

HAU präsentiert

MAGAZIN ^{IM} AUGUST

Tanz im August | 27. Internationales Festival Berlin | 13.8. – 4.9.2015

American Avantgarde

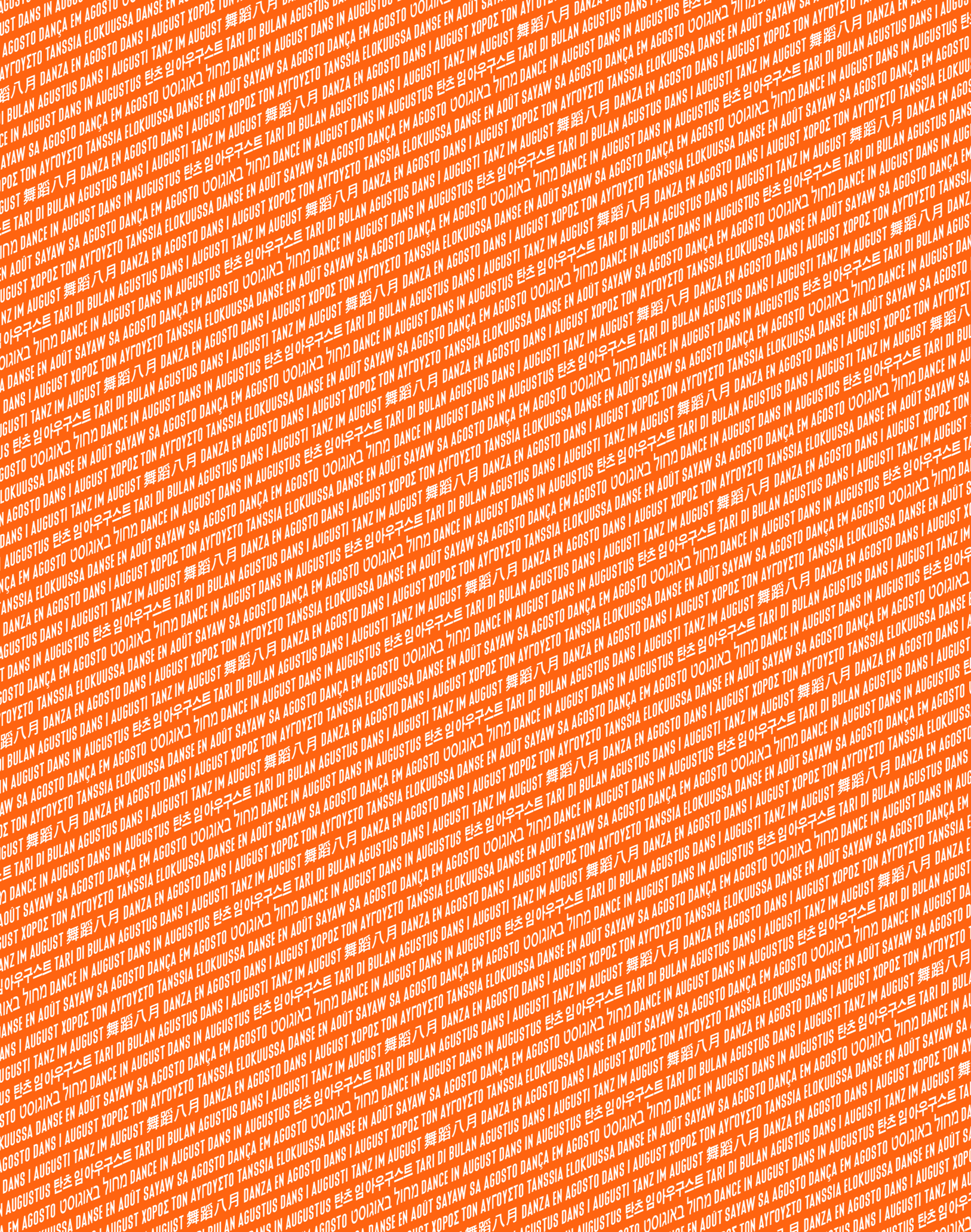
Lucinda Childs, John Adams, Frank O. Gehry

Brightly British

Rosemary Butcher in Retrospective

Kontext Korea

Südkoreas vielfältige Tanzszene



Willkommen!

Das Magazin im August stellt Ihnen einige der zum internationalen Festival Tanz im August eingeladenen Künstlern näher vor: in Interviews, Porträts und Probenberichten, in ausführlichen Hintergrundtexten oder im Snap Chat.

Einen Schwerpunkt im Magazin wie im Festivalprogramm bilden die asiatischen Künstler. Über zeitgenössischen Tanz in Korea – "Chum!" – schreibt die Tanzwissenschaftlerin Okju Son; sie stellt die drei zu Tanz im August eingeladenen Kompanien im Kontext der dortigen Tanzszene vor. Ahn Aesoon von der Korea National Contemporary Dance Company antwortet auf die Chat-Fragen von Festivalleiterin Virve Sutinen ebenso wie Tao Ye vom TAO Dance Theatre, Choy Ka Fai aus Singapur hat ein Statement zu seinem Rechercheprojekt "SoftMachine" gemailt, und die Journalistin Nicole Strecker nähert sich den Sextanz-Recherchen der philippinischen Künstlerin Eisa Jocson.

In ein Gespräch unter Künstlern vertiefen sich Isabel Lewis und Adam Linder wie auch der 'Künstlerzwilling deufert&plischke', den Virve Sutinen getroffen hat. Journalisten und Kuratoren haben wir ausgesandt, die Hintergründe einzelner Produktionen zu beleuchten: Über ihre Künstlerkarriere und die Berliner Retrospektive "Memory in the Present Tense" hat Rosemary Butcher mit Sigrid Gareis gesprochen. Gilles Jobin berichtet über seine Residenz am europäischen Kernforschungszentrum in Genf; die Kunstsammlung von Axel und Barbara Haubrok stellt Luca Cerizza vor. Melanie Suchy war zu Gast bei einer Probe von Stephanie Thiersch mit dem Asasello Quartett, deren "Bronze by Gold" bei Tanz im August seine Uraufführung erfahren wird. Und Angela Reinhardt hat die Premiere von Marie Chouinards neuer Kreation in Stuttgart besucht.

Ganz im Sinne der Rekonstruktion von "Available Light" drucken wir hier die Interviews noch einmal ab, die die Museumskuratorin Julie Lazar anlässlich der Premiere von 1983 mit Lucinda Childs, John Adams und Frank O. Gehry geführt hat.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen beim Entdecken, Überfliegen, Sichvertiefen, Hinterfragen – seien Sie dazu von Tanz im August wie dem festivalbegleitenden Magazin herzlich eingeladen.

Die Redaktion

Das Magazin im August erscheint zweisprachig. Ist ein Text hier in deutscher Sprache abgedruckt, finden Sie die englische Version auf der Webseite www.tanzimaugust.de – und umgekehrt.

3

All Is Now

A talk with Rosemary Butcher

9

Art or Not-Art

The Haubrok Collection in dialogue

13

Triune Creation

Reconstruction or resurrection? "Available Light" by John Adams, Lucinda Childs and Frank O. Gehry

20

Chum!

Vielfältige Wege zum Sich-Bewegen: Die zeitgenössische Tanzlandschaft Koreas

28

Vorschlag für ein neues episches Theater

deufert&plischke laden zu einem 24-Stunden-Marathon ein

32

Sensous Situations and Services Series

Isabel Lewis and Adam Linder talk about new formats for dance

37

Animalische Wesen in Geometrie

Marie Chouinard kreiert spektakuläre Körperbilder

41

Choreografie im Quantenbereich

Den Anstoß zu Gilles Jobins "QUANTUM" gab die Teilchenphysik

46

Im Widerschein der Zeit

In "Bronze by Gold" verfugen Stephanie Thiersch und das Asasello-Quartett Klang und Bewegung

50

Die Summe aller Lust-Projektionen

Eisa Jocson verkörpert Wunschbilder aus der asiatischen Sextanz-Industrie

54

A Message from Asia

Choreographer and dancer Choy Ka Fai on his artistic research project "SoftMachine"

71

Impressum / Partner

73

Zuschauerformate

72

Tickets / Spielorte

74

Spielplan

Tanz im August als 'hau'

Kurz nachdem ich erfahren hatte, dass ich nach Berlin gehen würde, um die Leiterin des HAU, und so auch von Tanz im August, zu werden, bemerkte ich, dass 'hau' tatsächlich ein Wort der deutschen Sprache ist. Obwohl ich für jede Form von Denkanstößen zu haben bin, schien mir ein Schlag oder Stoß nicht die richtige Geste zu sein, um mich für Orte zu begeistern, die ich noch nicht kenne. So wurde 'Hebbel am Ufer' ein Teil des Theaternamens, auch um ihm mehr Eleganz und Rhythmus zu geben. HAU Hebbel am Ufer. Mit einem 'HAU', das plötzlich mehr klingt wie das englische HOW, how to... (warum nicht 'dance'?).

Erst kürzlich lernte ich eine weitere Bedeutung von 'hau' kennen. Und zwar durch die amerikanische Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster, die während ihres Stipendiums in Berlin das Buch "Die Gabe" des französischen Soziologen Marcel Mauss von 1925 entdeckte. Die Praxis des Schenkens, so Mauss, bedarf des Glaubens an eine Kraft, die Beschenkten und Schenkenden verbindet. Die Maori verwendeten den Begriff 'hau' für diese verbindende Kraft, die als Teil des Schenkenden dem Geschenk auch nach der Übergabe innewohnt und Einfluss auf den Beschenkten hat. Das Geschenk zu behalten ist gefährlich, denn es bedarf kontinuierlicher Zirkulation: Der andauernde Geschenkaustausch dient dazu, ein freundliches Gefühl zwischen zwei Menschen zu erzeugen.

In diesem Sinne hoffen Tanz im August und das HAU, wie ein 'hau' zu sein, ein Geschenk, das sich als Zirkulation von Energie versteht – zwischen den Schenkenden, in der Weitergabe an Dritte, Vierte und in immer größere Netzwerke.

Künstler, Zuschauer, Mitarbeiter, Unterstützer: Sie alle sind ein wichtiger Teil dieses Netzwerks, aber der wichtigste Austausch findet natürlich zwischen den Künstlern und dem Publikum statt und der ist hoffentlich "anregend, tröstend und beruhigend" ("Die Gabe", Marcel Mauss). Das Festival wäre nie das sich immer erweiternde 'hau' geworden ohne die Unterstützung seiner Berliner Theaterpartner: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Haus der Berliner Festspiele, Schaubühne am Lehniner Platz, Sophiensaele, Radialsystem V und Akademie der Künste. Das gilt besonders in diesem Jahr, wo das HAU2 als Spielort ausfällt, weil es zu einer barrierefreien Spielstätte umgebaut wird. Und da wir gerade bei Erweiterungen sind: Wir sind sehr glücklich darüber, dass unsere Hauptsponsoren, der Hauptstadtkulturfonds und die Stadt Berlin, ihre Förderung für Tanz im August in den kommenden zwei Jahren erhöhen wollen. Dies wird es uns ermöglichen, die Stärken des Festivals noch weiter auszubauen. Vielen Dank an alle, die Teil dieser tanzenden Zirkulation von kreativer Energie sind und Tanz im August zu einem Pflichttermin im Berliner Sommer gemacht haben. Herzlich willkommen!

Annemie Vanackere, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung, HAU Hebbel am Ufer

What is in the Air is Here

I am convinced that through art complicated and unknown realities can begin to unravel and to take shape. Art allows us to see with the eyes of others. And it is meant to be experienced together – as in Tanz im August, to which you are most warmly welcome.

This year's programme has been inspired by brilliant artists who are continually producing knowledge through and by the dancing body and its intelligence. We are extremely proud to present the British 'icon of new dance', Rosemary Butcher. Her retrospective is composed of new and old works, performances, installations and an exhibition. Another legend, Lucinda Childs, comes back to Berlin with "Available Light", a landmark collaboration between her, John Adams and Frank O. Gehry from 1983. And the exceptional Canadian artist Marie Chouinard is once again a guest of Tanz im August with a brand new work.

Following the viral discussions around dance and choreography, Tanz im August is taking a look at the relations between contemporary dance and the visual arts. Museums and galleries are re-discovering choreography with increasing interest. As a 'reversed gesture' we have invited the Haubrok Collection to a one-day exhibition at HAU1. How both art forms influence each other can be seen in new formats for dance, for example in the works by Isabel Lewis or deufert&plischke.

