanese modern dance's strict adherence to Western styles. Hijikata called this movement "Ankoku Butoh", meaning "dance of darkness" or "blackness", until he passed away in 1986.

Butoh is difficult to define, and its definition is highly controversial. In terms of the theory and practice, Hijikata's ideas were so influential that they are regarded as the source of all butoh practices. One critic has explained that nudity, shaved heads, white-plaster makeup, and transvestism are considered essential elements; however, Hijikata believed that butoh consisted of a peculiarly Japanese quality of physical action and that it emphasised the spiritual climate of Asia and especially Japan. Whether one accepts his essentialism or not, a tentative understanding of butoh is that it is an innovative attitude toward the body in dance that does not produce the shaped body.

Today, it has become a dance form practised by international performers all over the world. In contrast to the current situation in Japan, where the next generation of dancers with butoh training identify themselves as contemporary dancers, butoh's influence has survived more outside of the country, even though what falls into the category of new butoh often lacks an unruly edge.

After the butoh legend Kazuo Ohno passed away in 2010, we then heard about the sudden death of the celebrated heir of Hijikata's butoh, Ko Murobushi, in 2015. The legacy of butoh has now transformed into a kind of archival knowledge available to the public. Along with the archives of Kazuo and Yoshito Ohno and the Hijikata Tatsumi archive, the Ko Murobushi archive has now been published online for our free use. The various approaches to butoh are made possible through this recent effort at sharing materials related to the field of butoh.

"About Kazuo Ohno" by Takao Kawaguchi

Takao Kawaguchi clearly states that he neither learned butoh nor had a chance to watch Kazuo Ohno on stage. Rather, Kawaguchi established his career in the field of media art performance as a member of Dumb Type from 1996 to 2008. In

his performance titled "About Kazuo Ohno", which is a re-enactment of butoh legend Kazuo Ohno, Kawaguchi, in collaboration with his dramaturg Naoto Iina and supported by Kazuo Ohno Dance Studio, has literally copied the dance from video recordings of Ohno's masterpieces including "Admiring La Argentina", "My Mother" and Ohno's film "The Portrait of Mr. O".

Kawaguchi's controversial approach of copying Ohno's dances from archival materials actually follows in the very footsteps of Ohno's self-searching, artistic trajectory. "The Portrait of Mr. O" was created during Ohno's slump. After Ohno and Hijikata had given performances continuously until 1967, Ohno could no longer perform in front of an audience, for a period which lasted ten years. Away from the public eye, Ohno began working with experimental filmmaker Chiaki Nagano, making the "Trilogy of Mr. O". Without this inner voyage, Ohno would never have danced in public again, and so this work prepared him to take his next big artistic step toward his masterpiece "Admiring La Argentina" in 1977.

The reversal from exterior to interior, from the present to the past, is an effective, filmic approach for Kawaguchi in tracing Ohno's 'dance of soul'.

The media of film was able to supply a mirror image not only for Kawaguchi but also for Ohno in his self-searching phase. Ohno continuously watched these films by himself to look for an alternative way of producing his own style of dance. For Ohno, this process was a way of returning to what was inhabited inside of his body, by negating his body, which had been trained in modern dance techniques, and seeking an alternative, prenatal image of the dancing body. Because Kawaguchi followed the same observational process that Ohno did with film and copied the external form of his body, he reversed the order to re-experience Ohno's artistic quest within his (Kawaguchi's) own body. Ohno's dance was often improvisational, made up of movement drawn from the interior, so this reversal from exterior to interior, from the present to the past, is an effective, filmic approach for Kawaguchi in tracing Ohno's 'dance of soul'.

In parts of "About Kazuo Ohno", we see the inhabited feminine image of La Argentina, Jean Genet's Divine, and Ohno's mother as drawn by Kawaguchi through his dance. Although cross-dressing is a common theatre practice in Japan, this approach takes us beyond the level of modern consciousness to others' suffering and to spirituality in nature.

Ohno used his dance as a bridge between himself, nature and spirituality. He felt he was surrounded and inhabited by dead people who took the form of ghosts. We cherish both our own lives and those of others around us with painstaking care. Others have sacrificed their lives so that we could enter this world, and Ohno explains this idea as a mother's pain or suffering. If a

child becomes ill, its mother would do anything, even going so far as to surrender her own life for that of her child. Ohno needs to feel such heartache emanating from dance.

We have survived only because others died in our place.

Ohno says that the suffering of others has, without our ever fully realising it, been engraved in us. We have survived only because others died in our place. We owe our experience to the sacrifices made on our behalf. Kawaguchi carefully simulates these visible movements of Ohno's based on his archival materials, thereby embodying the invisible pain or suffering of the mother. In the very meaning of suffering, Kawaguchi offers his body for that of Ohno's, entering the world to become Kazuo Ohno for us.

"Dança Doente" by Marcelo Evelin

Butoh embraces the holistic idea of human life. Having left the striking images of a naked collective body in black in his "Suddenly Everywhere Is Black with People", the Brazilian choreographer Marcelo Evelin, together with his company Demolition Inc., focuses on the body's physical decline in his new piece.

Inspired by Tatsumi Hijikata, Evelin, in this piece entitled "Dança Doente", meaning 'Sick Dance', stages a body that is infected by the world and dominated by external forces that are wearing it out to the point of deterioration. Developing further his previous ideas of fragile bodies, Evelin here approaches dance as the material of molecular symptomatology, the pathology of a moving body, searching for a dance that is viral, contagious, post-apocalyptic: the omen of certain death is brandished to reaffirm the power of life.

Evelin asks how we can understand dance as a symptom that is a subjective description of a condition of the body itself, as opposed to a diagnosis objectively named by doctors. The state of sickness in this piece addresses the complete destabilising of the body and all the processes that keep it alive.

Hijikata was surrounded by images of disease. Not only was his dance studio, Asbestos-kan, built on the site of a leprosy hospital, but he himself also wrote and talked about, and created works based on themes of sickness and disability, such as his dance of leprosy. Hijikata's last piece is a mystical autobiography entitled "Yameru Maihime" (1984), about an ailing female dancer, on whom Evelin leans most heavily in this piece. Instead of reading this untranslatable, complex word painting by Hijikata, Evelin during his residency in Japan has approached the personal testimonials of Japanese readers to transmit the expressions, sensations, images and gestures they found in this book.



"About Kazuo Ohno – Reliving the Butoh Diva's Masterpieces" by Takao Kawaguchi © Takuya Matsumi

Novelist Yukio Mishima, whose novel on male homosexuality, "Kinjiki" (Forbidden Colors), was the source of the subject matter of Hijikata's first butoh in 1959, wrote about the pathology of a moving body being inspired by his dialogue with Hijikata: the disabled body as well as butoh movement exposes fakes in our everyday movement. Hijikata once told Mishima that he watched a patient with cerebral palsy try to grasp an object. The patient's hand did not move straight toward the object. Rather, through trial and error, the patient turned his arm in the opposite direction first, making a long detour and then finally grasping the object. Hijikata was surprised, because he (Hijikata) had taught his student exactly the same movement that the one the patient did.

Evelin lets us experience the powerful contagion of dance.

Butoh uncovers the socially disciplined, habituated body. For Hijikata, the aimless use of the body, which he calls dance, is against a production-oriented, capitalist society. Following Hijikata's rebellion of the body as an ailing body in capitalist society, Evelin searches for a sick dance that occurs as a premonition of death, to reaffirm life in all its power, by killing the ideas and the references, and unmaking all the clues he already had.

Nonetheless, dance has the power of 'contagion': Evelin remembers seeing Pina Bausch dancing in 1980 in Rio de Janeiro, a memory that is still alive within him like a disease he caught, a virus he never shook off. Situating "Dança Doente" as a parenthesis between "Kinjiki" and "Yameru Maihime", Hijikata's first and last works, Evelin lets us experience the powerful contagion of dance and exposes us to the 'viruses' in the world, something that we can hardly forget.

"Caen Amour" by Trajal Harrell

While both Hijikata and Ohno were influenced through their training by Japanese successors of the German 'Ausdruckstanz', the essence of butoh can be traced to various genealogies. A recent article by Michio Arimitsu, commissioned by MoMA for the media component of Trajal Harrell's two-year residency at MoMA, explores a long-ignored, Afro-Caribbean lineage of butoh. Arimitsu powerfully demonstrates that Hijikata's forgotten Afro influence, with his use of blackface as well as the act of killing chickens in his first butoh, entitled "Kinjiki", originated from African American dancer Katherine Dunham's voodoo-inspired performance that he watched in Tokyo.

Trajal Harrell, a New York-based artist of both African American and Japanese heritage, has recontextualised the white-oriented history of US postmodern dance together with the history of runway movement and voguing. With his new piece, "Caen Amour", we might come to look at butoh in a different way, one that produces alternative genealogies and histories. In 2013, Harrell staged at MoMA "Used, Abused and Hung Out to Dry",



"Dança Doente" by Marcelo Evelin | Demolition Inc. © Mauricio Pokemón

in which he included Hijikata and Rei Kawakubo, a Japanese designer who is currently presenting her exhibition "Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between" at the Metropolitan Museum of Art. In addition to these two artists, "Caen Amour" introduces the legendary dance and art nouveau icon Loïe Fuller and explores the hoochie-koochie show.

Fuller was an American dancer in Paris and a muse for poets and painters such as Stéphane Mallarmé and Henri de Toulouse-Lautrec. She was well known due to her 'serpentine dance', in which she wore a streamlined, long-sleeved dress illuminated by special theatrical lighting, and her dancing was inspired by other cultures, such as the Japanese kabuki-odori troupe of Otojiro Kawakami and Sada Yakko, which she presented in her own theatre at the 1900 Paris World's Fair. Fuller's fascination with this Japanese troupe can be considered as the Orientalist gaze of a patronising Western attitude toward Middle Eastern, Asian and North African societies.

Fuller's Orientalist gaze, which also touched the self-exoticisation at work in Hijikata, connects with Harrell's problematising his own position and exoticism when researching butoh or working as an American artist in Japan or India. Reflected by this seductive element of Hijikata's, Fuller's and his own gaze, Harrell turned to the hoochie-koochie show, the exotic seductive spectacle popular in the United States that was first used to imitate the belly dancing shows performed by a Syrian dancer called Little Egypt at the 1893 Chicago World's Fair.

Moreover, Fuller's dance was also influenced by fashion. From the social perspective of releasing the female body from constraints such as corsets and a bra, the dress-reform movement



and her own dance reform in the twentieth century are very much brought together. The work of Kawakubo which has consistently challenged ideals of the female silhouette in fashion figures significantly in the research and latest works of Trajal Harrell beginning with "Used Abused and Hung Out to Dry", and continuing through to "Caen Amour", operating as an interlocutor for his imaginary meeting between Hijikata and Fuller.

This multiple gaze and choreography invites the audience's awareness of a potential criticality to an imagined past and future.

For "Caen Amour", Harrell analysed Orientalism of the early modern dance and Hijikata's butoh, thereby refracting our gaze through his own and the history of early modernism. The installation object in this piece offers multiple viewing perspectives, alternating between the point of view of the theatre audience and the gallery viewer's position. This multiple gaze and choreography invites the audience's awareness of a potential criticality to an imagined past and future. At the interface between Fuller, Hijikata, Kawakubo, ignored history and Orientalism, how do we look at Harrell's new art-spectacle-dance-laboratory and imagine our alternative past and future?

"Au-delà de l'humain" by Cie Zora Snake

Cie Zora Snake, who was born in 1990 and in Cameroon, is the winner of major hip-hop competitions there and recently made a remarkable entry onto the scene of performance art, seeking new vocabularies, meanings and a different universe. With his creation "Au-delà de l'humain", meaning "beyond human nature", he brings the dead to life. This outside dance performance often holds at a crossroads consisting of texts, choreography and scenography, which grows from a place between self and alter ego, the body and its double, the individual and others, the living and the dead, dance and tradition and ritual and art, all of which connect us together. By doing so, the invisible world comes back into our life, and living things in the underworld start breathing again. Each subject has an alter ego, and each subject can surrender his or her body until the moment of matter when his or her hidden alter ego appears.

Created in Cameroon in 2015, "Au-delà de l'humain" can be traced back to Snake's origins in the Bamileke tribe, in which ancestor worship is the dominant form of religion. Among the Bamileke, the lineage head preserves the ancestral skulls and offers sacrifices in the sacred house, called the "La'akam", to the tragically lost souls. This piece is also a choreographic form of trance protesting against social injustice and calling for people's freedom. The piece thus embraces the political statement by Pan-Africanist and former president of Burkina Faso Thomas Sankara: "Man can kill a person but man cannot kill one's idea." Snake's act of reanimating the dead for freedom reminds us of a time in which slaves sought eternal life under a system of colonial injustice.

The outside crossing is closely connected to the notion of space and the intersection of all comers. This location provides Snake with a moving scenography and materiality of time, and, in particular, this is the final stage of public judgement of the artist's claiming his freedom of speech to say the truth and to have an impact on people's consciousness. Crossroads also offers Snake the opportunity to get in touch with a public who is excluded from conventional theatre sites.