Another theme of this year's edition is the investigation of the body in the age of multiculturalism. There is an ongoing concern for presentation of other cultures in the context of Western festivals. Questions of identity, appropriation and cultural borrowing are part of the reality of cultural exchange and a result of the increasing contact between cultures. Thus we are happy to welcome eight Asian artists and companies as an integral part of our contemporary dance world – among them the Korea National Contemporary Dance Company and TAO Dance Theatre, Eisa Jocson and Choy Ka Fai.

The programme includes established companies and independent choreographers, big formats and experiments at the formalist fringes of choreography. We are pleased to be able to co-produce new works by Stephanie Thiersch, La Veronal, Adam Linder and Constanza Macras.

Opening the festival even more, we have expanded our audience-engagement programme. We have devised more ways of discussing and experiencing the work while keeping the established formats Physical Introduction and Meeting of Minds.

I am nothing without culture, and of all art forms dance is the nearest and dearest to me. The finding and re-finding of dance and dancing bodies again and again is a privilege and a life-long joy that I like to share.

Virve Sutinen, Artistic Direction, Tanz im August



Rosemary Butcher "Flying Lines",
Hampstead Heath, 1986 © Rosemary Butcher Archive

ALL IS NOW

A talk with Rosemary Butcher

Interview: Sigrid Gareis

Often referred to as an 'icon of new dance', British choreographer Rosemary Butcher encountered the post-modern Judson Church movement during a stay in New York in the 1970s, as well as works by Merce Cunningham and Martha Graham. Back in England she found that the US dance avant-garde and its aesthetics were not yet present there. She started to explore the new directions she had discovered, and in her early years as a choreographer she defined a new language and built up her work in isolation from other contemporary dance presented in the UK. Rosemary Butcher is still a border-crosser, an avant-gardist in her own right. Her works did not attract a commercial audience and received no substantial public funding, but she

persevered and maintains a prominent profile, switching between various fields of artistic production, such as film, gallery installations, pieces on stage or in outside spaces, graphic work, and also works in connection with academic research. She has also created a legacy through teaching younger artists. At Tanz im August, Rosemary Butcher is presenting her retrospective "Memory in the Present Tense", an exhibition and four performance-installations. Even though she started her artistic career in the mid-1970s, this is the first time her work is to be shown in Berlin. The curator and dance specialist Sigrid Gareis had the opportunity to talk to Rosemary Butcher during her preparatory visit.

Sigrid Gareis: *You have been invited to Tanz im August to present four artistic works and an exhibition. According to what criteria or concept were these chosen from your extensive body of work? You have created more than fifty performances and productions.*

Rosemary Butcher: It was important to me to look back as well as to go forward. I wanted to show selected older pieces and to present new work, whatever the risk. It was important to allow the older works to rest against what was present. And so both "The Test Pieces" and the new installation piece "Secrets of the Open Sea" have grown over the last two or three years.

"After The Last Sky" was an important installation piece, the first of its kind in the UK in 1995, a landmark piece in terms of its approach to choreographic form, but it wasn't seen very much at the time. The exhibition presents a lot of my other work, which is shown in film and photographs. I chose to reconstruct "SCAN" and present it in a live version at Tanz im August because it was probably one of the pieces that had a stronger response at a particular time, and because I was able to work with some of the original dancers. For me "SCAN" was sort of the end of working with a certain language, which was much more technical. But it was also a highly collaborative piece with composer Cathy Lane and visual artist Vong Phaophanit, a Turner Prize nominee. He used light to make an installation, and his collaboration is presented as visual art, not as lighting design. And I think that crossover was very important. Also I worked on shifting the space so that the audience was very close to the performance, on four sides. Generally, "SCAN" seems to have left a mark.

SG: *Could you tell us more about your two new pieces?*

RB: "Secrets of the Open Sea" is a three-screen solo presentation. It goes back to earlier installation work, and I again worked with film. The film-maker with his handheld camera searches and follows the movement material within an

industrial space and through the juxtaposition of the three screens. "The Test Pieces" is a live performance for five dancers. It retains a sense of improvisation, which was very much present in the earlier works of the seventies and eighties. "The Test Pieces" works with memory and site – the site being whatever was left behind after the demolition of a building. The performance is an exploration of how the site can be recorded and inscribed through a movement language resting in an empty space. Both works represent a new direction for me, yet they have a connection to ideas in the earlier pieces "The Site" (1983) and "Body as Site" (1993).

SG: *You're going to show different aspects of your work in the retrospective, but your collaborations seem especially important to me. You're constantly expanding the boundaries of dance as an artistic discipline, particularly by working with artists from different fields: with the composer Michael Nyman or the architect Zaha Hadid. Could you tell us how you work with your colleagues, and what the interdisciplinary, collaborative aspect means to you?*

RB: I was influenced by the collaboration between John Cage and Merce Cunningham, and what they took from Marcel Duchamp. That interest I had prior to my discovery of Judson. Judson of course had an overwhelming influence on me, but I felt it was more about a concept of change rather than a particular style or aesthetic. Back in London my first works were demonstrably influenced by Judson, but even then I referred to visual art, for example by the British painter Ben Nicholson. But I think actual collaborations were initiated by conversations I had with other artists when I was a resident at the Riverside Studios in London in the late 1970s. The venue was run by the brilliant artistic director David Gothard, who assembled around him a group of artists such as the architects Will Alsop and John Lyall, the writer Hanif Kureishi, the visual artists Heinz-Dieter Pietsch, Bruce McLean and Jon Groom and the composer Michael Nyman, plus many other international artists who performed and exhibited there.

So I found myself being introduced by David to these artists who were working in the building in one way or another, and it seemed interesting to work together. When I did start to collaborate, however, what was important for me was that I still held the vision for my work but that the artist I collaborated with worked from his or her own premise. It wasn't a question of a design element added to my work but of taking an idea or subject and together evolving a sense of our own process. I suppose in most ways I was still holding the piece together and was mainly responsible for maintaining the consistency of the concept. There was a generosity of exchange of information from one art form to the other where the ideas could also inform the artist in his own work. Working with visual artists helped to provide some sort of new context. But within the context of dance in the UK at that time it did confuse critics and some of the audience, who found it difficult to place my work.

SG: *You have pushed yourself to the limits in terms of artistic disciplines, and have often also relinquished the classical stage format. Your work "After The Last Sky", which will be shown in Berlin, was the first dance installation in the UK. Striking here is not only how you deal with space in general but specifically your pre-occupation with architecture. What is your approach to space, site, place and architecture?*

RB: I was attracted to non-conventional spaces early on through my New York experience. I witnessed performances there in galleries, museums, the Lofts of SoHo, even the Staten Island ferry. And I also danced myself in Union Square in a work by Elaine Summers. I think that the ideas and the experience of working in and watching performances in the lofts of New York really stayed with me. I became interested in the idea of doing things space-specifically but not always site-specifically.

I have also been informed a lot by my relationship with architecture and buildings, in terms of the overall effect they had on my understanding of space. Some



architects have seen my work as spatial. One of the things that has been commented on is the juxtaposition and placement of things. The inspiration of other places was important too, like archaeological sites, runways, hangars and the desert – a lot of spaces that had a different focus but were influential in how the work was made or driven by ideas.

I worked with the architects Zaha Hadid and John Lyall on a large-scale project, “d1, d2, 3D”. Hadid was interested in ley lines and put her one-dimensional architecture on the floor as a taped design, over which I laid a grid of movement inspired by Le Corbusier. The work in its second stage, “d2”, was performed in the Baroque church of Spitalfields in London, where I was looking at two-dimensional space; I worked with John Lyall, with slides and light. Finally, in the Tramway Theatre in Glasgow, Lyall created a three-dimensional space with scaffolding. As in “d1” and “d2”, the movement was developed with reference to Corbusier’s Modulor. That work stands out as a piece made with a direct architectural base, but other works also have a sense of there being something built.

This is also discussed in “The Test Pieces”, which is influenced by the work of Peter Eisenman and the manifestations of working with plan and photography. The theory behind the work derives from the writings of the architect Bernard Tschumi, in particular his concept of a building based on a real-life event, as outlined in his book “The Manhattan Transcripts”. I have been interested in his drawings in the form of a grid that show the evolution of a process in which different stages were translated and transformed into the next drawing. Transferring my understanding of the way I use space with the performers is, I think, the important factor in my work. As I am always drawing as I choreograph, it is always about things happening against other things. If you look at the drawings afterwards, there are lines and circles and triangles, all overlaid.

SG: *Your interdisciplinary approach has often been related to your beginnings at the*

Judson Church in the 1970s. I have the feeling that this explanation is too simplistic.

RB: Yes, I only fully realised that recently. Although I was of course incredibly influenced by Judson, I actually always maintained a sense of my own aesthetics. Sometimes this was quite difficult, as when I was asked to reinvent Allan Kaprow’s “18 Happenings in 6 Parts”. (‘Reinvention’ was Kaprow’s term. He wanted his work to be reinvented after his death, not reproduced.) I had to work with Kaprow’s concepts. Although I learned a lot, I found it impossible to remove my own aesthetics. Even with all the research of his work I undertook, I was never able to fully engage with his aesthetic.

SG: *You said you learned a lot by doing this?*

RB: What I gained from that working process was that I could let go of some of the aesthetics I was controlling in my work – and that was good for me; it gave a different identity to what I was doing. Like Kaprow’s contemporary Jackson Pollock, the energy was in the doing of the thing, not in the finished work. So I became interested in the doing of the movement rather than what it manifests. This premise underwrites my later work, including the two new pieces I’m bringing to Berlin. In a sense there’s an incompleteness. Before Kaprow, my work needed to be totally resolved aesthetically in my mind. Now I’m more interested in the idea of things that just maintain their own identity as they are, and not necessarily building up to completion. I got that from the study and the investment I made with Allan Kaprow.

SG: *At the moment we have an enforced Judson revival. What’s your position having been part of the Judson movement in the seventies? How do you see what’s going on with Judson at the moment? Does it mean anything to you? Is it relevant to you?*

RB: Well, to be honest, it isn’t my Judson. I use the word ‘my’ carefully, following a conversation with the promoter and director of St. Mark’s Danspace Project in New York,

Judy Hussie-Taylor, who presented the festival Judson Now in 2012. She made the point to me that there were many Judsons, even among the original protagonists. So I’m not saying that it isn’t interesting or relevant but that it was important for me to have actually experienced it. While I was there, however, I wasn’t analysing, I was just experiencing.

SG: *You were in the middle of the movement, you said?*

RB: Yes, I think that the revisiting of Judson by some contemporary artists in New York and Europe has actually been helpful to me, in the sense that their analysis of the past and the way they actually put that out in their work isn’t dissimilar to what I’m doing. Because there has been a re-looking at what I had experienced first-hand, a development of a language that I was already doing, and a new context to place it in. It gave me the confidence to validate my own explorations. I think that it was inevitable that this should have happened. Ideas that when first presented seem way out in the cold will eventually be rediscovered and given a new position later. Yet it’s impossible to reproduce all the energy and inspiration of those three years, which for me were seminal.

SG: *But going back to your own history and your own development as a choreographer for over forty years now: at the moment you’re dealing with your own personal history, building up an archive, re-constructing your works. Your series in Berlin is called “Memory in the Present Tense”. Could you explain your historical approach in more detail?*

RB: I can look at archives in a number of ways: as a physical object of history and as a reference, or as my or an audience’s own philosophical reassessment of my work, or as revisiting my original concept as a starting point for new work. The Berlin retrospective addresses all three. The exhibition presents the archives as a history of objects. The performance of “SCAN” with an original cast allows a new audience to perceive a past work within a different time and to assess or reassess the piece.

The starting point of the new works were the concepts from the past reinvented. It must be understood that I don't have and never had revenue funding from the Arts Council in England, so many of my works were only seen once and frequently shown to tiny audiences. There is of course my website, and Middlesex University London, where I'm a senior research fellow, is currently raising money to have the archives put online to be made available for study. This immediately changes how my work is perceived: it appears in a different time and context, and is seen by a different audience from when it was originally presented. This will tend to present me as a historical figure, which is not really what I want at present, but it's inevitable.

I undertook two research trips to New York to re-establish my memories of the time and discover how the ideas I encountered have developed. Following those trips I thought that instead of making absolutely new work I would make a series of things in which I revisited concepts of my past and reworked them into the present, showing that a body of work allows an audience a way into the present from the past.

SG: *In this context it's interesting what you explained earlier, that if you rework a piece from the seventies or eighties, today's dancers can't work with you in the same way as the dancers did at the time. Of course this is what always happens with conceptual work.*

RB: Yes, that's true. Another way of going back into the archives was to return to my gallery works (1976–1983), but taking the movement language as source. Somehow I aim to produce a similar source language when I reconstruct a piece, but of course the result is different because the experience of the dancers is different. Their experience and therefore their movement is much more sophisticated. It will be a very different visible work.

SG: *You are planning to build up a personal artistic archive which in the end will be manifested as an art work in its own right. Your exhibition is a starting point, or will be a part of it?*

RB: I think the Berlin exhibition is a journey for me. It's also a journey of being able to revisit the past as well as a history of contemporary dance over the last forty years. The question of where the work stands or where it is placed contextually can be accessed through the exhibition; I feel that this is why it's so valuable. Yet there is no timeline in the exhibition, in that there is no reference to what was going on at the same time. It would have been interesting to make links to what else was being produced. So you could actually see the juxtaposition, the passage of time, through the work of other contemporary choreographers. But I don't think this exhibition is an artwork. I think it should be informative and give a sense of my life's work, and perhaps in a way provide some information as to why it has taken so long for my works to arrive in Berlin.

SG: *Another question, also about your legacy. You have taught a lot of very famous and interesting pupils – or a lot of students of yours are such interesting choreographers now, like Jonathan Burrows or Philipp Gehmacher. Talking to them, they totally appreciate what they learned from you. Can you tell us about your teaching methods and how teaching relates to your creative process?*

RB: I think teaching is the same as choreographing. I don't draw a line between teaching and creating. When I prepare for the teaching, I'm actually continuing a process that sometimes gets resolved in the teaching process, so in one sense I'm almost always rehearsing. I think it's because of this that I've been able to keep working. It is probably one of the things where I've been able to keep a sense of progression.

When teaching I try to work on a piece that is the teaching itself, breaking it into a format that can be established as a way of giving information to others. This means I'm not directly choreographing but I'm breaking down the essence of what I'm trying to do, which is to communicate something that the people from the teaching group then begin to manifest. Not just teaching information but it

coming from a genuine idea that is probably an inspiration to very creative people. Ultimately all the people who have been influenced by me have been incredibly creative in their own right. They have just been enabled to go one or two steps further at a particular point in their lives and to gain the confidence to create their own language.

SG: *Concerning the retrospective in Berlin, do you have a wish for its reception, or an expectation?*

RB: I'd want it to be taken seriously – but seriously within the context and language of the work. Also that it does have its own identity. I think that would be really something, regardless of the perception of where my work rests. That could be really significant. I hope so.

Retrospektive Rosemary Butcher

Memory in the Present Tense

Ausstellung

Moving in Time: Making Marks and Memories

Ausstellung | Eintritt frei

Akademie der Künste, Hanseatenweg
→14.–30.8., tägl. außer Mo. 15:00–20:00
Eröffnung: 14.8., 15:00

After The Last Sky

Videoinstallation | Eintritt frei

Akademie der Künste, Hanseatenweg
→16.–30.8., tägl. außer Mo. 15:00–20:00,
■ 16.8. Susan Leigh Foster talks to
Rosemary Butcher

Secrets of the Open Sea & The Test Pieces

Akademie der Künste, Hanseatenweg
→14. + 15.8., 16:00 + 19:00

SCAN

HAU1

→2. + 3.9., 19:00 + 21:00

Art or Not-Art

The Haubrok Collection in dialogue

Text: Luca Cerizza

Tanz im August invited the collectors Barbara and Axel Haubrok to show their art works in the theatre. For only one day their temporary exhibition can be experienced at the festival's opening in HAU1. The curator and author Luca Cerizza met Axel Haubrok at his collection space to talk about how the artworks might enter into an ambiguous dialogue with the theatre context.

"An interview is personal; it could be the appropriate format," Axel Haubrok tells me while we sit in the premises of FAHRBEREITSCHAFT. This is the space that collectors Barbara and Axel Haubrok opened in spring 2013 in Berlin-Lichtenberg, occupying and renovating the premises that used to be, and partly still are, home to a garage, auto-paint stores and workshops. What was once an industrial area of the former GDR has recently been turned into a multi-functional creative hub, where artists' studios and fashion producers share space with the main attraction: the exhibition space of the Haubrok Collection. Extending through different rooms around a large courtyard, the space maintains the sober character of its original state yet includes a gorgeous bar and a dance hall.

Started in Düsseldorf (where the couple used to live) in the late 1980s with a focus on painting, the collection moved towards more conceptual expressions when the Haubroks began

to collect the work of Günter Förg. "Then, around 2000, I realised that it was interesting to discuss and question what I collected," says Haubrok, introducing his desire to question the nature of art throughout the collection. Today it includes about 800 works by artists like Martin Boyce, Carol Bove, Martin Creed, Elmgreen & Dragset, Wade Guyton, Haegue Yang, Jonathan Monk, Tino Sehgal, Christopher Williams and Heimo Zobernig. Some of the biggest works became part of a foundation, and are permanently loaned to the Stiftung Preußischer Kulturbesitz. The conceptual character of the collection has recently been extended to works by pioneers such as Stanley Broun and Ian Wilson. Wilson is an interesting case in point: while his early works still had an extremely reduced and minimal objectivity, from 1972 until today he has been working on a form of art that consists only of oral communication: conversations of a philosophical nature conducted with the audience that he defines as 'spoken art'.

In tune with Wilson's art of conversation and with the increasing use by younger artists of storytelling, lectures and guided tours as linguistic formats, Haubrok has conceived a project based on his own collection that will open this edition of Tanz im August at the HAU1 theatre. Plotted with the complicity of Andreas Slominski, another artist collected by Haubrok and a master in designing objects that function as conceptual traps, the project is designed to occupy the stage of the theatre as a place where both the collection is displayed and the visitors can observe the theatre from a privileged point of view. Welcomed backstage, the spectator will experience the artworks



HAU1 © Jürgen Fehrmann

Background

through conversations with Axel Haubrok and members of his staff. While sharing the stage with the 'actors' of the script, the artworks, the audience will also be able to admire the hall they normally inhabit and look at only a single artwork, chosen as an homage to the old wooden hall of HAU1. A way, in Haubrok's words, to say: "What a beautiful theatre!"

Artful conversations between collector and visitors

If the format of this project is deeply rooted in a contemporary language of art, it is also in tune with recent forms of dance and choreography that question the conventions of the spectacle, like some works by Xavier LeRoy and Tino Sehgal and even "Gala", the latest production by Jérôme Bel recently performed at HAU1. While seemingly so contemporary, we could say this format embodies the much older situation of the so-called 'conversations', the 18th- and 19th-century gatherings in which collectors conversed with visitors among their possessions. This project, where the ideas and words of the collector assume such a central position, could therefore be seen as a form of 'disputatio', a dialogue around the origins and character of a number of artworks.

It would be a shame to unfold the entire plot in detail, but it is still important to note that the selection of the artworks presented consists almost entirely of ready-mades, objects that, following Duchamp's intuition in 1913, have been emptied of their previous functional status and, once moved into the context of art

spaces and signed by artists, sometimes after slight modifications (what Duchamp defined as 'assisted ready-mades'), have become works of art. The pieces by Carole Bove, Claire Fontaine, Philippe Parreno, Christopher Williams, Heimo Zobernig and others are objects that look like or represent other objects in their proximity that are used for functional purpose within the theatre. Therefore the artworks might enter into an ambiguous dialogue with the context. When I tell Axel Haubrok that by choosing ready-mades and confusing them with 'reality' he was taking quite a risk, he replied with no hesitation: "Yes it is a risky move, but another question for me was 'how strong is art?'."

Haubrok is interested in the narrative potential of these objects once they became art: "The idea is to show just ready-mades that interact with the technical devices on stage. They look the same, but one has a story and the other doesn't. One is art, the other isn't." According to Haubrok – perhaps not accidentally a financial consultant – the ambiguity between objects and artworks should be able to question the very nature of art and its value, and the narrative unfolded by the guided tours should lend the objects a personal character. As the Italian writer Elio Grazioli wrote in a book about collecting: "[Collectors] prefer to tell stories, certainly, because tale is exact manifestation of that state that exceeds 'theory', definition, analysis. [...] Parallel to a collection of objects, a collection of fact, memories and tales is created" ("La collezione come forma d'arte", Johan & Levi, Milan 2012, p. 109). A collection as a sum of object as a sum of stories.



Changing the context: a collection transformed

While there is a personal, even biographical side to the way Haubrok uses the guided tour, a communicative, if not educational purpose is also evident when he states: "I want people not to be afraid of this kind of culture. I would like to attract people to look at these things and open their minds a little bit."

Furthermore, overlapping art and reality – or more precisely the 'real' objects with the collected and transformed ones – can be read as the demonstration that a collection is a living creature and not a fixed sum of objects and artefacts. The project therefore turns the collection into a moving organism that can be staged and therefore lives another possible life.

Ultimately this show (a better word for this kind of format than the rather static 'exhibition') is sustained by dialectical overturning. If its mode of realisation reverses the theatre-goer's usual position and point of view, the ambiguity between the functional and the artistic object might raise questions about the nature of art and its value. Finally, the performative nature of the project gives it a distinctive and unusual character.

On one hand – and as Haubrok intends – this can be read as a reversal of the recent massive comeback of performance and dance into museum and gallery programmes (Tino Sehgal being at the head of this turn). On the other hand, through a performative and narrative treatment, artworks are seen as a

sum of individualities, a series of objects each with an individual life, each deserving a story.

If installing a collection in a theatre and giving it a performative character demonstrates the broad cultural interests of the Haubroks, it also provides artworks and the collection itself with a new life, confirming that, as Grazioli wrote, the collection is the "creation of a place in which to operate transformation".

Since this project plays many games with the viewer's expectations and the conventions of the presentation of a collection, I decided to treat the title as the last theme of this text. If Axel Haubrok interprets "The whole world at the same time half as little and twice as big", as an encouragement to 'use the imagination', I simply leave it to the reader to discover the reason for such a long title. Once on stage, everything will be quite clear.

Sammlung Haubrok
 Die Erde, zur gleichen Zeit halb so klein und
 doppelt so groß
 HAU1
 13.8., 17:00, 18:00, 19:00, 20:00, 21:00, 22:00



Snap Chat #1

Elina Pirinen

Where are you now?

I'm in my wonderful residency atelier in Paris.

What are you interested in at the moment?

I'm interested in post-gothic atmosphere. And what kind of special voice colours different female singer-song writers have and why. And Sergei Rachmaninov's compositions and Modigliani's paintings. And Netflix USA.

Do you think about the audience when creating?

I believe that in thinking about the wild human mind while creating, you're thinking about the audience.

How do you get started with ideas or bodies?

I have a classical composition with me, and I just listen to it for hours and hours. Then I ask bold, wise, humorous and kind people with a strong praxis to listen to it, and then we start fantasising and joking around with it.

Do you like to dance?

I like to improvise in many ways with my body in the context of new performativity in contemporary dance, and to develop that concept as well. And I like to dance to 90s pop music under poor disco lights with fun and sensitive people, and to drink with them. And I like to slow dance with a man I want to make love with. And in the summer I like to dance with my mother and father in my colleague's urban dance jam. And when my sister's wonderful daughter was a tiny baby I liked to dance her to sleep.

Does dance need its own houses?

Yes, many kinds of 'houses and homes' to live in actively and to rest in. And I hope that in these places the curational culture and creative structures carefully and wittily follow how dance as an art form is developing all the time. The people at these houses should listen and listen more and keep on listening to all kinds of art-makers who are co-emerging with dance art. Dance art is not only dance people's art. Let's not be 'nationalistic' and think we should make houses for dance. We should make houses for the development of thinking about what dance is.

Three things you cannot live without?

My cat Irinja. And people who have lived in my heart for many years. And music. And I seem to love the word 'and'.

Elina Pirinen

Personal Symphonic Moment

HAU3

13.-15.8., 21:00

Ihre Arbeit "Personal Symphonic Moment" nennt Elina Pirinen eine 'Autopsie' von Schostakowitschs "Leningrader Sinfonie". Die antifaschistische und antiautoritäre Komposition, die in voller Länge dargeboten wird, begleitet in ihrer überwältigenden Dramatik die Tänzer, die im unwirtlichen Schein der Bühnenbeleuchtung einen impulsiven und bizarren expressionistischen Tanz aufführen.