The piece derives from the existing dance of death and dance for cleansing the soul. One part is composed of various rituals using twenty candles and ten small crosses in a quadratic field that is five meters wide. If the only way of cultural dialogue is to animate life, then this project is a medium for the transition from the visible to the invisible world. This performance also requires the external audience to participate and witness, by transmitting dance movement of a body which was just purified.

According to Snake, both butoh and voodoo rituals inspired "Au-delà de l'humain". In the spirituality related to butoh, which connects a person with nature and with other people, there is real communication with spirits and bodies. Snake's becoming ancestral spirits echoes the work of Hijikata, who initiated movement from the feeling of being dead. Butoh was a corpse standing desperately upright; therefore, Hijikata had a person who had already died, die over and over again inside his body. He wrote that he had a dead sister living inside his body, who plucked the darkness from his body and stood up when he sat down. She was his teacher, for a dead person was Hijikata's butoh teacher. At this intersection, where two remote genealogies meet, we might see the spirit of Hijikata reanimated by Snake. ♡

Cie Zora Snake
Au-delà de l'humain

11.8., 20:15, 12.8., 17:00

HAU1 Outdoor | Deutschlandpremiere | 45 min

Takao Kawaguchi
About Kazuo Ohno
Reliving the Butoh Diva's Masterpieces

16.-19.8., 19:00 | HAU3 | Deutschlandpremiere | 110 min

Trajal Harrell
Caen Amour

17.+18.8., 21:00, 19.8., 19:00+21:00 | HAU2 | 75 min

Marcelo Evelin | Demolition Inc.
Dança Doente

1.+2.9., 21:00 | HAU2 | 95 min

The Art of Entertainment

Lea Moro and Cristina Caprioli about artistic careers and the importance of taking entertainment seriously.

Interview: Esther Boldt



Lea Moro and Cristina Caprioli © Yero Adugna Eticha

Lea Moro | Cristina Caprioli

Cristina Caprioli's new work "A Line_up" deconstructs the format of the musical, whilst Lea Moro's "FUN!" looks into the subversive potential of enjoyment. A conversation about working conditions, critical points in artistic careers – and about the importance of taking entertainment seriously.

Esther Boldt: To get to know each other a bit: what are the starting points of your work? What inspires you?

Cristina Caprioli: It is a question of embracing and being challenged by how to articulate language for itself and how to inhabit and populate the body, the space of the stage, of the studio or the street with meaning that has been articulated, that is interested in being precise, in being alert, in paying attention to politics, to social environments, to recognising the circumstances that we all live in and to speaking to these circumstances. It is a kind of writing and speaking, an urge.

EB: When you speak about language, do you mean choreography?

CC: In the last two, three years, I have just been saying for me, choreography is a choir that inscribes itself within the world. But it is always collective, it is always a choir, and it is a writing, speaking, doing thing. It is not moving in space and time, that's really an obsolete description.

It is the articulation of gestures, it is participating in a discourse, but it is also rearranging the discourse for a choir. And the particular choir I am working with is a dissonant choir, a choir that recognises and allows a difference of voices that are all engaged in one and the same discourse, in one and the same script, one and the same score. It's not only responding to or commenting on the environment we are inhabiting, but is actually putting something on the table, it is presenting something, it is daring to speak. I mean, the act of performing a choreography on

stage is tricky, because it is totally embedded in the event of the spectacle – in more or less extreme or commercialised ways. But you cannot avoid it. And that is the trickiest part of all, dealing with that and keeping the articulation.

Lea Moro: Are you working for stages or for other spaces?

CC: Other spaces, lately, and last year I arranged my own spaces collectively, where the moment of bringing to display or sharing in public is not inscribed in the exchange economy of the stage.

EB: Lea Moro, how would you describe your way of working?

LM: We are at very different moments in our pathways of choreography and in our career, so I would like to describe a bit where I'm coming from. I studied at Academia Teatro Dimitri, where you learn acrobatics, masque plays and singing, and in the end, you have a bit of everything. But I always wanted to go further with the body and with dance, so I went to LABAN Centre in London for a year, which was a very different institution. And then it happened that I landed here, in Berlin, at the newly founded interdisciplinary center for dance, the Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz. In my final year of studying, I took a chance by responding to HAU Hebbel am Ufer's open call for young choreographers to mark the 100th anniversary of "Le Sacre du Printemps" in 2013. I would never have done a "Sacre" myself, but I took this possibility of doing it.

EB: How did you approach this iconic piece?

LM: I decided to do a solo to Stravinsky's music and to dance the whole ensemble of Nijinsky's ballet by myself. And I just enjoyed it very much. I realised that I am fascinated by working with given structures like a classical composition, because I can find my own logic within it. I give myself tasks like "how can the singular body embody the whole ballet ensemble?" and "how can I make choreographies to classical music?". The solo "Le Sacre du Printemps, a ballet for a single body" was very well received, so I got the opportunity to do my first group piece, "(b)reaching stillness", which was the result of a long-time interest in baroque still life paintings. How do they relate to the viewer, and how is stillness being animated? I chose Gustav Mahler's "Resurrection Symphony", a composition that is driven by constant dynamic changes, and thought of the contrast with the inherent slowness and stillness of these paintings. So I am interested in creating a space where different components can co-exist, and how the body can find its place in that. I take these things as tasks to challenge myself. With my new work "FUN!", the process feels different, I'm not working with a given musical composition, for example, which is interesting and challenging, and it might create something different – at least this is how it feels while creating this work right now. My work developed quite quickly in the last three years, and now is a crucial moment for me. How to continue with the work, being in the theatre system? Which is the next step to take, how to progress? I feel like I have to re-articulate myself.

ty to do my first group piece, "(b)reaching stillness", which was the result of a long-time interest in baroque still life paintings. How do they relate to the viewer, and how is stillness being animated? I chose Gustav Mahler's "Resurrection Symphony", a composition that is driven by constant dynamic changes, and thought of the contrast with the inherent slowness and stillness of these paintings. So I am interested in creating a space where different components can co-exist, and how the body can find its place in that. I take these things as tasks to challenge myself. With my new work "FUN!", the process feels different, I'm not working with a given musical composition, for example, which is interesting and challenging, and it might create something different – at least this is how it feels while creating this work right now. My work developed quite quickly in the last three years, and now is a crucial moment for me. How to continue with the work, being in the theatre system? Which is the next step to take, how to progress? I feel like I have to re-articulate myself.

You are taking your surrounding seriously and then you concentrate on one thing.

CC: Yes, we are from different generations, you are at the beginning, I am at the end, but I think that what you're saying is really what I was also trying to say with the writing and the speaking, that choreography is no longer a kind of expression of something that can't be said in words or the creation of a piece, it's really a continuous paying attention to what is there, whether it is Stravinsky or a musical, and to respond to it. So, you are taking your surrounding seriously and then you concentrate on one thing. You are not expressing yourself through the movement, no! Movement is the activity.

LM: My interest is to continue working with some collaborators that I have been sharing my process and work with during the last few years. I feel like the time-frame of a project is too short, considering

all the things that need to be mastered from the beginning to the end. I am a bit exhausted by these frames, and I am interested in re-articulating myself and in finding other ways to work in order to extend the collaborations and to build another language.

CC: I certainly understand your problem of never having enough time to pursue things. Choreography should not be a product for the stage, it needs to be a current going-on. This idea of packaging the work for the stage and then moving on to another one, it's not productive for development.

EB: What is productive then?

CC: For me it has become absolutely necessary to keep working on one topic, I just name it differently, but I keep working on the same thing. In a sense, I have been able to keep one and the same thematic interest through five different projects, but they are also developing differently. I am old, and I have nothing to lose anymore. And I have learned not to be stressed by this demand that it should be something new, that it should be something else. To me, that's the work, not to cut off.

LM: I totally understand. I mean, there are always tendencies that we take further, but sometimes I would like to disrupt myself more, to do something that I don't yet know how to do. Like my musical "The End of the Alphabet" for example, for which I learnt roller-skating and singing. But I also feel that this constant project rhythm sometimes becomes a trap, a trap of re-invention.

EB: Cristina, you mentioned earlier that you're not only working in theatre spaces, but in other ones?

CC: Yes, we found a beautiful space that is going to be torn down. It was an office space, but very large. So it was neither a museum nor a theatre, it had none of those connotations, it's very rough. We did two seasons so far, and it has been very gratifying and very successful. And there is another thing: I never charge a ticket. For me, it was very important to cut this

basic rule of how the interaction between performer and audience takes place. The basic contract for this event of sharing doesn't really fit the kind of demanding invitation that choreography is. You have to understand me right, I feel super radical more and more, but it's within my field, it's within my context. I don't think that the whole world should function like this. I am totally okay with commercial things, but I also like to see things that are different. To maintain difference, and not homogenise all culture within this logic. Which leads me to the question of entertainment.

EB: Yes! I am very curious to hear about that, because contemporary dance is not known as being entertaining, and yet both of you are showing pieces at Tanz im August that deal with entertainment. Cristina, your new piece "A Line_up" deals with the musical "A Chorus Line", and Lea, you went into theme parks to do research on how fun is created and how the body produces fun. Why are these issues interesting for you?

I am really interested in this place of "Zweckfreiheit".

LM: For me, the topic of fun came out of the simple question: when do I have fun? What does it mean to me? And how does it get mixed up with the work I am doing? What is actually the place of having fun and what is shared there? In this sense, the fun parks came in as territories, as closed structures that do actually claim that that's where the fun is happening. There is also the question if fun is something that is being done for self-optimisation? Or is a place of fun something which is "zwecklos", like this German word says, something without a purpose and without an outcome? I am really interested in this place of "Zweckfreiheit".

EB: But to find this "Zweckfreiheit" you went into a place where fun is not without a purpose.

LM: Maybe in the end no kind of fun is free from a purpose. Maybe. But I think looking for a form of fun that is more 'zweckfrei' opens up a personal realm of experiencing and questioning my surroundings.

Something that is not easily nameable or graspable. A funny sensation that is different for everybody. We are five performers, and we do not understand fun in the same way, but we share a common terrain.

EB: What exactly is the material you are working with?

LM: We have an old glossary of fun rides like "Moon Rocket", "Lollipop Lagoon", "Tunnel of Love". We took these names for improvisations, for scenic material, for stimulations, for the body to dive into associations and sensations. We have been dealing with embodiments of the rides like being the driller or being on a ride, with the sensation for example the drill gives you. We are dealing with aspects of production and of sensorial sensation at the same time. We open different layers of fun and of how it's been experienced. We also work with magic tricks, with the aspect of manipulation...

CC: Oh, that's great!

LM: In the end, I think the piece opens windows and offers a possibility for the body to expose itself.

EB: What did you find out about the body and about fun?

LM: The moment to give in, and to actually just scream, to surrender and enjoy it, was so great... after one ride I bought a picture of myself on the ride, my face is captured in a huge scream between horror and enjoyment. To transgress these borders, and to let the sensation happen.

EB: How did you work, Cristina?

CC: Well, "A Line_up" started off with the formation of the choir. And then it is exactly what you were speaking about, Lea, that I strongly disagree with the assumption that contemporary dance is not entertaining. But for me entertainment is perhaps something else. Because entertainment as it is understood nowadays is visible in the moment and it's consumable in the moment. But if you look at the word 'enter' and 'tain', you actually don't enter anything and you don't retain anything.



"A Line_up" by ccap © Alexander Kenney

"FUN!" by Lea Moro © Nelly Rodriguez



I would speak more in terms of pleasure, desire, fear, interest, intellectual turmoil... are you, so to speak, physically, intellectually engaged. To me, that is entertainment. And I think contemporary dance does that. For me, it has the edges to do that. The very moment of feeling something, but you cannot grasp it, for me is the best entertainment ever. But you know, you cannot consume it. It is not for me to have.

Using fictional biography to sell yourself is what Facebook is about now.

EB: Where did the musical "A Chorus Line" come in?

CC: I looked at the most blatant example of where dance loses this patina of the incomprehensible and enters the economy of success. Making money is in the musical, where they speak, dance and sing. It is a fixed format, it is actually quite stereotypical. But there is one musical that broke this format, "A Chorus Line", from 1975. It was interesting to me because it was a self-employment project by dancers who were out of work. They got together to put on a show to self-employ themselves and because they had this urge to dance. But instead of just work-

ing on the steps and the composition of dance on top of a score and a script that is ready when rehearsal starts, they began by sitting around a table and telling one another their life stories. Their life stories then became the narrative of this piece. They dance three times, the rest of the time they talk about themselves, about being gay, about being a single mother... and it became a major success! Fictionalised autobiography became the show, which then, two years later, Pina Bausch began to do with her Tanztheater Wuppertal. Using fictional biography to sell yourself is what Facebook is about now.

EB: Are you now showing a musical?