Triune Creation

Reconstruction or resurrection?

“Available Light” by Lucinda Childs, John Adams and Frank O. Gehry

Interviews: Julie Lazar

In 1983 the Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles opened its Temporary Contemporary space with a powerful and virtuosic artistic cooperation: the choreographer Lucinda Childs, the architect Frank O. Gehry and the composer John Adams brought their work together in “Available Light”. In retrospect a seminal moment of the performing arts: “The work now brilliantly illuminates how three American artists on the cusp of greatness made the momentous leap”, wrote the Los Angeles Times about the revival of “Available Light” in June 2015. The collaboration was originally commissioned by the curator and performance specialist Julie Lazar, a co-founder of MOCA. She interviewed the three participating artists for the programme booklet of the first performance. We reprint the discussions here in a slightly abridged form.

Interview with Lucinda Childs

Julie Lazar: *You have talked recently about viewing your work more in cinematic terms than in sculptural terms. The last time you were in Los Angeles, you talked about drawing light into your choreography. Could you discuss that?*

Lucinda Childs: The work I now do is very much concerned with the passage of time, with what happens in that passage of time, and with how the information and material is shifted around. This happens in film, particularly in the films of Robert Bresson, where there is repeated action, then a doubled action and a backtracking. I have arrived at variation not so much through making up new movements, but by constantly editing and rearranging the existing movements so that they can be counterpointed against other phrases. There is always an on-going reference to the original material.

JL: *You seem to be exploring basic fundamentals of choreographic structure in your work, which has become more layered and more complex. Is this why you have added more dancers?*

LC: I no longer need to have what I see as the surface of the dance so connected to the underlying structure. The underlying discipline and the relationships

among the dancers are still there, but are not exposed in such an obvious way. In other words, the discipline that applies to the symmetrical placement of a dancer also applies to asymmetrical placement. I am beginning to like the look of asymmetrical configurations, though not necessarily in terms of a parallel or perpendicular orientation. I have allowed those angles to shift, and it makes for a different feeling.

JL: *Your company members vary a great deal in terms of height. Do you choreograph for a particular kind of dancer? Does individual dance style exert much of an influence?*

LC: There has always been a lot of physical difference among the dancers in the company. I like the range; I do not have any desire for them to be of uniform height and so on.

JL: *You have talked about how the dancer’s personality comes out in the upper portion of the body: the way the dancer moves the head or the arms. You have also said that because there is so much movement and turning and physical activity, you do not try to define it.*

LC: I disagree with the idea that modern dancers are cold or unemotional – all that nonsense was said about the





Cunningham people. I think dancing is an emotional experience.

JL: *Some people describe your work as geometric, while others see it as very expressive. How do you describe your current work?*

LC: I use geometric and mathematical ideas to organize material, but those are tools. The purpose of the work is not to expose that at all, but to arrive at some kind of expressiveness.

JL: *With a dance floor on a proscenium stage, you are basically working within a box, and I can see why a diagonal would be a key pathway in your choreography. Is there any other reason why you use the diagonal?*

LC: The diagonal gives a three-dimensional feeling to dancers that cannot be achieved when they are only front and back. On the diagonal, more movement is automatically visible. If the simple positions of ballet are demonstrated straight on, they seem quite dull and lifeless, but when put on a diagonal, they begin to take on all kinds of possibilities.

JL: *Could you describe how the title "Available Light" was selected?*

LC: From my point of view, it very much has to do with The Temporary Contemporary space and all those skylights that are available – the look of it and the fact that it is becoming a part of the piece as it is in its unique presentation there. One of the skylights will be covered with gel, and light from the outside will be pouring in, so we will have a synthetic external light that will recreate natural light.

JL: *Could you briefly describe each of the sections of the dance?*

LC: There are five sections in part one and four sections in part two. I am now making a new score with the split-level [devised for the piece by architect Frank Gehry] incorporated, showing what is happening both on the top and the bottom. When I talked to John [Adams, the composer] about the structure of a fifty-

five minute work, I told him that my method had always been to start with something simple that gradually became more complex. In this particular case, I wanted to explore another structure, so we started at a medium high. The mysterious sound of the Pacific follows while the music cascades down and the dancers move into a different kind of ambience. Then the music gradually builds back up again.

JL: *You mentioned that the lack of a very clear, consistently precise pulse has had an interesting impact on your choreography. Could you talk about that?*

LC: I have had to impose a counterpoint, to put something in where it does not exist, because dancing is rhythmic, it cannot be otherwise. I do not like a haphazard connection between the dances and the music, so we have learned to work with the kinds of pulses the dancers can sustain. I was very nervous about it for a while, but the dancers have done better with it than I dared hope. They have developed precision, spanning from a very specific point here to a point there, where a pulse in the music comes back for them to follow. They have learned to keep a certain stable thing going, spanning sometimes up to four or five minutes without accelerating or decelerating. If John had not made me do this, I never would have, because it is a hard thing for dancers to do; they are not conductors. But it has been a challenge I do not regret.

I am just a choreographer, and I am trying to make productions, not dance concerts.

JL: *Is there a particular relationship between the architecture and the dance that may be lost as the piece travels to other sites?*

LC: The performance in The Temporary Contemporary is unique, and Frank and I are pleased with the theatrical – proscenium – adaptation that we have developed. But of course when we perform

it elsewhere, we will lose the thrilling span, that depth dimension that cannot be achieved in a theater, even if you build out over the orchestra pit.

JL: *Frank O. Gehry's architecture often jars the way people look at things, and provokes a conscious act of seeing, much as your choreography does. In working with Frank, who has not worked with dancers before, is there anything that you have learned about your own choreography?*

LC: In every stage of the development, there have been influences that I cannot yet analyze. When we arrive at something, it is almost simultaneous. It is very exciting to have that kind of simultaneous reaction to the various possibilities we have explored.

JL: *Are you interested in having the audience experience a more personal relationship with the dancers?*

LC: The relationship between the audience and the dancers goes through many different stages. Someone seeing my work for the first time may or may not pick up on that. When I see a company for the first time, I become involved with the dancers and what they look like, and I might follow different ones around, or I might ignore that aspect and just involve myself with the choreography.

JL: *Performing in Los Angeles is essentially new for you, even though you danced at the California Institute of the Arts six or seven years ago. Audiences here are generally not familiar with your choreography, so it is almost new territory. What do you think will be the response to the dance?*

LC: I do not like to be thought of as avant-garde or some kind of didactic artist. I am just a choreographer, and I am trying to make productions, not dance concerts. These are big productions for me, and my ambition is to keep them on that scale, to combine a choreographer with a composer with a visual artist with a costume designer with a lighting designer: a most traditional procedure. It has been going on for more than seventy years.

Interview with Frank O. Gehry

Julie Lazar: *Why did you decide to use the chain-link backdrop?*

Frank O. Gehry: My idea was to give the company a backdrop to dance against, and I wanted everything beyond the backdrop to appear blurry. One senses the objects in the space beyond – the images are there – but they seem to dematerialize, which is the effect I was trying to achieve. I tested it in my office; nothing has been left to chance. [...]

JL: *What was your first impression when you saw Lucinda dance in her studio two years ago?*

FOG: I thought she was fantastic, magnificent; I had never seen anything like it before. I have seen Merce Cunningham and other people dance, but something about her dancing clicked and made me realize that there was something right about us working together. I had heard that she was rigid, mechanical, mathematical, and intellectual. I know that I am considered to be totally the opposite, though that may be a false perception. [...]

JL: *I think of your architecture as working away from the grid, whereas Lucinda has focused strictly within the grid. After looking at your buildings, and at her choreography as it has developed over the years, I see a much closer artistic relationship than I had originally assumed.*

FOG: We do not talk often, but I feel a strong relationship to Lucinda and her dance. I find working with her to be invigorating; I do not feel as though I am fighting against anything.

JL: *Lucinda uses found movements: skips, hops, and turns. She is creating another dance language with those movements.*

FOG: I am interested in that too. It is really hard to do and often misunderstood. Misunderstood is the wrong word; there is a confusion. I am often asked if I threw everything up in the air and watched it land. I am just relating to the

world we live in. I see some order in it, even though it looks like mush. There is an order to our environment, a broader order.

JL: *You have said that Picasso is one of your favorite role models because he borrowed ideas and tools from everywhere and used them in his art.*

Ideas exist in the marketplace; they are thrown out for everyone to use.

FOG: When I made that statement, I had just seen the Picasso show at the Museum of Modern Art in New York City, and had been amazed that he could use everyone's paintings and transform them into his own. He was using ideas from all of his contemporaries. Ideas exist in the marketplace; they are thrown out for everyone to use.

JL: *How did John Adams's title for his composition, "Light Over Water," contribute to the central theme of the project?*

FOG: I did not know the name of the music until now. I related to John very well; I found him easy to work with. We talked about the space, about how the sound would fill the space, and about how the audience would perceive the sound.

JL: *Has there been a particular highlight in the collaboration that you would like to talk about?*

FOG: Highlights? Well, for me, Lucinda's unobtrusive guidance was a highlight. Let me try to illustrate what I mean. If you saw my wife Berta and me dancing to Latin music, you would think I was a pro. It might appear that I was leading, but it would really be Berta. She is a great Latin dancer, and I become a great Latin dancer because of her. I felt a similar relationship with Lucinda; I kept telling her that I was very worried about falling into clichés. I knew what Robert Rauschenberg had done, I had seen some of the things Jasper Johns and other people had done for Merce Cunningham, but I really am not historically

aware of all that has gone on in dance. Just because you are an architect and make decent buildings does not mean that you can suddenly become a set designer for one of the best avant-garde dancers in the world. It seemed presumptuous of me to walk into something like that, and I was worried about it. Yet I felt a gentle guidance, much as when I dance with Berta. When I would go into things that had been done, or were overworked and clichéd, Lucinda would unobtrusively lead me away from them. It was done with great sensitivity, and I really appreciated that. We are all working well together; there have not been any confrontations...; we are all on the same team. It has not been easy in that we are searching for something. We want to make something that none of us would have done alone. That is the essence of collaboration. When you agree to collaborate, you agree to jump off a cliff holding hands with everyone, hoping the resourcefulness of each will insure that you all land on your feet.



John Adams, Lucinda Childs, Frank O. Gehry, March 1983. First meeting. Los Angeles © Baskia Kenton

Interview with John Adams

Julie Lazar: Could you talk about “Light Over Water,” which you described at one point as a very large arch?

John Adams: “Light Over Water” is the longest piece I have ever composed. It is a landmark in my personal struggle to create large forms. I feel that it is by and large a formally successful work, though I was constrained to write a piece at least fifty minutes long, and there are some dead spots in the music where I think I was simply marking time. However, I think when the dance is in motion, the formal problem is nonexistent. [...]

The principal thing that interests me in this piece is its darkness.

JL: Why did you choose here to begin with the synthesizer?

JA: I think it was a practical consideration. “Light Over Water” was to be a dance piece, and it would be a work that would hopefully travel and be performed many times. I have a very rich musical diet: I like large sounds and very complex sonorities, and I also tend to opt for creating a feeling of vast space. I could achieve this effect either by using a symphony orchestra, which for a dance piece is pretty much impossible these days, or by using a synthesizer on multi-channel tape and a superb sound system, to get that same sensation of expansiveness and depth.

JL: What led you to use brass?

JA: The synthesizer is a very pure instrument; everything it does is technically pure. [...] Synthesized sound can be so pure that it very quickly becomes tiresome. Natural, traditional instruments are unpredictable, full of idiosyncrasies, full of life, full of color and texture. The brass instruments came to mind because they have the sustained, pure quality that a synthesizer has, and yet they are textured – they’re dirty. I thought it would be a wonderful idea to mix the two.

JL: What techniques did you use to achieve such a smooth blend?

JA: It was a laborious matter of going over and over the tracks, getting them exactly synchronized and perfectly modulated, then doing the brass music and mixing it in. The mixing aspect was staggeringly complicated; my engineer Lolly Lewis and I had to go back to the studio three times and do it over again until it was exactly right. [...]

JL: You told me once that you did not think “Light Over Water” could be performed live.

JA: The closest analogy I can make is to compare it to a film: it is completed, and the final mix is my idealized sense of the balance among all the tracks. [...] Something that is on tape certainly seems fixed and lacking in vitality and spontaneity. On the other hand, this particular project was ideally suited to tape music because of the dance and the visual aspect. The music and the dance can exist in a symbiotic relationship.

JL: You said that “Light Over Water” represents a turning point in your music. What do you see changing?

JA: The principal thing that interests me in this piece is its darkness. There are moments in the piece where I feel it makes a descent into the subconscious – that is my imagery of the piece. I think the light appears at the end. I feel that my works in the last six or seven years have all shared a certain simplicity of idea, and a smooth, highly polished surface. They are very attractive, but I truly desire to be able to make ugly sounds as well, and I have not yet found in my language a way to do it. I think this piece comes close; it is not ugly, but it is at times threatening and disturbing.

JL: And yet you resolve it.

JA: Yes, there is a heroic ending, though I would like to write a piece that is neither happy nor heroic, but disturbing at the end as well. [...] I think that each composer has to travel through certain

stages of growth. My particular stages have involved purifying my musical language and embracing tonality, periodicity, and many aspects that have been identified with minimalism. I am now seeking a way to enrich my musical language so that it will become more powerful and able to express a wider range of human experience. [...]

JL: How would you refer to the process of developing “Available Light”?

JA: It was marginally a collaboration. You cannot hope to unite three creative artists, who live hundreds of miles apart, and even in this day of instant communication, have a real collaboration. I do not really know how to typify the process; I was the first to start on the piece because the music provided the form, the mood, and the structure for the project. Lucinda’s choreography uses the structure of the music, but she frequently overlaps her structures from my musical structures and creates a very appealing superstructure. In another sense, the three of us worked in certain isolation, not without consultation, of course, and then came together. We are here for the first time experiencing this process; it is not like a Broadway production, or Strauss and von Hofmannsthal hammering out a libretto for an opera in collaboration. This event could only happen in an era of jet travel, satellite telephone communications, and tape cassettes that can be mailed by an overnight express service. [...]

The text is generously made available by the Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles. The interviews were originally published in MOCA’s exhibition catalogue for “Available Light” in 1983.

**John Adams / Lucinda Childs /
Frank O. Gehry**
Available Light
Europapremiere | Haus der Berliner Festspiele
13.–15.8., 20:00

Snap Chat #2

Ahn Aesoon

Where are you now?

Korea National Contemporary Dance Company in Seoul, Korea.

What are you interested in at the moment?

Shamanism, Asia, modernity, community, the local, reinterpretation of tradition, virtual space, liminality, trance, the psychedelic.

How do you get started with ideas or bodies?

Intuitively at first. When a question arises from a problem in reality or a physical state I'm facing, that's where my work starts. I develop my ideas by editing my intuitive images.

How would you describe your practice in short?

Although there is drama, I try to reinvent it through bodies that aren't subordinated to the drama. Through subtly walking the line between the concrete and the abstract.

If your career were a story, how would the narrative go?

The Western world first recognized my singularity through the french festival Rencontre chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis in the early 1990s. I found that post-modernity, which was being discussed at the time, was inherent in Korean traditions. Then I developed works that could involve East and West in a dialogue. Now I'm working with digressive issues that I'm more interested in.

What is the state of contemporary dance in South Korea?

Although there's a history of being colonised and of influences from the West, we're searching for forms and themes that deflect from them. On that level there's a lot of interest in traditions, but there are also movements that seek contemporary dance through liberating time, not treating the traditions as absolute. These movements dissociate themselves from both current core Western thought and from the past. It is a way of escaping 'tempocide', so to speak, which privileges only one time among past, present and future.

One thing you would like to tell your audience before the performance?

I hope they enjoy the flow of the movements that make, destroy, and transfer, and the clash and harmony between the various elements.

Korea National Contemporary Dance Company / Ahn Aesoon Bul-ssang

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz
28. + 29.8., 21:00

Die Choreografin Ahn Aesoon reflektiert die Widersprüche und Paradoxien in Folge der rasanten Modernisierung Koreas in einer visuell opulenten Vermengung unterschiedlicher Zeichen und Bewegungsstile: Jindo-Trommeltanz und Kampfkunst kombiniert sie mit Kathak oder K-Pop. Begleitet werden die wendigen KNCDC-Tänzer live von DJ Soulscape, die Bühneninstallation hat der Pop-Art-Künstler Choi Jeonghwa entworfen.



Chum!*

Vielfältige Wege zum Sich-Bewegen: Die zeitgenössische Tanz- landschaft Koreas

Text: Okju Son

Reger Kulturaustausch: Drei koreanische Kompanien sind zu Tanz im August 2015 eingeladen, die Korea National Contemporary Dance Company (KNCDC), Geumhyung Jeong und Company SIGA. Die Theater- und Tanzwissenschaftlerin Okju Son erläutert aus diesem Anlass die Vergangenheit und Gegenwart zeitgenössischen Tanzes in Südkorea.

Zwei (ehemals) geteilte Länder: Deutschland einst in West und Ost, Korea nach wie vor in Süd und Nord. Zwei Hauptstädte, die zu den wichtigsten Zentren des Tanzes in ihren Regionen avanciert sind: Seoul in Ostasien und Berlin in Mitteleuropa. Diese Tatsache hat einen aktiven Austausch zwischen beiden Städten zur Folge: Die renommierten Performancekollektive Rimini Protokoll, Gob Squad und She She Pop haben bereits in Korea ihre Stücke gezeigt und die deutschen Choreografen Jochen Roller und Ben J. Riepe sind dieses Jahr als Gast-Choreografen im Rahmen des Residenzprogramms der Korea National Contemporary Dance Company (KNCDC) nach Seoul eingeladen. Freischaffende Choreografinnen aus Korea wie Lim Jee-Ae und Baek Howool zeigen ihre zeitgenössischen Tanzstücke nicht nur in Berlin, sondern darüber hinaus in ganz Europa. Und mit der KNCDC, Geumhyung Jeong und Company SIGA sind drei Kompanien aus Korea zum diesjährigen Tanz im August nach Berlin eingeladen. Das alles sind Anzeichen für einen stetig zunehmenden Kulturaustausch zwischen Südkorea und Deutschland – und es ist ein Anlass, einige Strömungen im koreanischen Tanz genauer vorzustellen.

Der koreanische Tanz scheint in Vergleich zu demjenigen aus anderen asiatischen Ländern wie Japan, China oder In-

dien immer noch fremd und unbekannt in Europa, und doch sind derzeit viele koreanische Tänzer als Ensemblemitglieder in renommierten Tanzkompanien Europas tätig: Hwang Hwan-Hee tanzt bei Sasha Waltz & Guests, Her Sung-Im bei Need-company, Kim Seol-Jin bei Peeping Tom und Kim Young-Jin in der Akram Khan Company. Grund dafür ist die tanztechnische Brillanz dieser Tänzer, die sich dem stark disziplinieren- den Ausbildungssystem in Korea verdankt.

Koreanischer Tanz in der Kolonialzeit und in der Nachkriegszeit

Die Entstehung eines Ausbildungssystems für Tanz in Korea hängt eng mit der komplizierten soziopolitischen und kulturellen Geschichte Koreas während und nach dem modernen Zeitalter zusammen. Unübersehbar ist der enorme Einfluss Japans während der Kolonialzeit (1910–1945) und die darauf folgende Rezeption des US-amerikanischen Bildungssystems während des Kalten Kriegs.

Zum traditionellen koreanischen Tanz zählen grob gesagt drei Tanzgattungen: Hoftanz, Volkstanz und Rituellicher Tanz. Während der Hoftanz seine stark symbolisierten Tanzbewegungen auf ein sehr begrenztes Bewegungsrepertoire beschränkt, ist der Volkstanz von freier Entfaltung der Gefühle des Tanzenden charakterisiert. Der Rituelle Tanz ist als religiös zu betrachten; der Performer führt den Tanz nach einem festen zeremoniellen Ablauf aus. Üblicherweise wurden all diese Tänze als Gesamtkunstwerk aus Bewegung, Erzählung und Musik im Außenraum wie zum Beispiel auf dem Hof eines Hauses oder des Palasts, auf der Straße oder auf dem Markt ausgeführt, so wie etwa der traditionelle 'Talchum' (Maskentanz).

* Chum bedeutet 'Tanz' im Koreanischen.

Während der Kolonialzeit erfuhr der koreanische Tanz eine wesentliche Veränderung: In den 1920er und 30er Jahren stellten japanische Tänzer den modernen Tanz aus dem Westen in Korea vor. Einige junge Koreaner wurden dadurch motiviert, westliche Tanzstile in Japan zu erlernen und eigene Stücke zu choreografieren. Gleichzeitig entwickelten diese koreanischen Tänzer eigene Trainingsmethoden, die sich überwiegend noch an westlichen Techniken wie Ballett oder Eurhythmie orientierten. Ihre auf dem westlichen Bewegungsvokabular basierenden Stücke wurden damals als 'Sinmuyong' (Neuer Tanz) bezeichnet, während der traditionelle Tanz 'Gumuyong' (Alter Tanz) genannt wurde und nun zunehmend als 'unzivilisiert' galt. Allerdings begannen die Sinmuyong-Tänzer seit etwa Mitte der 1930er Jahre, die westlichen Tanztechniken mit den kulturell vertrauten koreanischen Themen, Kostümen und Requisiten zu verbinden und hybride Bühnentanzstücke zu kreieren. Das führte zu einer Bedeutungsveränderung des 'Sinmuyong', der bis heute in Korea als reformierter beziehungsweise choreografierter koreanischer Tanz verstanden wird. Der 'Sinmuyong' ermöglichte allerdings nicht nur eine Modernisierung des koreanischen Tanzes, sondern eben auch seine Entwicklung zur reinen Bewegungskunst, die sich nicht mehr der Erzählung und Musik unterordnet.

Die koreanische Tanzphilosophie besagt, dass der Stillstand der Bewegung und umgekehrt die Bewegung dem Stillstand innewohnt.

In der Nachkriegszeit wiederum prägte sich die Tendenz zum akademischen System aus den USA in Südkorea tief ein. Die Einführung der Tanzwissenschaft an den koreanischen Universitäten spielte dabei eine entscheidende Rolle. Als die erste universitäre Tanzausbildungsstätte Koreas gilt die Ewha Womans University in Seoul, an der die Professorin Park Oe-Seon 1963 den ersten Studiengang für Tanzwissenschaft in Korea einrichtete und Martha Grahams Tanztechnik lehrte. Seither orientiert sich die Tanzausbildung in Korea stark am Ausbildungssystem der USA, das Theorie und Praxis eng verbindet. Die Tanzausbildung an den koreanischen Universitäten legt ihren Schwerpunkt allerdings insbesondere auf technische Virtuosität und Körperbeherrschung. Strenges Training gilt als Vorbedingung für professionelles Tanzschaffen.

Zurzeit gibt es etwa 40 akademische Ausbildungsstätten für den Tanz in Korea. Doch zahlreiche Absolventen haben Schwierigkeiten, in Korea als professionelle Tänzer oder Choreografen tätig zu sein, weil der Tanz und insbesondere der zeitgenössische Tanz im Vergleich zu Theater, Film oder Musical beim koreanischen Publikum weniger beliebt ist. Für freischaffende Choreografen und Tänzer in Korea sind zudem keinerlei Sozialleistungen vorgesehen, sodass es viele von ihnen bevorzugen, nach Europa zu gehen, wo die Infrastruktur für den Tanz wesentlich stabiler ist, um dort ihren Beruf auszuüben. Ver-

gleichsweise wenig finanzielle Zuschüsse gibt es für die freischaffenden Choreografen in Korea, sodass viele von ihnen noch einen Nebenjob suchen. Einige Förderprogramme hat das Arts Council Korea zwar für die performativen Künste aufgelegt, etwa den 'Grant for Interdisciplinary Arts Space' oder den 'Grant for Arts Specific Spaces'. Doch die Tanzkünstler fordern die koreanische Regierung beständig auf, weitere Förderprogramme zu initiieren und ihnen bessere, sicherere Arbeits- und Lebensbedingung zu ermöglichen.

Wie ist es nun, unabhängig von den Rahmenbedingungen, um die künstlerischen Inhalte des zeitgenössischen koreanischen Tanzes bestellt? Die Art und Weise, wie die koreanischen Choreografen zeitgemäße Themen darstellen, sind natürlich sehr unterschiedlich und vielfältig, je nach ihrer eigenen Tanzerfahrung und ihren jeweiligen künstlerischen Konzepten. Dennoch sollen hier drei Konstellationen vorgestellt werden, die das Jetzt der koreanischen Tanzszene skizzieren und zum vertiefenden Verständnis der zu Tanz im August eingeladenen Kompanien beitragen können. Es geht um die Beziehung zwischen dem Traditionellen und dem Zeitgenössischen, zwischen Fleisch/Plastik und Mensch/Maschine sowie zwischen Profession und Laientum.