CC: It was interesting: When I said I wanted to do a musical, I immediately sold 17 shows on big stages. But my intention was to put something on the stage that has a different affect than the tragic life-stories which they tell in the original. I wanted to twist it, to tell other stories. And I wanted not to speak of it, but to dance it and be it, for real. And that would eventually move the audience on a level of affect and they would be tricked into an experience of a third kind, you know. But it's been a very difficult project, because the analysis of the original was very, very interesting, and we wrote our own fictional biographies. But in the end, you have this beau-

tiful dance, which nobody understands. So I tried to dress it up, I sugarcoated it with pop songs and visual effects. But in some places, the only part the audience loves is this sugarcoated one.

LM: I like this, playing with expectations. I enjoy giving the audience something that I know they want, but then I just proceede from that to something else, what they might not want. I think that's also a nice thing.

EB: You are seducing the audience to go somewhere where they didn't want to go in the first place, but then you show them a way to enter it?

LM: Yes. But I don't have such a struggle like Cristina to give the audience something that is really entertaining. I still can find my way to do it, or to disturb it, to irritate the audience, like: is she serious about that or not?

CC: All of the issues that we are talking about are cornerstones for the time that we are living in, and they are hard to carry on stage. Because of this habit and non-practice of taking entertainment seriously. To take it seriously, you know. When did this happen, that entertainment became something brainwashed, where you don't have to engage, where they don't have to take a position? ↗

"FUN!" by Lea Moro © Nelly Rodriguez

Lea Moro
FUN!
11.8., 21:00, 12.8., 18:00, 13.8., 17:00 | HAU2
Deutschlandpremiere | 60 min

ccap
A Line_up
25.+26.8., 21:00 | RADIALSYSTEM V
Deutschlandpremiere | 105 min



Aus dem Schatten des großen Baumes

Unzähmbare Haare, ungeladene Gäste und große Künstlerinnen: Cristiana Morganti im Interview.

Interview: Nicole Strecker

Cristiana Morganti

Diese ungezähmten Haare! Diese feminine Gestalt! Kein Typ für eine Ballettkarriere – aber ein wunderschöner Tupfer im Ensemble von Pina Bausch. 22 Jahre lang war Cristiana Morganti Mitglied beim Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Jetzt tanzträumt sie sich in ihrem bezaubernden Solo "Jessica and me" zurück zu Stationen ihrer Biografie, erzählt von abgequetschten Brüsten fürs Balletttrikot und dem Körperkult der Klassik, von Nachhilfestunden im Rauhen bei Pina Bausch und vom Gefühl, in viel zu großen Schuhen zu stecken.

Bis gerade eben noch hat sie geprobt. Jetzt steuert Morganti etwas abgehetzt auf ein Sofa zu, erzählt von ihren geplanten Reisen und der Entstehung ihres Solos. Italienischer Singsang, immer ein bisschen "zu laut, zu viel Drama", wie sie selbst sagt, immer bereit zur selbstironischen Übertreibung. Es dauert, bis man die erste Frage stellen kann.

Nicole Strecker: Also, Tiziana –

Cristiana Morganti: Ich heiße Cristiana! (Sie stutzt, lacht auf) Ah! Sie haben mein Stück gesehen?

NS: Ja, der Name Tiziana ist aus Ihrem Solo "Jessica and me". Darin imitieren Sie ein Interview, in dem die Fragende Sie hartnäckig beim falschen Namen nennt. Sie müssen böse Interviewerfahrungen gemacht haben! Was war denn die schlimmste Frage?

CM: "Wohnt ihr vom Tanztheater alle zusammen?" – Diese naive Vorstellung, als wären wir eine komische Kommune. Oder diese merkwürdigen Fragen zu Pina: Ob sie schlimm war, ob die Proben eine Art Psychoanalyse waren. Und wenn man

verneint hat, konnte man die große Enttäuschung bei den Journalisten sehen.

NS: Welche Frage hätten Sie gern mal gestellt bekommen?

CM: Das ist schwer. (Sie überlegt eine Weile) Warum sind die Tänzer so lange bei Pina Bausch geblieben?

NS: Weil man an großer Kunst teilhatte?

CM: Weil es immer ein bisschen überraschend war mit Pina. Sie war unberechenbar. Leicht gefährlich. Man war nicht locker, denn sie konnte dir jederzeit den Boden unter den Füßen wegziehen.

NS: Wie?

CM: Es konnte sein, dass ich etwas auf der Bühne machte, mich gut dabei fühlte und eines Tages fragte sie (*Morganti sitzt nun kerzengerade auf dem Sofa spielt den Dialog mit Pina Bausch nach. Sanft-leise Stimme*): "Hast du das immer so gemacht?"

"Ich dachte ja."

"Ja. Dachtest du. Aber ich – weiß nicht." Punkt. Keine weitere Erklärung. Diese extreme Sensibilität bei Veränderungen, sowohl formalen Veränderungen im Stück als auch innerlichen Veränderungen – das hat mich manchmal sehr verunsichert.

NS: Es gibt diesen schönen Moment in Ihrem Solo "Jessica and me", wo Sie langsam in knallroten und viel zu großen Lackpumps über die Bühne gleiten.

CM: Das ist Schuhgröße 47! Es war schwierig, die zu finden, wir mussten sie bei einem Travestie-Shop aus London bestellen.

NS: Ein Tanz in zu großen Schuhen – erzählt das von Ihren Zweifeln als Choreografin?

CM: Vielleicht. Ich hatte ein Gemälde mit diesem Motiv gesehen. Das fand ich sehr schön und wollte diesen Moment im Stück haben. Es ist alles aus einem gewissen Chaos heraus entstanden. Ich habe Material aus Büchern, Fotos, Musikern, Erinnerungen gesammelt, hatte gar keinen 'roten Faden', bis ich entdeckte: Der Faden bin ich!

NS: Gibt es die Lust zu choreografieren schon länger?

CM: Ich möchte es immer, mit anderen Menschen etwas zu erarbeiten. Ich habe bestimmt zehn Jahre lang jeden Sommer Workshops für Kinder mit Behinderungen oder starken motorischen Problemen geben. Am Ende dieser Workshops gab es immer eine kleine Aufführung und da habe ich gemerkt, choreografieren interessiert mich wirklich.

NS: Ihre erste Arbeit war "Moving with Pina", eine Lecture-Performance.

Hier in Wuppertal spürt man natürlich überall den 'Schatten' von Pina.

CM: Die habe ich kurz nach dem Tod von Pina Bausch entwickelt. Es war eine instinktive Reaktion, denn alle sprachen plötzlich über sie, nur wir nicht, die Tänzer. Wir waren ganz still. Es wurden so viele falsche Sachen erzählt, es gab keine Grenze mehr, Pina war nicht mehr da. Ich wollte dann zeigen, wie ich die Arbeit an Bewegung mit ihr erlebt habe und einen Aspekt wieder bewusstmachen: Dass sie wirklich eine fantastische Tänzerin war. Keine 'Guru-Regisseurin'! Eine Tänzerin, die alles um sich herum durch ihren Körper wahrgenommen hat. Für mich war die Performance sehr wichtig und befreiend. Genauso war es bei "Jessica and me". Dieses Solo habe ich gemacht, kurz nachdem ich 2014 beim Tanztheater Wuppertal gekündigt habe. Ich bekam eine Residenz in Pistoia, Italien, eine Stadt in der Nähe von Florenz, die die Touristen nicht kennen. Dort gibt es ein kleines Kulturzentrum, "il Funaro", nur von Frauen leidenschaftlich geleitet und weit weg von hier.

NS: War das wichtig?

CM: Sehr wichtig. Es gibt einen Satz, der mir immer Angst gemacht hat: "Im Schatten eines großen Baumes kann nichts wachsen." Hier in Wuppertal spürt man natürlich überall den 'Schatten' von Pina. Deshalb musste ich nach Italien, in die Sonne und mich der Frage stellen: Kann ich mich befreien?



NS: Sie haben eine Ballettausbildung an der Nationalakademie in Rom gemacht. Hätte es auch eine Karriere im klassischen Tanz werden können?

Ich hatte immer das Gefühl, ich nenne mich nur Tänzerin, aber eigentlich bin ich auch Schauspielerin.

CM: Ich war immer skeptisch. Während die anderen Studentinnen Poster von Ballerinas aufgehängt haben und unbedingt auf Spitzetanzen wollten, hatte ich gar keine Lust dazu. Klar habe ich 32 Fouettés gemacht, Pas de Deux, Pidepa-Padeba – aber etwas war immer falsch. Der Busen? Zu groß. Die Haare? Müssten geglättet werden. Nach der Ausbildung habe ich sie mir sofort abrasiert.

Dann habe ich ein Stück von Pina Bausch gesehen und verstanden, was ich bis dahin vermisst habe.

NS: Das war "Viktor".

CM: Dann war klar: So möchte ich auf der Bühne sein. Ich hatte immer das Gefühl, ich nenne mich nur Tänzerin, aber eigentlich bin ich auch Schauspielerin. Trotzdem fühlte ich mich bis heute ein bisschen schuldig, wenn ich das Sprechen auf der Bühne so genieße wie die Bewegungen.

NS: Aber Sie tanzen viel in "Jessica and me". Weil der Tanz das Bild von Ihnen komplett macht?

CM: Der Tanz ist das Fragile, Dunkle, Traurige – ich könnte das nicht mit Worten ausdrücken.

NS: Nach dem Erlebnis mit "Viktor" gingen Sie zur Folkwang Hochschule in Essen?

CM: Ja. Ich wollte unbedingt wissen, worin diese besondere Art, sich zu bewegen, diese Laban- und Joos-Leeder Methode, die dort unterrichtet wurde, besteht. Ich bewarb mich 1987. Das war genau die kurze Zeit, in der Pina Bausch die Schule leitete. Es war eine anarchische Phase, sie hat ganz merkwürdige Leute in die Schule aufgenommen. Wanda Golonka hat damals in der Schule manchmal ihre eigenen Stücke geprobt und holte mich dann zur Düsseldorfer Kompanie NEUER TANZ. Es war die Pionierzeit der Kompanie. Wir haben Schloss Benrath praktisch besetzt. Es gab keine Heizung, keinen Schwingboden. Wir tanzten im Winter auf Beton. Heute, als Choreografin merke ich, wie sehr mich diese Zeit ästhetisch geprägt hat.

NS: Wann kam Pina Bausch wieder in Ihr Leben?

CM: 1993. Schon vorher hatte sie mich gefragt, ob ich beim Folkwang Tanzstudio arbeiten wollte, aber ich wollte bei NEUER TANZ bleiben. Pina war beleidigt. Dann gab es ein Vortanzen beim Tanztheater und Pina hat mich nicht dazu eingeladen. Jetzt war ich beleidigt. Ich bin trotzdem hingefahren. Am Ende sagte sie: "Wir machen eine Wiederaufnahme von 'Frühlingsopfer', ich möchte, dass du mitterninst." Damals hat Pina Bausch noch selbst die Bewegungen vorgetanzt. Wir haben einen Monat lang jeden Tag mit ihr geprobt, es war fantastisch. Dann haben sich die Tänzer einer nach dem anderen verletzt und ich rutschte von der hintersten Reihe immer weiter nach vorne. Am Ende war ich im Stück.

NS: Und Sie blieben. 22 Jahre lang, davon 18 Jahre mit Pina Bausch. Was vermissen Sie?

CM: Ihre Korrekturen. Man hatte immer das Gefühl, dass sie alles wahrnimmt. Man hat ein Solo getanzt, wusste, dass es nicht gut war. Und sie sagte: "Weißt du, bei deinem ersten Schritt, da gibt es so ein Tönchen, wenn du die Ferse aufsetzt. Heute war der Ton anders, ich wusste: Dein Zentrum ist nicht da, wo es sein soll und du würdest wegrutschen." Sie hat so perfekt analysiert.

NS: Statt Pina gibt es nun Jessica, auch ein Korrektiv in Ihrem Solo "Jessica and me". Wer ist sie?

CM: Sie war nicht geplant, nicht eingeladen, sie ist einfach gekommen. Ich habe mit dem Flohmarkt-Kassettenrekorder meines Sohnes Interviewfragen aufgenommen, die mir gar keine Zeit lassen, richtig zu antworten und dauernd falsche Dinge unterstellen. Als ich einer alten Freundin von mir diesen Dialog vorspielte, sagte sie: "Das ist witzig. Das ist wie Jessica Bayer." Und erst dann fiel mir ein: Als Kind habe ich mich immer selbst interviewt: "Buonasera, hier ist Jessica Baaaaayerrrr blablabla." Ich hatte, ohne es zu merken, als Frau mit Mitte 40 ein Spiel wiederholt, das ich mit acht oder

neun Jahren ständig gemacht habe. Damit war Jessica im Stück, und ich hatte eine erste Leitidee für mein Solo: Das Spiel mit Verdoppelungen: verschiedene Ichs, die sich kommentieren.

Jetzt, wo ich genau verstanden habe, wie ich etwas gerne tanzen würde, wird es immer schwieriger, es auch körperlich umzusetzen.

NS: Ihr Solo ist bezaubernd. Sehr charmant und witzig. Ist Ihnen der Humor einfach passiert oder ist er erarbeitet?

CM: Ich bin sehr ironisch, der Humor gehört zu mir wie die Locken.