Zwischen dem Traditionellen und dem Zeitgenössischen

In Korea besteht der Tanz nach dem allgemeinen Verständnis aus drei Gattungen: koreanischer Tanz, Ballett und zeitgenössischer Tanz. Im Vergleich zu koreanischem Tanz und Ballett hat der zeitgenössische Tanz lange Zeit sehr geringe Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Er wurde erst in den 1960er und 70er Jahren durch den enormen Einfluss des postmodernen Tanzes aus den USA rezipiert und etabliert. Die europäisch-amerikanische Tanzmoderne und Postmoderne, die Bewegungsprinzipien von Martha Graham, José Limón oder Merce Cunningham haben den zeitgenössischen Tanz Koreas tief geprägt. Diese Tendenz wurde unter anderem durch Wan-Soon Yook nach Korea gebracht, als sie nach ihrem Tanzstudium an der University of Illinois sowie am Tanzinstitut von Martha Graham zu Beginn der 1960er Jahre nach Korea zurückkehrte. Ballett und 'Sinmuyong' hingegen waren bereits von der japanischen Kolonialzeit bis in die Nachkriegszeit hindurch bekannt und populär



Geumhyung Jeong "7ways" © Lee Woon-shik

in Korea. Den zeitgenössischen Tanz hielt das koreanische Publikum, das an die Narrativität der koreanischen performativen Künste gewöhnt war, lange für zu abstrakt, zu künstlerisch oder sogar unverständlich. Auf die unterschiedliche Beliebtheit der Gattungen weist beispielsweise die Tatsache hin, dass die National Dance Company of Korea und das Korean National Ballett ihre erste offizielle Aufführung jeweils im Jahr 1962 erfuhren, die zeitgenössisch ausgerichtete und – wie die beiden anderen Kompanien – staatlich geförderte Korea National Contemporary Dance Company (KNCDC) hingegen erst 2010 gegründet wurde.

Die drei Hauptmotive für die Gründung der KNCDC reflektieren die Entwicklungsrichtung der Tanzförderung Koreas im 21. Jahrhundert: erstens die Förderung der choreografischen Tätigkeit, zweitens die Aktivierung des zeitgenössischen Tanzes im Inland und drittens die Vorstellung des koreanischen Tanzes auf den internationalen Bühnen. So werden koreanische und ausländische Gast-Choreografen zum jährlichen Residenzprogramm der KNCDC eingeladen. Die KNCDC tourt zudem im In- wie Ausland. Dabei hat die Kompanie der Tanzszene Koreas das Projekt als ein neues, alternatives Arbeitsformat vorgestellt: Anders als die anderen beiden nationalen Tanzkompanien in Korea, die jeweils ein festes Ensemble besitzen, werden die Bühnenproduktionen der KNCDC durch unterschiedliche Tänzer realisiert, die jedes Mal entsprechend dem Thema sowie Konzept des neuen Stückes ausgewählt werden. Aus all diesen Gründen war und ist die Gründung und die Tätigkeit dieser allerersten staatlichen, für den zeitgenössischen Tanz bestimmten Kompanie ein großes Ereignis in der koreanischen Tanzgeschichte.

Die KNCDC wird seit dem Juli 2013 von ihrer neuen künstlerischen Leiterin und Chef-Choreografin Ahn Aesoon geleitet. Ahn ist als zeitgenössische Choreografin in Korea hoch angesehen. Nach ihrer Tanzausbildung in koreanischem und zeitgenössischem Tanz an der Ewha Womans University Seoul gründete Ahn 1985 ihre eigene Tanzkompanie. Seither entwickelt sie ihren Tanzstil weiter, der die Philosophie des koreanischen Tanzes auf das westliche Bewegungsvokabular anwendet. Sie versucht beispielsweise, den Schwerpunkt der Bewegung auf den Boden zu verlagern und macht dabei einen Kontrast zum Ballett sichtbar, das einen Sprung in die Luft betont. Ahns Ansatz liegt vor allem in der spezifischen Funktion der Atmung sowie der sogenannten 'Jeong Jung Don' (Bewegung im Stillstand) im koreanischen Tanz. Der traditionelle koreanische Tanz geht von einer auf den Unterbauch konzentrierten Atmung aus – der Unterbauch fungiert als organische Quelle jeder Bewegung. Eine dynamische Abwechslung zwischen dem Einatmen zur Anspannung/Bewegung und dem Ausatmen zu Erlösung/Stillstand im Körper und der daraus entstehende Energiefluss charakterisieren den koreanischen Tanz. Dessen Philosophie besagt, dass der Stillstand der Bewegung und umgekehrt die Bewegung dem Stillstand innewohnt. Diese Atemtechnik entlehnt Ahn für ihre Choreografien, wie unter anderem "Ssit-Kim" (1992), "The Empty Space" (1994) oder "Gut-Play" (2001).

Wie kann man sich Sex mit bloßem Plastik vorstellen?

Als ein weiteres Beispiel für die Tendenz zur Hybridisierung des Traditionellen und des Zeitgenössischen in der koreanischen Tanzszene gilt unter anderem die Maholra Company. Der künstlerische Leiter dieser Privatkompanie, Kim Jae-Seung, ist erst Mitte dreißig und gehört zur neuesten Generation des koreanischen Tanzes. Derzeit sieht man ihn als einen Vertreter der jungen koreanischen Tanzszene an, die sich um die weitere Reformierung des koreanischen Tanzes bemüht. Aus seiner langjährigen Tanzerfahrung, die er als einer der besten Tänzer für den traditionellen Tanz gesammelt hat, war sein Interesse an Choreografie entstanden. Im Tanz von Kim Jae-Seung ist vor allem eine bildhafte Darstellungsweise deutlich ersichtlich, wie sein Stück "Saalpuuri Chuun" (2012) es beweist. Er inszeniert zum Beispiel Szenen, in denen mehrere Tänzer zugleich einen traditionellen Tanz ausführen, der eigentlich als Solotanz aufgeführt wird. Für den Zuschauer entsteht ein Eindruck, als ob man bildende Kunst auf der Bühne betrachten würde. Die Ästhetik von Kims szenischer Choreografie ist besonders durch flexible Anwendung der Requisiten sowie unkonventionelle, dekorative und ausdrucksvolle Bewegungsinszenierung realisiert, im Gegensatz zur streng reduzierten Form des traditionellen koreanischen Tanzes. Darüber hinaus führt er mit jungen Künstlern aus anderen Bereichen Kollaborationen durch, wie etwa "Gentleman" (2013) mit seinen Kollegen aus Theater und traditioneller Musik (in Frankreich und Litauen 2014 aufgeführt) und "As time goes by" (2014) mit einer koreanischen Balletttänzerin (zum Seoul Performing Arts Festival 2014 eingeladen). Dabei sucht der Choreograf stets eine Möglichkeit für das Zusammentreffen des koreanischen Tanzes mit den anderen zeitgenössischen künstlerischen Genres.

Zwischen Fleisch/Plastik und Mensch/Maschine

"Als ich 27 Jahre alt war, habe ich mich entschieden: 'Ich will ein Hermaphrodit werden. Ab jetzt werde ich ein Hermaphrodit.' [...] Nach dieser Entscheidung habe ich keine Beziehung mehr mit Männern gehabt. Stattdessen habe ich angefangen, eine Beziehung mit den von mir kreierten Partnern zu haben."

Mit diesem außergewöhnlichen Monolog beginnt Geumhyung Jeong ihre Lecture-Performance "Oil Pressure Vibrator" (2008). In dieser Performance, die 2014 zum ImPulsTanz Festival in Wien eingeladen wurde, erklärt Jeong, wie sie sich in einen 'Operator' verwandelte, der seinen eigenen Körper als Objekt wahrnimmt, ihm eine bestimmte Funktion oder Rolle verleiht – zum Beispiel übernehmen Jeongs Arme die Funktion der Beine – und ihn dabei wie eine Puppe spielt. Mit diesem erfinderischen Konzept, den eigenen Körper zu bedienen und eine aktive wie zugleich passive Rolle zu vereinen, hat die junge Choreografin mittlerweile weltweit Ruhm erlangt. Ihr bei Tanz im August zu sehendes Stück "7ways" (2009) ist als

eine für die Bühne entwickelte Version der vorher genannten Lecture-Performance zu verstehen: Jeong tritt hier als einzige menschliche Performerin auf der Bühne auf. Abgesehen von ihr sind alle Figuren auf der Bühne Objekte, von Jeong umgestaltete Dinge wie zum Beispiel eine ausgekleidete Schaufensterpuppe oder ein in einen menschlichen Körper verwandelter Staubsauger. Jeong verleiht der Bewegung der alltäglich verwendbaren Dinge eine unübliche Bedeutung. Die Performerin agiert mit diesen Objekten zum Beispiel in einer Weise, die mit der sexuellen Beziehung zwischen Menschen assoziiert werden kann: So stürzt etwa der Roboterstaubsauger wiederholt auf ihren Schoß zu.

“7ways” wirft etlichen Fragen auf: Wie kann man sich Sex mit bloßem Plastik vorstellen? Ist eine intime Beziehung zwischen fleischlichen und plastischen Wesen überhaupt möglich? Kann die Maschine dann die Rolle des Menschen übernehmen? Oder mehr noch, kann sie selbst ein Mensch werden? Diese Fragen sind in Korea und Ostasien nicht mehr befremdlich: Körperverändernde Schönheits-OPs und Diäten sind längst zur Mode geworden und die Roboterindustrie ist hoch entwickelt. (Darauf weist auch das gewünschte Treffen von Frau Merkel mit dem berühmten Roboter ‘Asimo’ bei ihrem Staatsbesuch dieses Jahr in Japan hin.) Das Phänomen, dass der Mensch langsam zur Maschine wird und gleichzeitig die Maschine die Figur sowie die Funktion des Menschen verkörpert, ist unsere Realität im 21. Jahrhundert. Auf diese Realität reagiert Geumhyung Jeong mit ihrem eigenen, zugleich operierenden wie operierten Körper – und dabei äußert sie ihr politisches Statement auf unsere plastifizierte Gesellschaft.

Geumhyung Jeongs Inszenierungsstil zwischen Tanz und bildender Kunst gilt international wie in Korea als fremd und frisch. Nach ihrem Studium für Theaterwissenschaft und Choreografie in Korea begann sie als freischaffende Choreografin eigene interdisziplinäre Stücke zu kreieren. Zweimal wurde sie zum PAMS (Performing Arts Market in Seoul) eingeladen. 2008 zeigte sie “Oil Pressure Vibrator”, ein Jahr darauf “7ways”, und aus diesem Erfolg folgten weitere Gelegenheiten, ihre Stücke nicht nur in Korea, sondern auch in Europa zu präsentieren. Zudem wurde sie aufgrund der starken Interdisziplinarität ihrer kreativen Arbeit dieses Jahr Preisträgerin bei der Hermès Fondation, die üblicherweise bildende Künstler auszeichnet.