NS: Naturlocken.

CM: Natürlich! Leider. Willst du besonders schöne Haare haben für einen Auftritt, sind sie plötzlich ganz merkwürdig, weil das Wetter feucht ist oder sonst was. Bist du zu Hause, musst nichts machen, hast du super Haare. Aber ernsthaft: Ein autobiografisches Solo ohne Humor – das wäre furchtbar.

NS: Das Solo ist wirklich ganz autobiografisch? Sie sprechen darin auch über Ihre Schmerzen beim Tanzen.

CM: Keine Schmerzen, aber ich bin jetzt 50 Jahre alt und wenn ich auf den Boden gehe, denke ich wirklich wie im Stück "Oh Gott, wie komme ich da bloß wieder hoch?" Die Muskeln sind nicht mehr so schnell. Früher, mit 20, 30 Jahren musste ich mich fast gar nicht aufwärmen. Jetzt muss ich jeden Muskel lange vorbereiten und dehnen. Das ist frustrierend, denn jetzt, wo ich genau verstanden habe, wie ich etwas gerne tanzen würde, wird es immer schwieriger, es auch körperlich umzusetzen. Aber vermutlich erlebt das jeder, der lange tanzt – außer vielleicht man ist Sylvie Guillem oder Louise Lecavalier.

Mittlerweile ist es fast dunkel im Raum geworden. Cristiana Morganti scheint es nicht zu bemerken. Sie knipst kein Licht an, um

die Schatten zu vertreiben, zeigt keinerlei Ermüdungserscheinungen. Sie wirft einen Blick auf die Notizen:

CM: Ihre Schrift sieht aus wie Arabisch!

NS: Deutsche Sauklaue.

CM: Fantastisch.

NS: Jetzt zeigen Sie Ihr Solo zum ersten Mal in Deutschland.

CM: Ja. Ich bin sehr froh, dass ich die Möglichkeit habe, das Stück hier zu zeigen, aber eben in Berlin – das ist ein anderer Blick als in Wuppertal. Wer so lange wie ich bei Pina Bausch war, hat schon Angst vor der Frage: "Oh Gott, jetzt choreografiert sie! Wird sie ein Abklatsch von Pina?"

NS: Der Schatten des großen Baumes.

CM: Aber in "Jessica and me" mache ich Dinge, die ich absolut nicht in einem Stück von Pina Bausch gemacht hätte. Ich führe auf meine ganz eigene Art durch verschiedene Geschichten, und fast immer reagiert das Publikum sehr stark. Es ist dann, als würde ich durch die Zuschauer getragen – ein großartiges Gefühl. ↗



Pas de deux in Buenos Aires

Ein Tanz mit der Geschichte: Mathilde Monnier und Alan Pauls proben ihr neues Stück.

Probenfoto "El Baile" © Nicolas Roux

Text: Philippe Noisette

Mathilde Monnier in Proben zu 'El Baile' © Luis Soto



In "El Baile" erzählen die Choreografin Mathilde Monnier und der Schriftsteller Alan Pauls die Geschichte Argentiniens in Tänzen und Körpern. Ein Bericht aus Buenos Aires.

Das Prix d'Ami im Herzen von La Boca sah schon bessere Zeiten, doch mit seinen strahlend weißen Wänden und der effektvollen Pergola hat das alte Kino nichts von seiner früheren Pracht eingebüßt. An diesem charmanten Ort probt das Ensemble von "El Baile" für ein paar Tage, und seine kleinen Schattenseiten – die Tänzer*innen müssen mit einem Betonboden vorliebnehmen und bei starkem Regen tropft Wasser in den Saal –, können den Elan und Enthusiasmus der zwölf Interpret*innen keineswegs bremsen.

Es ist April und Mathilde Monnier arbeitet an "El Baile". Seit Produktionsbeginn pendelt die Choreografin unermüdlich zwischen Paris und Buenos Aires, für Castings, Ateliers und Gespräche. Sie will die Luft der Hafenstadt atmen, in der sie vom argentinischen Autor Alan Pauls durch die Memoiren eines Landes begleitet wird, das seit dem Ende der Diktatur nie zur Ruhe kam. Gemeinsam stürzen sie sich in ein Abenteuer, dessen Referenz das ikonische 1980er-Jahre-Spektakel "Le Bal" ist. Jean-Claude Penchenat erzählte in seiner Revue für das Théâtre du Compagnol die Geschichte Frankreichs von der Nachkriegszeit bis in die 1970er Jahre. Gänzlich ohne Worte. Auf der Bühne waren nur Tanz und Musik. Manch ein*e Kritiker*in verglich das Stück damals mit Pina Bauschs "Kontakthof" von 1978: Der gleiche Ort – ein Ballsaal – Musik und Tanz, bei beiden inszeniert als Variété mit einem Hauch bittersüßer Ironie. Bei Penchenat bricht sich, wie bei Bausch, eine dumpfe Gewalt zwischen den Paaren bahn. Er selbst deutete an, "Kontakthof" habe ihn beeinflusst. Das gilt übrigens für nicht wenige Künstler*innen jener Ära.

Tanzgeschichte und Geschichten

Das Publikum wird zwischen verschiedenen Zeitlichkeiten navigieren, die immer wieder die eine oder andere Phase der jüngeren argentinischen Geschichte berühren. Die Jahre der Regierung Menem, die Periode des "schnellen Geldes" von 1989 bis 1999, präsentieren Monnier und Pauls als Salsa: Dabei nähern sich die Tänzer*innen der ersten Zuschauerreihe und attackieren sie mit lasziven, fast vulgären Bewegungen. Nicht demonstrativ, doch – selbst für ein europäisches Publikum deutlich erkennbar – karikierend. In einer anderen Sequenz, quasi als spöttischer Kommentar zur Nation der Machos, beteiligt sich der Tanz der Gauchos – Ausdruck von Maskulinität

Quer zu Zeiten und Moden

Doch "El Baile" ist nicht "Le Bal". Penchenats Produktion ist nur der Ausgangspunkt, eine geteilte Idee. Auf der Reise über den Ozean, von Frankreich nach Argentinien, nimmt das Stück eine neue Nationalität an. "Ich brauchte eine Weile, bis ich das zulassen konnte", gesteht Koregisseur Alan Pauls. "Das Konzept war verwirrend, doch der Gedanke, für das Ballett zu schreiben, faszinierte mich. Die Bühneninszenierung war mir unbekannt, Ettore Scolas Kinoversion entsprach nicht meinem Gusto. Wie sollte ich mich entscheiden? Dann sah ich 'Vers Mathilde', Claire Denis' Dokumentation über Mathilde Monnier von 2005. Der Film gefiel mir, ich mochte Mathilde und wusste, was ich tun würde."

Monnier und Pauls korrespondierten, sie trafen sich, tauschten sich aus. Scherhaft outletet sich der Schriftsteller – Autor der in viele Sprachen übersetzten "Geschichte der Tränen" – als "Lieferant des argentinischen Moments für das Projekt. Es ging uns darum, die Verbindung zu einem Imaginären aufzubauen, das sich nicht auf den ersten Blick erschließt." Er schrieb zehn Seiten, "quasi ein Mosaik aus Situationen", dann ein Drehbuch.

"Alan hatte für das Theater und das Kino gearbeitet", nimmt Mathilde Monnier den Faden auf. "Wie aber ließ sich diese Alchemie auf den Tanz übertragen?" Pauls verfüllte alles an ein schwarzes Loch: "Tanz geht immer einen Schritt weiter." Das Duo griff die Historie der jeweiligen Epochen auf, gestattete sich jedoch mit Blick auf die ursprüngliche Inszenierung einige Freiheiten, nicht zuletzt den Verzicht auf eine Chronologie. "El Baile" bewegt sich quer zu Zeiten und Moden. "Wir entwickelten einen Korpus aus Gesang, Bewegung und Rhythmen, der im Grunde ein persönliches Vermächtnis darstellt. Wir schufen eine Art Lexikon des Lebendigen, das die Tänzer*innen auf der Bühne verarbeiten", erklärt Mathilde Monnier.

par excellence – an einem harten Ausscheidungswettbewerb im Stil heutiger TV-Casting-Shows.

"El Baile" will keine Geschichtsstunde geben, sondern erzählen, was die Geschichte mit dem Körper macht. Das Dispositiv entsteht im Verlauf der Sessions. Während die Künstler*innen auf der Bühne Bewegungen generieren, dekonstruiert Mathilde Monnier ihre eigenen Konzepte: "Das Ziel ist ein gemeinsames Vokabular."

Unsere Tänzer*innen sind Zeug*innen ihrer eigenen Geschichte, nicht Zeug*innen der Diktatur oder der Verschwundenen.

Über Klischees hinaus hatte die französische Choreografin ursprünglich wenige Bilder von Argentinien im Kopf. "Nach und nach lernte ich etwas über das Land. So entdeckte ich beispielsweise die politische Dimension in der Murga, dem Straßentanz mit Trommeln, Pfeifen und Sprüngen." Auf ihre eigene Weise interpretieren die Tänzer*innen in "El Baile" Demonstrant*innen, die einige Tage zuvor anlässlich eines Generalstreiks die Straßen der argentinischen Großstädte blockierten, und Aktivist*innen, die sich am 11. April auf der Plaza de Mayo in Buenos Aires versammelten, um gegen Gewalt gegen Frauen zu protestieren. "Unsere Logik ist die Krise", referiert Alan Pauls die Lage. "Alle vier bis fünf Jahre setzt eine neue Krise ein." Dabei ist der öffentliche Raum ein zentraler Ort: "Hier passt viel auf der Straße, das Gute ebenso wie das Schlechte." Nach zwölf Jahren Mitte-Links-Regierung hat der neu gewählte Präsident Macri nun eine scheinbar liberale Politik eingeleitet. "Doch immer noch lebt ein Drittel der Bevölkerung im Elend."

Verkörperte Gegenwart

Gleichwohl ist "El Baile" keine Streitschrift gegen den einen oder anderen politischen Führer. Das Projekt ist weitaus subtiler. "Wir haben mit den Tänzer*innen erörtert, was der zeitgenössische argentinische Körper sein könnte, ohne uns dabei an die Realität zu ketten oder der Versuchung einer Bedeutungszuschreibung nachzugeben", vermittelt Mathilde Monnier. Mit Unterstützung ihrer Dramaturgin Véronique Timsit setzt sie auf einen anderen Trumpf: die Stimmen der für die Inszenierung engagierten Interpreten. "Wir haben sie auch als Sänger*innen gecastet. Sie sind Zeug*innen ihrer eigenen Geschichte, nicht Zeug*innen der Diktatur oder der Verschwundenen. Als Zwanzigjährige stehen sie für die Zukunft, nicht für die Vergangenheit. Wobei das, was heute geschieht, wenig anders ist als das, was gestern war."

"El Baile" gewinnt ebenfalls durch die musikalische Zusammenarbeit mit Sergio Pujol, dem Spezialisten für Volksmusik. Für Alan Pauls ist "das Populäre das, was wir gemeinsam haben, was eine Verbindung zwischen den Generationen herstellt". Gleichwohl bezieht sich die Arbeit in jeder Hinsicht auf die Moderne, auch mit Blick auf den auf einzigartige Wei-

se deklinierten Tango. Doch genug der Worte... Vom melancholischen, geradezu geschluchzten Samba bis zu "No soy un extraño" (Ich bin kein Fremder) des argentinischen Rockstars Charlie Garcia trägt der liebevoll arrangierte Soundtrack von "El Baile" uns auf die Gipfel der Emotionen. Olivier Renouf, der für die Struktur verantwortlich zeichnet, nahm Alltagsklänge auf der Straße auf. In ihrem Echo bauen die Tänzer*innen auf der Bühne Brücken.

Die Arbeit am Klischee

Für die Tänzerin Carmen Pereiro Numer schafft "El Baile" "einen ganz besonderen Blick auf Argentinien. In der ersten Phase des kreativen Prozesses mussten wir zunächst herausfinden, was wir durch unsere Körper thematisieren wollten. Mathilde und Véronique erwiesen sich als sehr sensibel für die argentinische Körperlichkeit, ihre Verführungskunst, die Sehnsucht, die sie transportiert." Pablo Lugones, der Experte für Folklore im Ensemble, ergänzt: "'El Baile' verleiht meiner Annäherung an den traditionellen Tanz einen anderen Sinn."

Wir verzichten nicht auf Stereotypen, wir arbeiten mit ihnen.

Das Stück lenkt den Blick auf einen Teil der argentinischen Vergangenheit, die in die Gegenwart hinein konjugiert wird. Dazu gehört – mit einem Augenzwinkern – auch die Begeisterung für Fußball. "Wir verzichten nicht auf Stereotypen, wir arbeiten mit ihnen", sagt Alan Pauls. "In jedem Klischee steckt ein Körnchen Wahrheit. Hitchcock sagte einmal: 'Es ist besser, von einem Klischee auszugehen, als eines zu werden'" Genau das greift Mathilde Monnier auf: "Es ist die Kunst, die Klischees ins Wanken bringen kann."

Nach der Konfrontation mit dem harten Boden des Prix d'Ami wird "El Baile" sanft in Angers, Montpellier und Berlin landen. Im Herbst folgen eine Tournee und ein dreiwöchiges Gastspiel in Buenos Aires. Bei unserer Begegnung im Frühjahr kann das Ensemble seine Ungeduld kaum zügeln. Einige Mitwirkende waren noch nie in Europa. Wir versichern ihnen, "El Baile" werde das Publikum begeistern: "Man wird euch zu jubeln, euch umarmen." Es wird intensiv, leidenschaftlich, verrückt werden. Herzlich willkommen zum Bal(l)!

Übersetzung aus dem Französischen: Lilian-Astrid Geese

Mathilde Monnier & Alan Pauls
El Baile
29.+30.8., 19:00 | Haus der Berliner Festspiele
Deutschlandpremiere | 70 min



Im Schatten der internationalen Popularität finnischer Komponisten wie Kaija Saariaho, Magnus Lindberg und Esa-Pekka Salonen dürfte Sanna Kekäläinen derzeit die bedeutendste finnische Gegenwartskünstlerin sein. Nun kommt die Choreografin gemeinsam mit der Tänzerin Maija Karhunen nach Berlin um ihr Stück "Hafed Collage of Differences and Fragility".

Hingabe

Aus der Sicht eines Laien nähert sich Kekäläinen's künstlerisches Engagement dem romantischen und erhabenen Ideal an: Sie ist eine große Künstlerin.

Aus Kekäläinen's Sicht ist die Arbeit einer*r Künstler*in viel banaler und profaner: "Ich mystifizierte das Dasein als Künstlerin nicht und halte es auch nicht für ausgefallener als jede andere Form des Daseins. Meine Entscheidung für diesen Lebensweg fiel so früh, dass es sich tief in meine Identität eingeschrieben hat", erklärt sie. Doch auch wenn sie die Kunst als einen Beruf unter vielen versteht, so ist sie doch ohne außergewöhnlichen Einsatz nicht möglich. "Es ist eine schwierige Branche, in der man eine große Unsicherheit ertragen muss", erzählt auch Kekäläinen. "Aber ich empfinde das weder als Bedrohung noch als Wagnis, nicht wirklich."

Und doch hat mein Respekt vor Kekäläinen's Arbeit viel mit diesem Mut zu tun. "Es hängt auch davon ab, in welche Welt man hineingeboren worden ist", findet die Choreografin. "Man muss verrückt genug sein und vernünftig genug sein. Man muss verwundbar sein, und auch genug Positives mitbekommen haben. Irgendwie muss dieser gottverdammte psychologische Widerspruch im Menschen sein, damit die Kunst einfach passiert." In den 1980er Jahren studierte Kekäläinen an der London School of Contemporary Dance. 1986 war sie Gründungsmitglied von Zodiak Presents, dem heutigen Zodiak-Center for New Dance in Helsinki. 1996 gründete sie die K&C Kekäläinen & Company, die sie bis heute leitet.

Sie gehört zu den frühen Pionierinnen des zeitgenössischen Tanzes und der Performance in Finnland und hatte es als solche nicht einfach. Seit ihren "Studien über die Hysterie" (1991) bis in die 2000er Jahre hinein sorgten Sanna Kekäläinen's Arbeiten in ihrer Heimat für Befremden und wurden beispielsweise von einer in Helsinki erscheinenden Tageszeitung abgelehnt, die von sich behauptet die größte Tageszeitung für Nordeuropa zu sein. In den letzten Jahren hat sich dies verändert. Die Bedeutung Kekäläinen's und ihrer Arbeit zieht heute niemand mehr in Zweifel. "Ich betone die Bedeutungen und die Bildung von Bedeutung, das, was man mit Kunst zeigen oder voranbringen kann. Das ist eine Art, Stellung zu nehmen zum Lauf der Welt", erklärt sie.

"Seit meiner Jugend frage ich mich, wie ich etwas sagen, etwas teilen kann. Ich habe in der Welt Falschheit und Ungerechtigkeit gesehen und erlebt. Da will ich mich einmischen. Ich denke nicht, 'ich mache keine Kompromisse', sondern das ist angeboren."

Ein Leben für die Kunst erfordert Mut, auch von Maija Karhunen, die in dem Stück "Hafed Collage of Differences and Fragility" tanzt. Noch immer herrscht im Tanz eine zumindest latente Auffassung darüber, wie ein Tänzer*innenkörper auszusehen hat. Gegen diese Normativität hat Karhunen im Laufe ihrer Karriere angearbeitet – oder sie schlichtweg ignoriert. "Für mich ist relevant, dass ich, was die Behinderung betrifft, still und laut sein darf, interessiert oder desinteressiert, so wie ich es jeweils will", sagt sie. "Wichtig ist also, sich in jeder Hinsicht zu trauen, hartnäckig zu sein, ungeachtet von Normen und Erwartungen. Etwas anders zu machen kann neue Wege eröffnen. Wenn man wieder kommt, immer wieder aufs Neue auf der Bühne erscheint, kann die Betrachtung eines Körpers, der nicht den Normen entspricht, weniger befremdlich wirken. Jedes Kunstwerk schafft sein eigenes Universum und meist ist die Tatsache, dass mir als Tänzerin die Fähigkeit fehlt, gehen zu können, völlig unwichtig", sagt Karhunen.

Natürlich ist der Körper einer behinderten Frau auf der Bühne in den Augen des Betrachters eine politische Projektionsfläche für unglaublich viele Dinge.

Die Frage, inwieweit der Körper politisch ist, ist ein wichtiger Bestandteil Karhunens künstlerischer Arbeit. "Natürlich ist der Körper einer behinderten Frau auf der Bühne in den Augen des Betrachters eine Projektionsfläche für unglaublich viele Dinge. Mein eigener Körper kann zum Stellvertreterkörper für andere behinderte Frauenkörper werden. Der politische Charakter hängt meines Erachtens auch damit zusammen, wie man sich als Tänzerin zeigt und sich nicht als 'Material' der Choreografie darstellt."

Das politische Wesen des Körpers

Die Existenzweisen des Körpers einer Frau ist wiederum eines der Themen, die Kekäläinen's künstlerische Arbeit antreibt. "Seitdem ich Kunst mache, ist einer meiner Ausgangspunkte das politische Wesen des Körpers."

In "Queer elegies" (2013) schreibt Kekäläinen:

*"So, let's take the male body first.
We are now watching a performance.
We are gazing at a naked male performer who is transforming the meanings of the piece through his naked body.
We are watching, we might even stare at his genitals or not, that's fine.*

We might like the performance or not, doesn't matter.
 But we get absorbed to the world of the piece through his naked body, and we accept it as a part of the whole, so everything is fine.
 Let's now change to the female body.
 We are watching the same performance.
 There is the naked female performer we are gazing at and we are reading the chain of meanings of the performance through her naked body, we might even stare, that's fine.
 We get drawn in the world of the piece, and we accept her naked body as a part of the aesthetics.
 As soon as the naked female performer opens her legs and shows her inner female genitals, her inner female space, the whole situation turns into pornography, no matter what.
 So, I have come to the conclusion with my investigations during these years that the inner female genital is forbidden."

Akzeptiert man, dass der Begriff 'politisch' in den Bedeutungen der Worte 'Kunst' und 'Körper' enthalten ist, beschreibt 'körperliche Kunst' die Werke Kekäläinens besser als viele andere Kategorien. Ihre Darsteller*innen sind als sich seltsam bewegende, sprechende und politische Körper präsent. Oft sind sie nackt. Berücksichtigt man den diskursiven und kunsthistorischen Hintergrund von Kekäläinens Karriere, so müsste man ihre Werke als zeitgenössischen Tanz bezeichnen – wie gut dieser Begriff jedoch ihre besondere Qualität beschreibt, das steht auf einem anderen Blatt.

Denn in den letzten dreißig Jahren ist der zeitgenössische Tanz abstrakter geworden, eine Entwicklung, die seine Ausdrucksformen erweitert hat, die aber auch eine modische, collagierte Ästhetik in vielen Werken beförderte. Die besondere Qualität von Kekäläinens Werken liegt meines Erachtens auch darin, dass in ihren Arbeiten Form und Inhalt, Thema und Experiment, Begriff und Körper fast immer untrennbar miteinander verbunden sind.

Abstraktion

Sanna Kekäläinen bringt die Spannung, die Differenz zwischen dem Körperlichen und dem Abstrakten auf die Bühne. Analog zu dieser Differenz wiederholen sich in ihren künstlerischen Arbeiten die Differenzen von Öffentlichem und Privatem, Spektakel und Intimität. Die besondere Qualität dieser Inszenierungen hat viel zu tun mit dem Verhältnis von Zuschauer*innen und Darsteller*innen. "Aus politischer Perspektive bezeichnet das Verhältnis die Differenz von Spektakel und Privatem", findet die Choreografin. "Ich kritisieren das Spektakel als Ausgangspunkt von Inszenierungen. Doch auf welche Weise wird im Spektakel Bedeutung gebildet? Und wie im Privaten? Das Spektakel ist ein Instrument zur Steuerung von Geld und Macht, dadurch wird die Bedeutung gebildet. Diesen Zustand möchte ich aufbrechen".

Weiterer Auszug aus "Queer elegies":

"All meanings are between us Human Beings.
 Our meanings don't come from the head or heaven.
 This is a proposal for a representation of gender on stage.
 [...]
 Couple of things during this proposal for a representation of gender on stage.
 In what kind of discourse this representation on stage is happening?
 Is this discourse private or spectacular?
 I divide art into [sic] private and spectacle.
 How does the private combine and create meanings and how does the spectacle which is ruled by media, money and power combine meanings?
 The difference is huge and systematic.
 My stage is private."

Ein konzeptioneller Ansatz für die jüngsten Arbeiten Kekäläinens war das Problem der Bühne. In dem vorstehenden Textauszug ist der Begriff von der 'privaten Bühne' vermutlich eine bewusst kontroverse Formulierung. Sie ist auf dieselbe Weise widersprüchlich wie die 'private Sprache', denn sowohl die Sprache als auch die Bühne sind per Definition öffentlich. Wie also kann eine Bühne privat sein? Als private Struktur, die sich durch eine öffentliche Bühnenstruktur geöffnet hat? "In dieser Zeit, in der Bedeutungen so starke Risse bekommen, schlage ich vor, noch genauer darauf zu schauen, was diese archaische Situation ausmacht, in der jemand etwas präsentiert und andere zusehen". Kekäläinens Formulierung ist recht radikal: "Die direkte Repräsentation ist für mich gestorben. Sie existiert nicht mehr".

Die Kunst ist ein Reflexionsmittel: der Spiegel, den die Menschen gewollt haben.

Die Menschen wollen ihr eigenes Bild, ihr Bild zeichnen und schauen, hören und sehen.

Was sind Kekäläinens künstlerische Arbeiten, wenn sie keine Repräsentationen sind? Eine mögliche Antwort ist Simulation. Das erfordert, dass wir die Bedeutung der Simulation wörtlich nehmen. Nach meiner Zuschauererfahrung geht es nicht um die Darstellung, sondern buchstäblich um die Simulation des Privaten im öffentlichen Bühnenraum. Es geht um den gemeinsamen Versuch von Darsteller*innen und Zuschauer*innen, ein bestimmtes privates Phänomen und das 'private Selbst' zu erkunden, indem eine Struktur errichtet wird, die teilbar und leichter zu betrachten ist. Es ist ein mit Hilfe der Kunst umgesetztes Experiment, eine soziale und politische Versuchsanordnung. "Die Kunst ist ein Reflexionsmittel: der Spiegel, den die Menschen gewollt haben. Die Menschen wollen ihr eigenes Bild, ihr Bild zeichnen und schauen, hören und sehen."

Karhunens persönliche Erfahrung in der Arbeit mit Kekäläinen bestätigt diese Interpretation. "Die Simulierung von Privatheit scheint eine Art des Seins für die Bühne zu erzeugen, die auch den Darsteller*innen Ehrlichkeit, Transparenz ermöglicht." Die besondere Qualität von Kekäläinens Arbeiten beruht darauf, wie gut und wie transparent die private Bedeutungsbildung simuliert werden kann, und wie ehrlich sie uns zwingen, uns selbst zu betrachten. Sie selbst findet, ihre Arbeitsweise, das 'Private' und die 'private Bühne' zu realisieren, ähnele den Praxen der Psychoanalyse: Die erste Praxis ist die Methode der freien Assoziation, die zweite "die Situation der Psychoanalyse: die Einsamkeit, die zwei Menschen miteinander teilen."

Die Möglichkeiten der Kunst

"Alles, was 'Kunst' heißt, wird hinterfragt", sagt Kekäläinen über die politische Stimmung in ihrem Heimatland. "Es wird



© Liilia Lehmuskallio

zum Schimpfwort. Wir werden als 'Produzenten eines guten Gefühls' neu arrangiert. Als würde die Kunst das nicht schon tun, wenn darin auch nur der Hauch einer Idee steckt. Das ist vielen nicht bewusst." Sie erscheint wirklich besorgt. "Es liegt meines Erachtens etwas Faschistisches darin, die Kunst als Bote des guten Gefühls zu inszenieren. Das ist erschreckend."