Zwischen Profession und Laientum

Neben der Hybridisierung von (traditionellem) koreanischem und zeitgenössischem Tanz wie zwischen Mensch und Maschine ist eine weitere beherrschende Tendenz in der heutigen Tanzszene Koreas zu nennen: die Mischung von professioneller, künstlerisch konnotierter Bewegung mit der laienhaften. Bezüglich dieser Tendenz ist der junge koreanische Choreograf Lee Jaeyoung erwähnenswert, dessen Stück “Equilibrium” (2014) zum diesjährigen Tanz im August eingeladen ist. Der 33-jährige Choreograf, der seine eigene Tanzkompanie SIGA seit 2013 leitet, erfreut sich zurzeit großer Beliebtheit



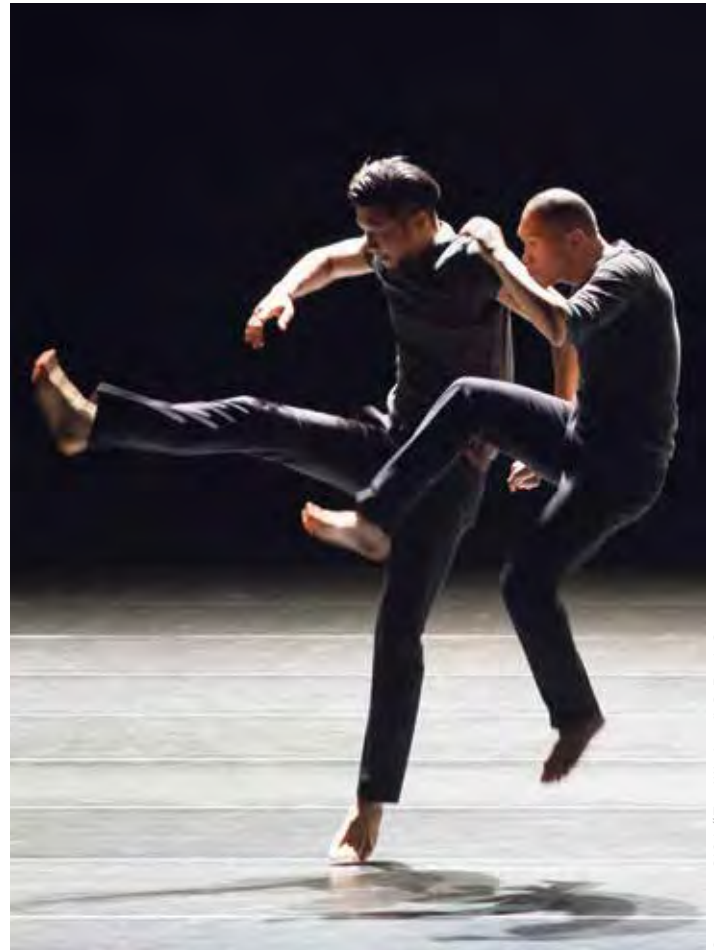


Hintergrund

beim koreanischen Publikum. Lee hat zum Beispiel die Bewegungen aus dem Basketballspiel auf sein Stück "Rest" (2011) angewendet und die Spielbewegung eines Gitarristen auf "Guitarist" (2012). Häufig wandelt er seine eigenen Hobbys in Bühnentanz um: In "Equilibrium" gestaltet er Bewegungen aus dem Hip-Hop zu einem Spiel um. Bereits vor seinem Studium des zeitgenössischen Tanzes in Korea begann Lee Jaeyoung Hip-Hop zu tanzen, sodass er seine Choreografie häufig mit Popping oder Pantomimik kombiniert. Auch das Musizieren und Singen, seine langjährigen Hobbys, zeigt er gerne in seinen Stücken, und daher spielt die von ihm selbst komponierte und gespielte Musik in seinem Tanz eine entscheidende Rolle.

Die Einbeziehung von Laien in den Tanz ist auch in der Tendenz zum 'Community Dance' unübersehbar, der in Korea um 2000 populär geworden ist. Das Zusammen-Tanzen mit anderen ist etwa in den Tanzprojekten der Ahn Eun-Me Company verwirklicht. Als eine prägende Choreografin im zeitgenössischen koreanischen Tanz hat Ahn Eun-Me seit der Gründung ihrer Tanzkompanie 1988 viele Tanztheater-Projekte für Profis und Laien durchgeführt. Zu diesen Projekten gehört ihre 'Community Dance'-Trilogie, die die Choreografin durch die Kooperation mit dem Doosan Art Center im Rahmen eines Residenzprogramms bei der Seoul Foundation for Arts and Culture zwischen 2010 und 2014 realisiert hat. Diese Trilogie besteht aus drei Projekten, die jeweils durch eine Zusammenarbeit der Ensemblemitglieder mit den aus der Provinz stammenden älteren Damen, mit Teenagern und mit Herren mittleren Alters aufgeführt wurden. Diese drei Teilnehmergruppen gelten in Korea als kulturelle Minderheitsgruppen, die im Vergleich zu anderen Bevölkerungsgruppen viel weniger Teilhabe an Kultur erfahren. Deshalb haben Ahns Kompanie und ihre Kooperationspartner gemeinsam die Projekte als eine neue Art soziokultureller Bewegung initiiert. Mit der Verwandlung der Bühne und Bühnenkunst in den Lebensraum und das gemeinsame Ritual ist es Ahn Eun-Me gelungen, die Grenze zwischen der professionellen Bewegung der Tänzer und der laienhaften, alltäglichen Bewegung der Projektteilnehmer zu verwischen.

All die oben genannten Beispiele zeigen uns eine üppige Vielfalt des zeitgenössischen Tanzes in Korea und reflektieren gleichzeitig sein Gestern und Heute. Während manche traditionellen koreanischen Tänze als sogenannte 'Important Intangible Cultural Properties of Korea' seit 1962 durch ein Schutzgesetz präserviert und an die nächste Generation weitergegeben werden, haben Tänzer und Choreografen in der vergleichsweise kurzen Zeit, seit es zeitgenössischen Tanz in Korea gibt, vieles adaptiert, aus der Welt mitgebracht und mit dem Eigenen verbunden. Das Parallel-Sein der unterschiedlichen Generationen, Themen und Arbeitsweisen in einer Tanzszene kann eine Vitalität der Tanzkunst ermöglichen, die von den koreanischen Künstlern aktiv angestrebt wird. Und gleichzeitig wünschen sie sich, mithilfe dieser Vielfalt ihre Zukunft zu gestalten – über die geografischen, politischen und kulturellen Grenzen hinaus.



Company SIGA "Equilibrium" © Park Sangyun

Company SIGA
Equilibrium
Geumhyung Jeong
7ways

Europapremiere | HAU3
27.-29.8., 18:00 | Doppelabend

**Korea National Contemporary
Dance Company /
Ahn Aesoon**
Bul-ssang

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz
28.+29.8., 21:00

Snap Chat #3

Tao Ye

你现在在什么地方？ Where are you now?

北京前往巴黎的飞机上。 I'm on the flight from Beijing to Paris.

你现在感兴趣什么东西？ What are you interested in at the moment?

今年九月中旬陶身体剧场在北京今日美术馆的影像艺术个展。 TAO Dance Theatre's photography exhibition this coming September at Beijing's Today Art Museum.

假如你的事业是一个故事，那么这个故事会怎样讲述的？ If your career were a story, how would the narrative go?

先约我一个专访吧。 For that, we'd need to arrange for a feature story interview.

你一般是如何开始一个新点子，或者如何开始一个新的身体作品的工作的？ How do you get started with ideas or bodies?

先减去想法（因为它只会干扰），再去发现身体难以实现的运动以及质感。 I first clear any thoughts (because those only distract), and then dive in to discover movements and physical qualities of the human body most difficult to realize.

在中国当代舞有多普遍？ How common is contemporary dance in China?

艺术将来在中国会非常重要，但它现在只是鸡肋，而舞蹈在艺术领域里更是鸡肋。 The arts will be very important in China in the future. But the value of arts in China nowadays is dubious, like chicken ribs, it's the part of the chicken no one really cares about. And contemporary dance is the chicken rib of the arts.

你的灵感一般从什么地方获得的？ Where do you derive your inspiration from?

我不相信灵感，我注重过程。 I don't believe in inspiration, I concentrate on process.

有没有什么想在观众看你的演出之前想告诉他们的一件事？ One thing you would like to tell your audience before the performance?

如果大家抱着受折磨、被催眠的想象力来看现场演出，在这样的情况下，也许你可能会得到惊喜。 If you come to the performance with the imagination of being challenged and hypnotized, in this state of mind you might receive a surprise.

TAO Dance Theatre 6 & 7

Haus der Berliner Festspiele
26.8., 20:00 + 27.8., 21:00

Repetitive, anspruchsvolle Bewegungsfolgen zwischen federnder Leichtigkeit und martialischer Härte hat Tao Ye in seiner durchnummerierten Serie formal strenger, reduzierter Abstraktionen komponiert. Die Körper, in weite schwarzblaue Röcke oder enge weiße Schlauchkleider gewandet, gewinnen in "6" und "7" eine skulpturale Qualität, ohne konkrete Assoziationen preiszugeben.

Vorschlag für ein 'neues episches Theater'

Thomas Plischke ist Tänzer, Kattrin Deufert ist Autorin. Als geniales Team untersuchen, schreiben und kreieren sie neue Formate für ein Theater der Zukunft. Zusammen sind sie der 'Künstlerzwilling deufert&plischke', der fundamentale Fragen über Politik, Kunst und den Alltag stellt. Mitunter werden sie aufgrund der Situationen, die sie in bestimmten Umgebungen schaffen, auch als Environment-Künstler bezeichnet.

Virve Sutinen: Zu Beginn möchte ich die einfache Frage stellen: Warum habt ihr das Theater als Rahmen für eure Arbeit gewählt?

Kattrin Deufert: An den Begriff 'neues episches Theater' knüpfen sich viele Fragen, die mit unserem tänzerischen und choreografischen Ansatz einhergehen. Wir sprechen von Theater, aber warum gibt es keinen 'neuen epischen Tanz' oder keine 'neue epische Choreografie'? Wir wollen uns vom trendigen Zeitgeist, der sich philosophischer Ideen oder Philosophen bedient, lösen und frei davon einen neuen ästhetischen Ansatz der Welt-sicht entwickeln. Welches Modell von Theater könnte uns hierfür dienen?

Um formulieren zu können, was Theater ist, ist das Publikum in "24h DURCHEINANDER" dazu eingeladen,

die Hauptrolle zu spielen. Ohne ein Publikum kann im Grunde nichts stattfinden. Bei Brecht interessierte uns, wie wir das Publikum aktivieren und die ureigene Funktion und Beschaffenheit des Theaters verändern können. Viele der epischen Strukturen wie der Verfremdungseffekt, die Distanzierung oder die Historisierung haben Eingang in zeitgenössische Kunst gefunden und sind dort bis heute sehr präsent, selbst in Hollywoodfilmen. Das Wichtige ist jedoch, wie ich finde, die Institution, das Gebäude und die Art, wie wir unsere Zeit verwenden oder wie viel Geld wir ausgeben, zu hinterfragen. Was könnte passieren, wenn ich nicht ins Theater gehe? Ich könnte den besten Sex meines Lebens verpassen, ein gutes Abendessen, ein Treffen mit Freunden oder Zeit, die ich mit meiner Tochter verbringe.

deufert&plischke laden zu einem 24-Stunden-Marathon ein

Interview: Virve Sutinen



All dies kann also nicht passieren, weil Menschen zu "24h DURCHEINANDER" gehen werden. Uns interessiert die Frage der Zeitverwendung, sie ist von zentraler Bedeutung für unseren Ansatz und die geplante Struktur des Projekts. Ziel ist es, mit, für und durch das Publikum zu arbeiten.

Thomas Plischke: Ein interessanter Aspekt ist auch, wie institutionelle oder ästhetische Kritik Menschen vom Theater weggestoßen hat. Um konstruktiv zu sein, sollte diese Kritik im Theater selbst stattfinden. Ich glaube nicht, dass sich die Frage – warum Theater, was ist seine Funktion? – einfach beantworten lässt. Wir versuchen, zusammen mit dem Publikum eine Antwort zu finden. In diesem Sinne ist auch Brecht mit seinem didaktischen Anliegen der Erkenntnis präsent, aber das Ganze muss deswe-

gen nicht unsexy sein. Vielleicht können wir das 'Sammeln von Erfahrungen' als etwas betrachten, das auch im Theater möglich ist. Auch das kann spannend sein.

Ich möchte die Menschen zum Nachdenken bringen. Wir sind nicht an einer 24-Stunden-Performance interessiert, um an Extreme oder die Grenzen von Müdigkeit zu stoßen. Vielmehr geht es darum, dass das Publikum weiß, dass das Ganze 24 Stunden dauern wird, und eine bewusste Entscheidung treffen muss, wie viel Zeit es investieren möchte. Das verändert die Aufmerksamkeit, denke ich. Es ermöglicht uns außerdem, mehr ins Detail zu gehen, kleine Dinge, kleine Gesten mit aufzunehmen, persönliche Gespräche, die in einem konventionellen Zeitrahmen von ein paar Stunden untergehen würden und dramaturgisch in einem

kürzeren Format nur schwer unterzubringen wären, hier aber genügend Platz finden. Aus diesem Grund haben wir den 24-Stunden-Marathon gewählt. Er wird die Grenzen der eigenen Aufnahmefähigkeit ausloten, weshalb wir auch den Schlaf berücksichtigen. Es wird Betten geben, und jeder der möchte, kann schlafen.