In Finnland sind wir daran gewöhnt, dass über die zeitgenössische Kunst lediglich diejenigen öffentlich sprechen, die sich dafür interessieren, die von ihr berührt werden und sich ihr hingegeben haben. Jeder kann darüber nachdenken, ob das besonders wünschenswert ist. Als Künstlerin, die in einer relativ freien Welt lebt, meint Kekäläinen, gerade jetzt eine Umbruchphase zu erleben. Es äußern sich nun auch diejenigen offen, die der zeitgenössischen Kunst mit Feindseligkeit begegnen. "Ich habe nie um Erlaubnis gefragt und niemand hat mir je etwas verboten. Ich wurde verteuft und verurteilt und beschimpft. Aber niemand hat mir etwas verboten. Und es geht nicht mehr nur um mich. Doch ich halte es durchaus für möglich, dass man demnächst damit beginnt, Dinge zu verbieten."

Es wäre an der Zeit, Widerstand zu zeigen, nicht aufzugeben. "Es wäre wichtig, sich dem zu öffnen, was passieren wird", findet Kekäläinen. "Jetzt sollte man die anderen Alternativen und Möglichkeiten aufzeigen: Neugier, Toleranz und Liebe."

Obwohl schon in der Vergangenheit versucht wurde, die Kunst für verschiedene Ideologien und Mächte zu instrumentalisieren, hat die kritische und politische Kunst in den letzten Jahrhunderten in Zeiten von Unfreiheit, Ausbeutung und Leiden und auch danach eine Blüte erlebt. Die Geschichte hat uns gelehrt, dass Kunst tatsächlich ein Ort des Widerstands sein kann. "Schreckliche Zeiten sind auch eine Chance für die Kunst. Ich glaube daran, dass sie eine gewaltige Kraft ist", sagt Kekäläinen. Die Kraft der Kunst zeige sich "in der Erkenntnis, im Erkennen, im Teilen des Augenblicks, darin, dass sie Gefühl, Zeit, Geschlecht, Rassen, Sprachen überwindet. Sie ist universell... wenn man sie lässt." ■

Übersetzung aus dem Finnischen: Petra Sauerzapf-Poser

K&C Kekäläinen & Company
Hafed Collage of Differences and Fragility
 31.8.+1.9., 19:00, 2.9., 17:00 | Sophiensäle
 Deutschlandpremiere | 90 min

A Place of Tragedy and Dreams

Radhouane El Meddeb is dreaming up a performance together with several Tunisian artists.

Interview: Moïra Dalant

Probenfoto © Agathe Poupeney

The new work by the choreographer Radhouane El Meddeb is returning to Tunisia, seeking out the spaces between tradition and revolution, between memory and the present, homeland and exile, land and sea.

Moïra Dalant: "Facing the sea, for tears to turn into laughter" could be seen as an autobiographical performance, from the point of view of sensations.

Radhouane El Meddeb: This performance was born from a visceral desire to return to the country of my birth, to spend time there, and to work there with artists; it's the first project I've ever worked on with Tunisians in Tunisia. My personal history is therefore mixed with histories of the ten artists I worked with, while also trying to pay attention to what has been happening in their country over the past few years. I haven't lived in Tunisia in 20 years, this spatiotemporal distance deeply changed my relation to the country, and Tunisia itself has evolved a lot, socially, economically, and politically. I crossed a border, and so my status is that of a Tunisian who left Tunisia. I moved from theatre to dance, from Tunisia to France, and the knowledge people had of me before I left changed, as if I'd lost my place in the cultural and artistic scene of Tunisia.

I used to hear a lot about those who'd left when I still lived in Tunisia, about how leaving was in some ways an abandonment. I have missed major political events, like the revolution, and it has only widened the gap. I wasn't there either when my father passed away right before the revolution. He was one of the strong ties between here and there for me.

This performance can therefore be read like an emotional quest, similar to catharsis. I tried to understand this thing broken inside me, but also the experiences and changes that remain of the Tunisian revolution. I talked with the people in my neighbourhood, my family, and the artists I worked with to get a glimpse of the fear

they may have felt, of their point of view. They talked to me about courage, about anger against the dictatorship, about their excitement in 2011 because they were ready to do anything back then. It seems that the fight continues on today, clouded by illusions and disappointments, because the middle class keeps getting poorer, the country is almost on its knees economically-speaking, and because the presence of extremism and fundamentalism is particularly strong. When I left Tunisia in 1996, with Ben Ali in power, extremism and fundamentalism were weak there, and stronger in Europe. Salafists have a considerable power of conviction in terms of politics, they seduce the isolated and the poor, all those people who were left behind by the revolution. Nowadays, Tunisians are no longer afraid of talking and exchanging their point of view, but their economic, political, and social demands aren't being heard, far from it. I want to understand all that and to analyse the distance and pain that I feel.

MD: How do you translate on the stage the bridge between your double French / Tunisian culture and the Tunisian history of your performers?

The Mediterranean basin was shaped by an enigmatic history, by political conflicts and economic mutations.

REM: I started dancing in Tunisia, but it was in France that my dream of being a dancer and a choreographer came true. You can see the marks of a French training in me, but the culture of my memory is Tunisian. My work combines both of those cultures, in relation to the past and to the present. I questioned everyone's artistic discipline and asked the performers about their relation to the real, especially since they experienced the revolution in all its violence. And I tried to find a way for dance to tell all those stories and sensibilities, and absorbed all of them in my solitude. The performance brings together several generations of Tunisian artists – dancers, actors, circus performers, musicians – who dream up a performance together.

MD: The title, "Facing the sea, for tears to turn into laughter", is about a poetic space as much as a physical one.

REM: I need to define the space, to place the body and choreography within a context, even if it is sometimes defined late in the creative process. In this project, the Tunisian body is 'facing the sea', it tells of the Tunisia of the present, of the past and of the future, in its unique relation to illusion and disillusion, looking at itself while also looking towards Europe, beyond the Mediterranean... Sorrow emerges, mine and theirs, and the causes for this sorrow are different. Onstage, the space is empty and vast, all the better to tell of this traditional and modern horizon, this symbolic open window, this tradition of a coastal culture.

Tunisia enjoys a traditional relation to water, it's a place of paradox: of purification and celebration.

The Mediterranean basin was shaped by an enigmatic history, by political conflicts and economic mutations, by secrets and distress; the sea seems to be the protagonist of those troubles, a place of tragedy and dream. Tunisia, like Lebanon, enjoys a traditional relation to water, it's a place of paradox: of purification and celebration. At night, the sea becomes a place where one can escape after a long day of worry, uncertainty, and political debates.

The performance is also about mourning: my own personal mourning and theirs, my tears and theirs, which leads to two explorations, one intimate and deep, the other open to the outside and, in a way, horizontal. I need to tell my hardships and my joys because they are a universal experience. The performance ends with laughter as a tribute to the Tunisians who can, while facing the sea, tell about the suffering and chaos and immediately turn to laughter. "Facing the sea, for tears to turn into laughter" is about this outpouring of laughter, tears, food, and words.

MD: It's a performance about exile and about coming back, about those who leave



Portrait © Olivier Roller

and those who stay, which tells of a transformation, or a mutation.

REM: The Tunisian people are a mix of cultures and traditions, due to many movements of population. The country was built by those movements. There's no border to me, that's why I could easily slide or 'jump' from theatre to dance, from Tunisia to France. I can sometimes spend whole months working abroad. I want to understand the suspicion my return and my presence in Tunisia elicit. Separation doesn't exist for me, but for them, it's a tangible thing. Being put aside like that is harrowing. The way people look at the other, especially when his or her difference is clear, can be pretty violent, even xenophobic. That's why I want this performance to resemble aspects of rituals in the openness to the other. I want this dream to unfold. It is fear that turns us to selfishness, that makes us reject oth-

ers. My work has been about those questions for a few years now, both in terms of style and substance: how can the body tell those things?

MD: The bodies are accompanied by a monologue in Tunisian.

REM: Everything that goes on onstage is addressing to the audience and the sea, and that's true of the text as well. We question our contradictory relation to the real, just like in that painting by Magritte in which bodies seem to be rising into or coming down from the sky. Is it a fall or an ascension? Accompanying the text declaimed by the actor, the music also has a primordial influence on the performance, which was often inspired by the traditional songs about the days that go by like in windmill... The lyrics of those songs talk of tears, of matter (wind, earth, water), and they carry almost tearful nostalgia,

very affected and languid. Within all the contrasts of this aural and visual space, the bodies appear full of something tiny, almost invisible, as if they were in waiting and holding back – always facing the sea. It's a performance that takes place between the sky and the earth, between fear and hope, land and sea, past and future, because we don't know today what will happen to the Tunisia of tomorrow. ♫

This interview was conducted for the 71st edition of Festival d'Avignon 2017.

Radhouane El Meddeb
Facing the sea, for tears to turn into laughter
22.+23.8., 19:00 | RADIALSYSTEM V
Deutschlandpremiere | 60 min

Probenfoto © Agathe Poupeney



Tanz mit Spreng- kraft

Eszter Salamon geht Volkstänzen und
verborgenem Wissen auf die Spur.



Portrait © Bea Borgers

Eszter Salamons Serie "MONUMENTs" dekonstruiert radikal künstlerische ebenso wie gesellschaftliche Kategorien und holt Kriegstänze aus aller Welt auf die Bühne.

Eszter Salamon begann mit dem Projekt "MONUMENTs", indem sie das, was sie 'Kriegstänze' nennt, sammelte und es in die Bewegungen und Gesten ihrer Tänzer*innen integrierte. Sie wollte weder eine vollständige Weltreise unternehmen noch nur das beibehalten, was in ihren Augen exemplarisch ist. Sie hat hier und da Elemente gefunden, die sie im Hier und Jetzt in etwas Lebendiges verwandelt. Ihre Herangehensweise: eher ein System, das für andere Arten zu tanzen offen ist, als eine Strategie. Somit wird etwas, das nicht vertraut ist, sondern besonders

fremd, in den Horizont des zeitgenössischen Tanzes importiert. Somit wird das, was sonst hierarchisiert wird, gleichgestellt. Es ist ungewöhnlich: Alles läuft ab, als würde sich die Choreografin ihres Erbes entledigen, um im Grunde ihre grenzenlose Bewegungsfreiheit zu betonen.

Der Körper ist der Ort der Bewertung schlechthin.

Nichtsdestotrotz könnte man sich fragen, was sie dazu bewegt hat, zu solch extremen Maßnahmen zu greifen! Als Kind hat sie traditionelle ungarische Tänze gelernt. Das ist in der aktuellen europäischen Welt so selten, dass es erwähnenswert ist, denn diese Tänze werden im Allgemeinen als 'Folklore' abgewertet und gehören nicht zur Sphäre der Kunst. Die Hierarchie, die solche Einteilungen vorgibt, muss hinterfragt werden, denn warum sollten lebendige Körper und ihre Bewegungen unterschiedlich bewertet werden, indem man sie entweder in die Kategorie 'primitiv', 'Folklore' oder 'Kunst' einordnet? Eszter Salamon hinterfragt die Grenzen zwischen dem, was Tanz ist und dem, was 'kein Tanz' ist – Grenzen, die umso etablierter sind, da sie implizit sind. Zugleich durchbricht sie die brüchige Trennung zwischen Tanz und Performance. Weder Tanz noch Performance, sondern getanzte Performance oder performter Tanz. Man weiß es nicht.

Das Publikum wird mit seiner eigenen Ignoranz und seinem Konformismus konfrontiert, die stets miteinander einhergehen. Die Ausbildung, der Weg über die 'Klassik', führt zur Abwendung von anderen Haltungen und den anderen Lehren zur Beweglichkeit der Körper, die aus Verachtung oder Gleichgültigkeit nicht beachtet werden. Denn der Körper ist der Ort der Bewertung schlechthin: er ist 'schön' oder 'hässlich', er ist 'weiblich' oder 'männlich', er ist 'schwarz' oder 'weiß'. Das Projekt "MONUMENTs" ist in diesem Sinne nicht kulturalistisch, denn diese Unterteilungen sind hierin nebensächlich. In der ersten Fassung, "MONUMENT 0", im Jahr 2014 stellte Eszter Salamon Schilder auf, die alle Kriege von 1913 bis 2013 aufzählten. Sie ließ die Tänzer*innen aus der Dunkelheit hervortreten, aus der Nacht der Imperialismen und Kolonialismen, die die Menschheit haben verkümmern lassen.

In diesem Vorhaben verbirgt sich der Wille, den Tanz zu dezentrieren und zu de-inventarisieren, ein Wille, der insbesondere durch den Einsatz der Stimme zum Vorschein kommt: Sie klingt manchmal brutal, wie ein Schrei oder ein Stöhnen, wie eine unartikulierte Sprache, nämlich die der Emotionen und der Affekte. Der Körper ist bei Eszter Salamon kein stummer Körper. Auf der Bühne sind sprechende Wesen, die sich als solche alle ähneln: Sie sind weder schön noch hässlich, weder Frau noch Mann, weder schwarz noch weiß. Sie sind gleichgültig, werden auf ihre reine Singularität reduziert. Diese Singularität hat Eszter Salamon auch erforscht, indem sie dem Leben ihrer Namenschwester Gehör verschafft – Eszter Salamon ("Eszter Salamon 1949"). Dies ist auch sichtbar, wenn sie die Ansätze und Gesten der großen Valeska Gert wiederholt, einer Ikonoklastin und Provokateurin, die grotesk und streitbar zugleich war. Eszter Salamon und Boglárka Börcsök haben in Brüssel eine einzigartige nomadische Erfahrung innerhalb und außerhalb der Villa Empain präsentiert (2017). Eszter Salamons "MONUMENTs" sind in erster Linie Dokumente im ursprünglichen Sinne: Das Wort 'Dokument' kommt aus dem Lateinischen documentum, was 'Lehre' bedeutet. Das Verbogene, Ausgelassene oder Vergessene wird sichtbar gemacht. Eine unbändige Wahrheit, die einen wachrüttelt. Ausschreitungen oder Exzesse, die das Publikum wecken. Wie Hochwasser, das alles zerstört, was wir für tief verankert hielten, und das auch die heiligen Orte überspült. Ein Stück aus der Reihe "MONUMENTs" kann als Fragment in Museen gesehen werden, aber auch als Ganzes auf einer Bühne oder an anderen Orten. Denn eine Beweglichkeit, die sich nicht von dominanten Codes plagt, ist hier die Regel.

Die feministische Revolution hat nicht stattgefunden, selbst in Europa. Die Freiheit hat nicht gewonnen.

Diese Beweglichkeit erfordert Recherche, Arbeit, Übung. Sie ist körperlich und intellektuell, politisch und ästhetisch. Sie steht im direkten Zusammenhang zur Radikalität, was auf den ersten Blick paradoxal scheinen mag. Sie unterwirft sich nicht existierenden Normen, sondern erforscht neue Welten. Valeska Gert ist keine 'alte' Referenz, die Kriege können 'nicht westlich' sein, die Tänze nicht alle 'europäisch' und ursprünglich 'weise'. Eszter Salamon bietet in "MONUMENTs" kritische Störungen an, die die 'etablierte Ordnung' und die Geschichte des Tanzes, wie man sie sonst erzählt, aufmischen. Sie choreografiert mit dem Hammer. Eine neue Götzendämmerung zeigt die Dringlichkeit der Notwendigkeit, den Tanz zu dekolonialisieren.

Europa braucht einen Neuanfang. Die Geschichte der externen Kolonialisierung hat die internen Kolonialismen überschattet (Irland, Island im Westen und natürlich die ehemaligen sowjetischen Staaten). Der Fall der Mauer hat uns das Universum des Nicht-Konsums im 'Osten' vergessen lassen. Die heiligen Güter wurden dort nicht angebetet. Ungarn zählte bis vor kurzem zum 'Ostblock'. Der Individualismus galt dort als Fehler

oder gar als Verbrechen. Heute hat sich das standardisierte Gemeinschaftsideal der 'freien Welt' globalisiert. Es ist vor allem individueller geworden, in jedem Menschen wird ein Verbraucher gesucht. Die feministische Revolution hat nicht stattgefunden, selbst in Europa. Die Freiheit hat nicht gewonnen. Ist das Teil des Tanzes oder dem Tanz fremd?

Eszter Salamons Arbeit hinterfragt das Unausgesprochene und die stillschweigenden Abkommen, die das gesellschaftliche Zusammenleben prägen. Es ist kein frontaler und expliziter Widerstand, sondern er kommt von innen, äußert sich als interne, verinnerlichte, verkörperte und erlebte Dekonstruktion in den Körpern, die sich diese Formel zutiefst einverlebt haben. Man muss den Horizont der Möglichkeiten erweitern, den Weg ebnen für etwas Neues, fremde Horizonte heimisch machen und sich gewissermaßen von sich selbst lösen. Den alten Mann zu entblößen, ihn seiner säkularen Privilegien berauben, ist nicht einfach. Ich sehe in "MONUMENTs" eine wilde Entschlossenheit: die Handlungsmacht von Jedem (und vor allem Jeder) horizontal zu erhöhen, gleichermaßen für alle, Misogynie und ihr machistisches Gefolge zu bekämpfen, und nichts zu akzeptieren, was einem selbst feindlich gestimmt ist. Ich sehe eine nützliche Unbeugsamkeit in den Stücken, die anecken können, aber auch belustigen und zum Lachen bringen, die sich über die kleinen Risse in unseren Leben lustig machen.

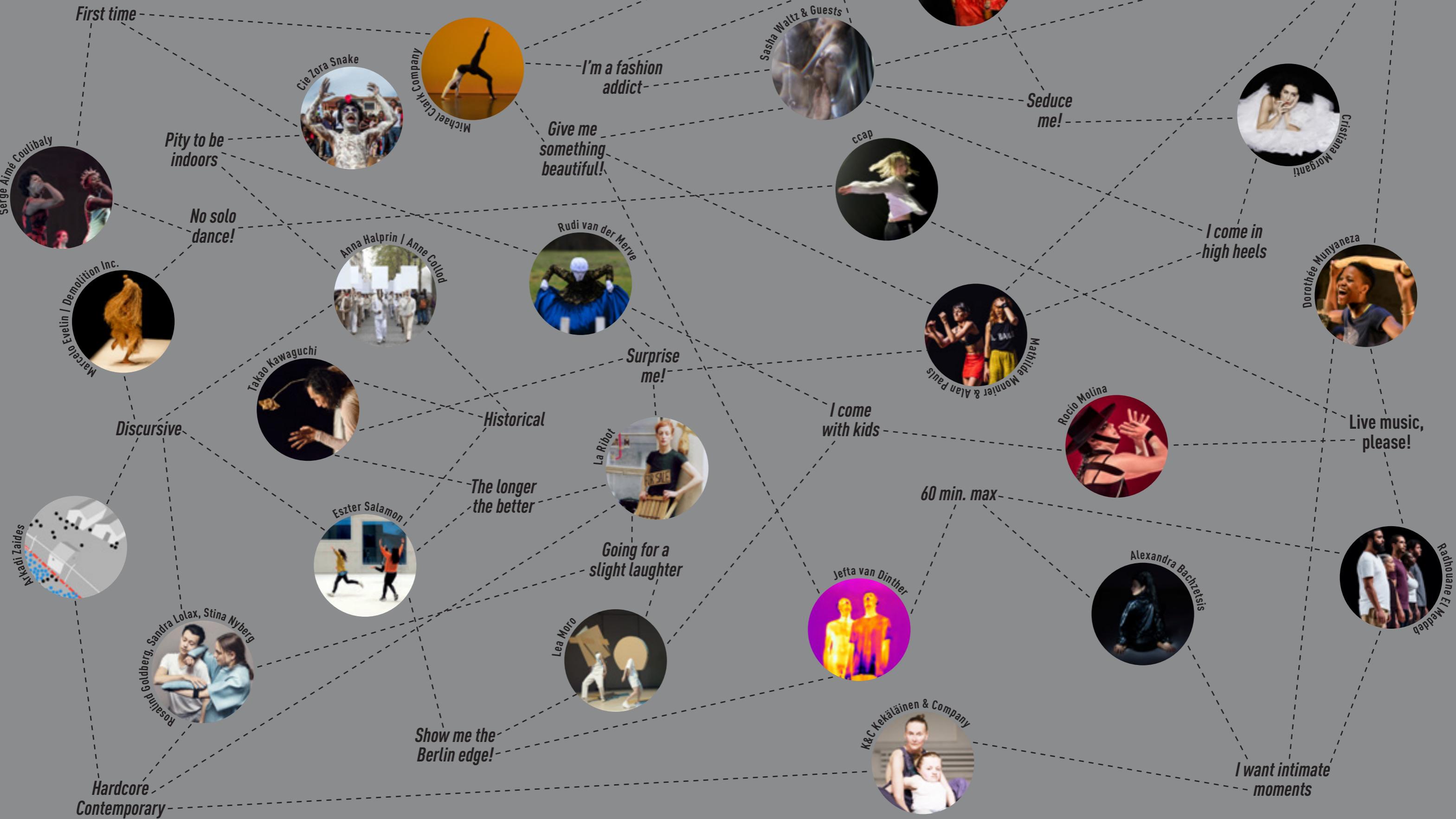
"MONUMENTs" ist eine Analyse der Choreografie und der Geschichte, des Tanzes und der Politik, von Gender; aber es ist auch eine Analyse des 'Volkstümlichen'. 1846 schlägt Ambrose Merton den Begriff 'Folklore' vor für das, was man unter 'Popular Antiquities' oder 'Popular Literature. Lore: traditional knowledge and stories' oder 'Lehren' verstand. In Eszter Salamons neuem Stück "MONUMENT 0.4: LORES & PRAXES (a ritual of transformation)" geht es um die Einteilung des Wissens in das 'Wissenschaftliche' und das 'Volkstümliche'. Wo, wie und was lernt man? Wird es immer gelehrt? Was schuldet unser Wissen unserer Praxis? Diese Fragen könnten sich auf die gedämpften und geduldigen akademischen Räume beschränken. Weit entfernt von jeglichen akademischen Ansätzen werden sie mitten im August vor aller Augen zur Schau gestellt. Eszter Salamon zündet in Berlin ein Feuer, das Gewissheiten zersetzt und Stereotype explodieren lässt. ♡

Übersetzung aus dem Französischen: Anna-Katharina Johannsen

**Eszter Salamon
MONUMENT 0.4: LORES & PRAXES
(a ritual of transformation)**

31.8.+1.9., 16:00, 2.9., 14:00 | KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
360 min

Find your way through the festival!



Der Maulwurf macht weiter

[The Mole Keeps on Digging]

TIERE / POLITIK / PERFORMANCE

Ein Festival mit Arbeiten von Fahim Amir, Melanie Bonajo, Nicoleta Esinencu, Jack Halberstam, Bruno Latour / Frédérique Aït-Touati, Amanda Piña & Daniel Zimmermann, Alexandra Pirici, Philippe Quesne, Cord Riechelmann, Felix Stalder, Midori Takada, Oxana Timofeeva, Sarah Vanhee, Myriam Van Imschoot, Mariana Villegas, Raluca Voinea, ZONAL

HAU 26.9.-8.10.2017
→ www.hebbel-am-ufer.de



tanz
haus
nrw
düsseldorf

Iceland Dance Company / Erna Ómarsdóttir »Sacrifice«, Eisa Jocson »Princess«, Marcelo Evelin »Dança Doente«, Christian Rizzo »Le Syndrome Ian«, Yasmeen Godder »Simple Action«, Amanda Piña & Daniel Zimmermann »Dance & Resistance Vol. 2«, Carte Blanche »Jerada«, Ingri Fiksdal »Night Tripper«, Bouchra Ouizguen »Corbeaux«



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



tanzhaus-nrw.de

tanz
Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance

Testen Sie das digitale Monatsabo!
Mit Zugang zum aktuellen Heft, zum E-Paper und zum Archiv.
Jederzeit kündbar.

www.der-theaterverlag.de/tanz

DER THEATER VERLAG

Les Ballets de Monte Carlo, «Choré» Foto: Alice Blangero

étape danse

Discover new works by
MALIKA DJARDI [F] and THIAGO GRANATO [D/BRA]

Friday August 25, 11:00 am
Showing, brunch, meet the artists

FREE BUS SHUTTLE: Berlin [WAU] — Potsdam [fabrik Potsdam] — Berlin [Festival Tanz im August]
Reservation and info www.fabrikpotsdam.de

fabrik
POTSDAM

BERLIN DIAGONALE

Die BERLIN DIAGONALE ist eine Präsentationsplattform der freien darstellenden Künste Berlins. In offenen Messeformaten, durch Pitch-Sessions und kurze Showings bietet sie Fachbesucher*innen (Intendant*innen, Kurator*innen, Dramaturg*innen etc.) vielfältige Einblicke in die frei produzierende Szene Berlins.
www.berlin-diagonale.de

BERLIN DIAGONALE is a platform for the independent performing arts in Berlin. Through open trade fair formats, pitch sessions and showings it offers diverse insights in the independently produced performing arts community of Berlin to visiting professionals (artistic directors, curators, dramaturgs, et cetera).
www.berlin-diagonale.de

EINAR & BERT
THEATERBUCHHANDLUNG

Deutschlands einzige Theaterbuchhandlung

Einar & Bert
Theaterbuchhandlung & Café
Winsstraße 72
Ecke Heinrich-Roller-Str. 21
10405 Berlin Prenzlauer Berg

Öffnungszeiten
Mo – Fr 11.00 – 18.00 Uhr
Sa 12.00 – 18.00 Uhr
Sowie nach Vereinbarung
Abends in den Theatern

Kontakt
Telefon +49 (0)30 4435 285-11
Fax +49 (0)30 4435 285-44
E-Mail info@einar-und-bert.de
Web www.einar-und-bert.de

Büchertische
Berliner Ensemble
Berliner Festspiele
Deutsches Theater
Schaubühne Berlin

Große Auswahl an
Tanz, Ballett
& Performance
& English books!
Fotos Holger Herschel



euro-scene Leipzig

27. Festival zeitgenössischen europäischen Theaters und Tanzes

07. Nov. – 12. Nov. 2017

»Ausgrabungen«

Theater und Tanz aus dem alten und neuen Europa

Bayerisches Juniorballett München
»Das Triadische Ballett«
Oskar Schlemmer / Gerhard Bohner (*Festivaleröffnung*) ----- 07./08. Nov.

Palucca Hochschule für Tanz Dresden / Nils Freyer, Berlin / Theater Osnabrück
»Von Serenata zum Totentanz«
Gret Palucca, Marianne Vogelsang, Mary Wigman ----- 08./09. Nov.

Irina Pauls & ensemble amarcord, Leipzig / Valletta
»It's Schiller! – Die Malteser. Tragödie.« (*Uraufführung*) ----- 08./09. Nov.

Ola Maciejewska, Katowice
»Bombyx mori« (*Seidenspinner*) ----- 09./10. Nov.

Xavier Bobés, Barcelona
»Cosas que se olvidan fácilmente« (*Dinge, die man leicht vergisst*) ----- 09.-12. Nov.

Post uit Hessdalen / Karolien Verlinden, Antwerpen
»Pakman« (*Postmann*) (*für Kinder ab 5 Jahre*) ----- 10.-12. Nov.

Compagnie Pippo Delbono, Modena
»Vangelo« (*»Evangelium«*) ----- 10. Nov.

steptext dance project, Bremen
»Zwei Giraffen tanzen Tango – Bremer Schritte«
Helge Lettonja / Gerhard Bohner ----- 11./12. Nov.

Compagnie Nicole Seiler, Lausanne
»The wanderers peace« (*»Des Wanderers Frieden«*) ----- 11./12. Nov.

CAMPO & IIPM / Milo Rau, Gent
»Five easy pieces« (*»Fünf einfache Übungen«*) (*Festivalabschluss*) ----- 11./12. Nov.

Wettbewerb »Das beste deutsche Tanzsolo«
Zum 13. Mal / Konzeption: Alain Platel, Gent ----- 10.-12. Nov.

Rahmenprogramm:
Filme, Publikumsgespräche, Workshop, Technische Führung

Kontakt ----- euro-scene Leipzig // Tel. +49-(0)341-980 02 84 // www.euro-scene.de





IHR MONOPOL AUF DIE KUNST

monopol
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

**DOCUME
NTA
140**

FRECHHEIT
ODER SENSATION?
DOCUMENTA 14:
DAS FAZIT
SKULPTUR PROJEKTE
MÜNSTER

MONOPOL
KOSTENLOS
TESTEN

Wie kein anderes Magazin spiegelt Monopol, das Magazin für Kunst und Leben, den internationalen Kunstbetrieb wider. Herausragende Porträts und Ausstellungsrezensionen, spannende Debatten und Neuigkeiten aus der Kunstwelt – alles in einer unverwechselbaren Optik.

www.monopol-magazin.de/probe

monopol
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

NOTHING IS MORE REVEALING THAN MOVEMENT.

MARTHA GRAHAM
BRAINYQUOTE.COM

ENTDECKE DAS BEWEGENDSTE AUF BERLINS BÜHNEN.
BESSER AUSGEHEN. [ASK HELMUT.COM](http://ASKHELMUT.COM)

TANZ IM
AUGUST

ASK
HELMUT.
COM

Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

YORCK KINOGRUPPE

arte

SOMMERKINO KULTURFORUM

6. JUNI – 3. SEPTEMBER 2017

Tickets und Programm unter
YORCK.DE

FLUXFM
Die Alternative im Radio

fritz-kola®

BERLINER
Pilzer

taz. die tageszeitung

messenger.

NUR FÜR ERWACHSENE

95,8 **radioeins**^{rbb}



Alle Geburtstagsevents unter radioeins.de/20

20
radioeins^{rbb}
JAHRE



SUBSCRIBE TO BERLIN
IN ENGLISH!
1 YEAR FOR 29 EUROS!

Sign up now at www.exberliner.com/subscribe

*Subscribers in Germany only.

SIEGESSÄULE

WE ARE QUEER BERLIN



Berlins meistgelesenes Stadtmagazin

Auch online für Euch da

siegessaeule.de

Jetzt im Handel
oder versandkostenfrei bestellen unter:
www.tip-berlin.de/shop

- ◆ Unbekannte Kieze, beschauliche Oasen
- ◆ Best of Biergärten, Lokale und Eisdielen
- ◆ Nach Teltow, Lübars und Panketal
- ◆ Badeseen, Sommerkino und Festivals
- ◆ IGA, Schlösser und Wochenmärkte
- ◆ Sommertrends: Mode, Sport und Cocktails

GCM Go City Media GmbH, Paul-Lincke-Ufer 42/43, 10999 Berlin

Tanz im Haus der Berliner Festspiele

22.–29. September 2017

Tanztreffen der Jugend
Tickets jetzt erhältlich

26.–28. Oktober 2017

Bangarra Dance Theatre
OUR land people stories
Tickets jetzt erhältlich

28. November – 2. Dezember 2017

Nederlands Dance Theater (NDT)
León & Lightfoot / Gabriela Carrizo /
Marco Goecke / Crystal Pite
Tickets ab 11. August

18.–20. Januar 2018

Fabrizio Cassol, Alain Platel
Requiem (AT)

Eine Produktion von les ballets C de la B, Festival de Marseille und Berliner Festspiele

Tickets ab 12. September

T +49 30 254 89 100
www.berlinerfestspiele.de

Tanz
oder
gar
nichts

Tc
Tanzcard

Mit der tanzcard die Vielfalt der Berliner Tanzszene erkunden: ca. 20% Ermäßigung auf den regulären Eintrittspreis zu Tanzveranstaltungen der 25 Partnerspielstätten in Berlin und Potsdam. www.tanzraumberlin.de

 |  | 

EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung

3 WOCHENENDEN VOM 15.9.–7.10.

WHY ARE WE HERE NOW?

**ADANIA SHIBLI
MOHAMMAD AL ATTAR
RABIH MROUÉ**

HKW
Haus der Kulturen der Welt

100 JAHRE GEGENWART



Impressum

Tanz im August ist ein Festival des HAU Hebbel am Ufer, gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds und der Senatsverwaltung für Kultur und Europa.

In Kooperation mit St. Elisabeth-Kirche, Galerie Barbara Weiss, KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, RADIALSYSTEM V, Sophiensäle und Vierfelderhof. Tanz im August zu Gast im Haus der Berliner Festspiele.

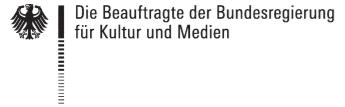
Tanz im August wird präsentiert von HAU Hebbel am Ufer



Förderer



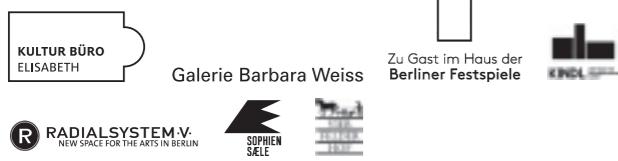
Förderer Publikumsformate



Unterstützer



Partnerspielorte



Medienpartner



Team

Veranstalter HAU Hebbel am Ufer

Künstlerische Leitung & Geschäftsführung Annemie Vanackere

Festival-Team Tanz im August 2017

Künstlerische Leitung Virve Sutinen

Produktionsleitung Isa Köhler

Produktionsleitung & Assistenz der Künstlerischen Leitung

Marie Schmieder

Kuratorin & Projektleitung Andrea Niederbuchner

Produktionsassistenz Alina Sophie Lauer

Technische Leitung Patrick Tucholski

Presse & Marketing Büro von Boxberg (Hendrik von Boxberg / Lilly Schofield)

Online-Kommunikation Alexander Krupp

Assistenz Jacqueline Azarmi Eskandani, Charlotte Häfele, Jonas Leifert, Sofie Marie Luckhardt, Caroline Skibinski, Sarah Pützer, Ece Zeynep Tufan

Koordination Volunteers Darko Radosavljev

Ticketing & Service HAU Thomas Tylla, Christian Haase

Dank an Ricardo Carmona, Robert Gathen, Katharina Kucher, Franziska Diehl, Andrea Schöneich, Ingo Ruggenthaler, Frank Janeczek und das gesamte Team des HAU, Sidney Yudha und das Team des WAU.

Technische Leitung HAU Susanne Görres

Technisches Leitungsteam HAU Annette Becker, Dorothea Spörri, Maria Kusche, Micky Esch, André Schulz

Dank an Matthias Schäfer und das Team der Berliner Festspiele, das Team des KINDL Zentrum für zeitgenössische Kunst, das Team des RADIALSYSTEM V, Dennis Schönhardt, Fabian Stemmer und das Team der Sophiensäle sowie das Team des Vierfelderhof

Impressum Magazin im August

Redaktion Esther Boldt, Virve Sutinen

Redaktionelle Mitarbeit Isa Köhler, Marie Schmieder

Lektorat Esther Boldt, Anna-Katharina Johannsen, Alina Sophie Lauer, Andrea Niederbuchner, Joel Scott

Texte Olli Ahlroos, Esther Boldt, Seloua Luste Boulbina, Moïra Dalant, Thomas Hahn, Nele Hertling, Merilyn Jackson, Nanako Nakajima, Philippe Noisette, Nicole Strecker, Virve Sutinen, Annemie Vanackere, Elisabeth Wellershaus, Susanne Zellinger

Fotos Daniel Hofer (Freedom to Imagine), Yero Adugna Eticha (The Art of Entertainment), Luis Sens (Pas de deux in Buenos Aires)

Illustration Tine Fetz (Artists as Activists?)

Übersetzung Lilian-Astrid Geese, Rachel Henderson, Anna-Katharina Johannsen, Petra Sauerzapf-Poser, Joel Scott

Gestaltung HAU Sonja Deffner, Jürgen Fehrmann

Cover-Foto "Oh! Sole!" (1995) La Ribot © Jaime Gorospe

Druck Druckerei Conrad GmbH

Hrsg. HAU Hebbel am Ufer, August 2017, Auflage 7.500, Stand 24.7.2017, Änderungen vorbehalten



Tanz im August Publikationen

Erhältlich in der Bibliothek im August, in der Theaterbuchhandlung Einar & Bert, sowie unter www.hebbel-am-ufer.de/tickets/shop

Rosemary Butcher. Memory in the Present Tense

Interviews mit Sigrid Gareis, Susan Leigh Foster, Lucinda Childs und Virve Sutinen

Soft Cover, 16 x 24 cm, 82 Seiten, 15 Euro

**Rosemary
Butcher**

**Memory
in the
Present
Tense**

**La Ribot
Occu
uppa
tiooo
on!**

La Ribot. Occuuppatiooon!

Texte von Estrella de Diego, Lois Keidan und Interview von Stephanie Rosenthal

Soft Cover, 16 x 24 cm, 92 Seiten, 15 Euro

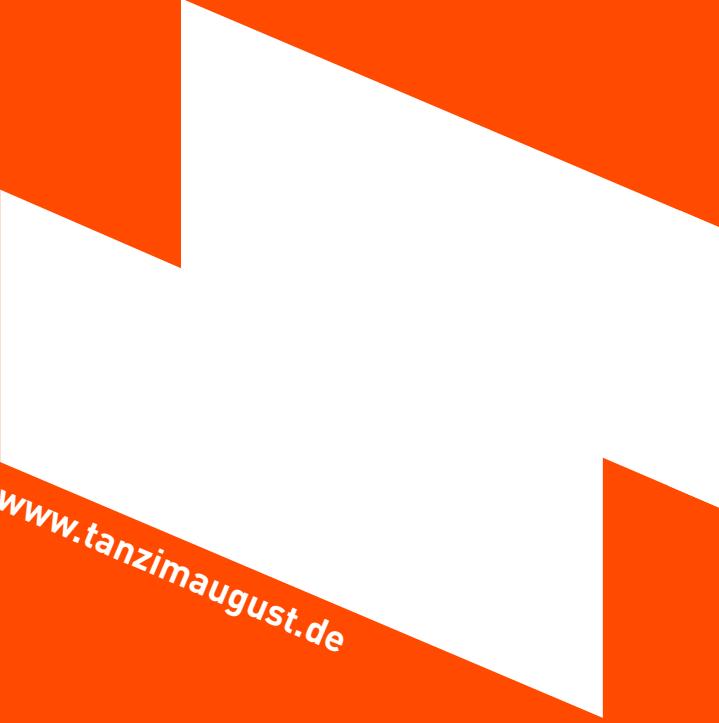


HAU

KEEP IT REAL

→ www.hebbel-am-ufer.de

Campaign by new frontiers



www.tanzimaugust.de