Entscheidend ist, wie wir das Publikum während der 24 Stunden begleiten. Wir führen kein episches Theater auf, sondern fordern das Publikum auf, es gemeinsam mit uns zu erschaffen. Es ist etwas, das wir zusammen entwickeln müssen. Ich werde dem Publikum sagen: Erforscht, entdeckt und helft uns, dies gemeinsam zu erschaffen.

KD: Ich möchte noch erwähnen, dass schon das Betrachten eine Aktivität ist. Die Frage lautet dann vielmehr, wodurch mein Denken und mein Betrachten aktiviert wird.

VS: *Aber welche Rolle spielt der Körper dabei? Bislang ist das alles sehr viel Kopf!*

KD: Der Körper hat für jeden von uns beiden eine gänzlich andere Bedeutung. Thomas ist Tänzer, ich bin Autorin. In Kombination entsteht daraus ein Choreograf. Alle unsere Performances sind schriftlich fixiert, wir versuchen aber immer eine gewisse körperliche Spannung herzustellen. Für die Arbeit an "24h DURCHEINANDER" haben wir die anderen Mitwirkenden gebeten, vor allem die mögliche körperliche Nähe im Auge zu behalten, etwas, was anderen Kunstformen fehlt: das Berühren, das Gefühl der Scham, die Unmöglichkeit des Entkommens, das Gefühl des Hungers oder der Müdigkeit in Echtzeit.

VS: *Wie wird daraus choreografische Praxis?*

TP: Der erste Schritt ist nach meiner Ansicht das Denken, schon im Tanzstudio. Der Körper ist Teil einer spezifischen sozialen Gruppe, die ein bestimmtes Maß an Kraft, Aufmerksamkeit und Form verlangt. Das kann alles sein, von Gemeindarbeit bis zu klassischem Ballett. Die Form ist dabei im Moment nicht so wichtig, denke ich. Vielmehr sollten wir alles willkommen heißen, von klassischem Ballett bis zu Hip-Hop, solange sich diese Formate in die soziale Situation einfüllen, die sie entwerfen. Der Körper als solcher bzw. als Konstrukt ist daher vielleicht nicht mehr das große Thema.

KD: "24h DURCHEINANDER" ist eine echte Herausforderung für uns. In einer Diskussion nach unserem Stück "Niemandszeit" mit dem Soziologen Uli Bielefeld argumentierte er, dass man, wenn man als Kind ständig gesagt bekommt, was man tun soll, nie selbst Verantwortung übernehmen kann. Er kritisierte unsere Form der schriftlichen Anleitungen, selbst wenn es manchmal ganz schön sei, gesagt zu bekommen, was

man tun solle. Manchmal wäre es auch schön, wieder Kind zu sein. Politisch aber ist das, als würde man den Menschen die Verantwortlichkeit verweigern.

Das 'neue epische Theater' besucht man nicht, man beginnt es mit uns zu erschaffen. Es soll sich das Gefühl einstellen, dass hier und jetzt etwas wirklich neu entsteht und dass man daran teilhaben kann. Je länger man bleibt, umso mehr wird von dem Haus sichtbar, das im Begriff ist zu entstehen. Und am Ende geht man vielleicht und sagt: "Das ist mein Haus. Das ist mein Theater."

TP: Was wir als 'neues episches Theater' bezeichnen, gründet auf Beziehungen, auf den Aufbau von Aktionen in Gestalt von Choreografie. Davor hatten wir es mit der Auflösung der Zentralperspektive, mit neuen Narrativen und den Theorien des post-dramatischen Theaters zu tun. All diese Experimente haben wir gemacht, und jetzt bringen wir sie irgendwie zusammen. Das 'neue epische Theater' braucht im Übrigen all diese Informationen, um nicht wieder in Traditionen zurückzufallen. Man bezeichnet uns als Environment-Künstler, weil wir soziale Umgebungen schaffen.

KD: Eine unserer Diskussionen, die ich sehr mag, dreht sich um den Aspekt von Arbeit in unserem Schaffen. Wir bitten ja das Publikum, etwas zu bauen, wir lassen es wirklich arbeiten – doch wie können wir nur, wenn das Publikum doch für die Tickets bezahlt? Wie kann ich mir erlauben, das Publikum arbeiten zu lassen? Diese Art der Arbeit ist jedoch, so denke ich, eine Zeit frei von Konsum und Romantik. Wir geben so viel Geld aus, um uns in unserer freien Zeit wohlzufühlen. Das Kostbarste und Teuerste in unserer bürgerlichen Welt sind die zwei Stunden, in denen wir nicht arbeiten müssen. Meiner Ansicht nach erfährt Arbeit in "24h DURCHEINANDER" einen neuen sozialen Aspekt. Wenn man etwas erschafft, kann das ein sehr befriedigendes Gefühl sein. Das Publikum wird in gewisser Weise zum Künstler und kann etwas erschaffen. Und die Menschen empfinden sich als gute Arbeiter. Ich weiß, es hört sich etwas großspurig an, politisch, und auch ein bisschen merkwürdig.

VS: *Ist das nicht der grundsätzliche Zweck von Gemeinschaften, zusammenzukommen, um gemeinsam etwas zu bauen?*

KD: Für mich sind Gemeinschaften eine Art Rollenbild für das 'neue epische Theater'. Vielleicht sogar für das epische Theater von Bertolt Brecht mit seiner romantischen Sicht auf den Arbeiter. Ich glaube aber, dass es sich lohnt, die Frage von Arbeit, egal wie veraltet unsere Gemeinschaften, Meinungen oder Ideen sind oder ob sie gar jenseits jeglicher Debatte stehen, zu diskutieren. Arbeit in der Kunst ist für mich eine sehr relevante Frage. Die Geschichte der Arbeiterbewegungen, Protestlieder oder die Theatralik von Demonstrationen passen sehr gut zu Ideen des Theaters, wenn auch nicht so gut zu choreografischen Vorstellungen.

TP: Mir gefällt auch die Idee, ein Parlament zu schaffen. Welche Fragen sollte es diskutieren? Es wird auch getanzt werden und einen Schauspiel-Workshop geben.

KD: Was auch immer passiert, wir werden das Miteinander nicht erzwingen, das wäre schrecklich!

deufert&plischke
24h DURCHEINANDER

Uraufführung | HAU1

15.8., 19:00–16.8., 19:00

Einlass: 19:00, 24:00, 8:00, 13:00

17:30 Abschlussvortrag Hans-Thies Lehmann



Snap Chat #4

Constanza Macras

Where are you now?

In Guangzhou, China.

What are you interested in at the moment?

Yu Hua's "China in Ten Words". Getting to know the people I'm working with in "The Ghost". Hong Kong and Chinese national cinema. Getting to know more of Guangzhou, the city I'm in at the moment.

How do you get started with ideas or bodies?

I come to the studio with ideas, and when I encounter the bodies, I see how to go about them. I work with exhaustion most of the time. But right now in this current process I need to do things differently. It's very difficult to make the acrobats get exhausted and stop being self-conscious. But most of them are getting there. There's a lot of searching and trying out going on, like ... no, let's change the subject.

How did you find the retired Chinese acrobats you're working with?

They aren't all retired. It's been two years of communication and miscommunication since my first research trip in 2013. The Goethe-Institute Beijing and the Guangdong Dance Festival made the connection. The Beijing Goethe-Institute did the follow-up and recruiting – that was the most difficult part. Acrobats aren't so easy about embarking on such a project. I'm clearly no circus ... Dance, theatre? What for? Telling my story? Who cares?

What have you learned from working in China?

I'm learning. It's too early to say. I'm just here for two weeks. Rehearsals are a microcosm, and China is a hugely complex country.

If your career were a story, how would the narrative go?

Somewhere between the inversion of the classic Argentinean telenovela, a Fassbinder film and the silent empty moments of Jarmusch's "Stranger than Paradise".

Three things you can't live without?

Water. Air. Food.

Theatre or gallery?

Why be binary? Theatre AND gallery, and forest, and abandoned department store, and toilets and, and, and. And what ever suits the work without the pretence of any dogmatic speech about fourth walls or naive snobbery about being 'in the art world'.

Does dance need its own houses?

Oh, cultural politics! Well Sadler's Wells in London is a good example of a dance house, but in Berlin specifically, I think existing houses should accommodate dance. Hopefully the local scene as well. It's what built the artistic identity of Berlin abroad.

Constanza Macras | DorkyPark THE GHOSTS

Schaubühne am Lehniner Platz

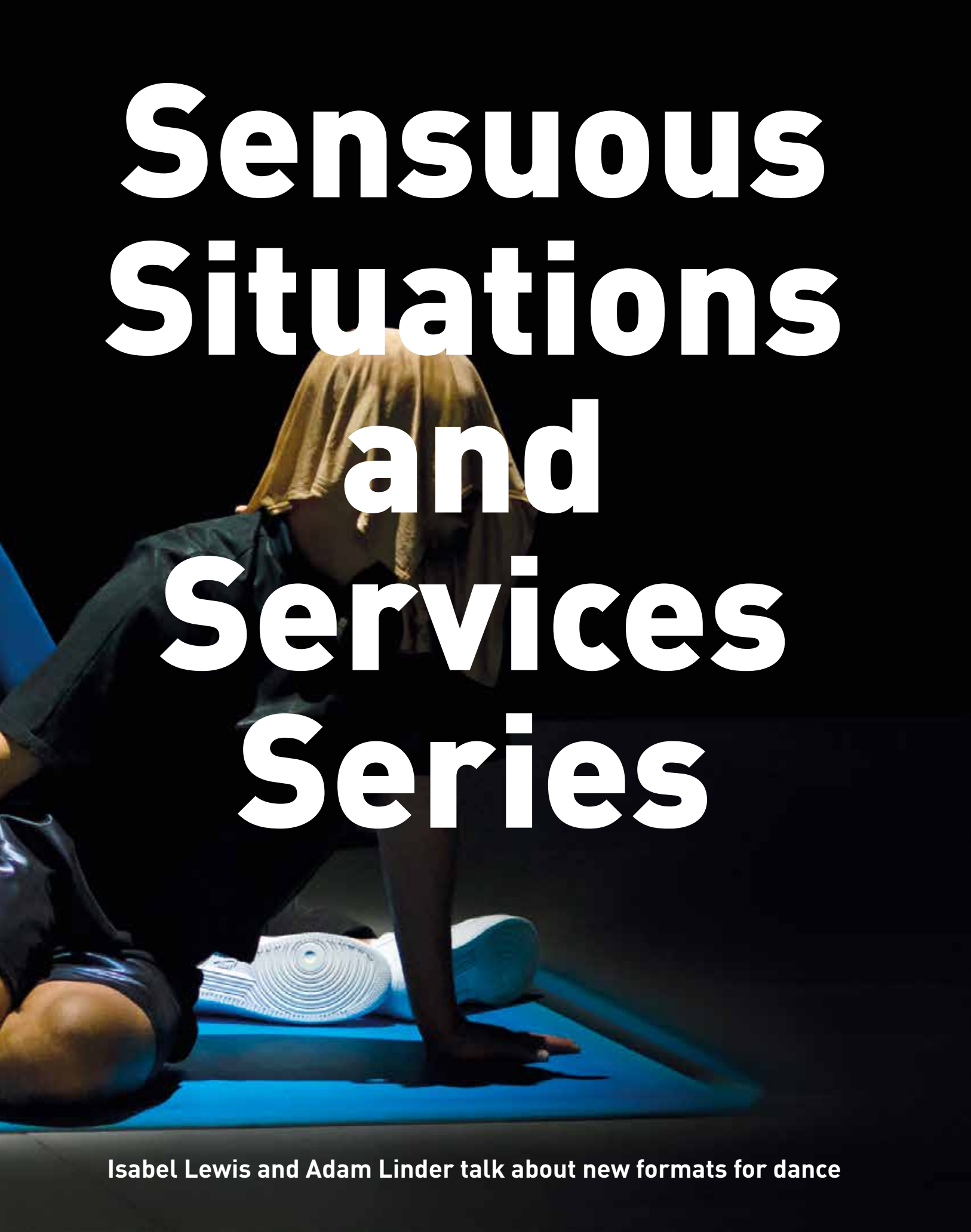
3. + 4.9., 20:00

Weitere Vorstellungen: 5., 7. + 9.9.

Mit ihrem Karriereende Mitte 20 gehören chinesische Sportler und Akrobaten oft zum alten Eisen: wohnungslos, ohne staatliche Fürsorge oder berufliche Perspektive. Derart ausrangiert, erinnern sie Constanza Macras an 'hungrige Geister' – verlorene Seelen in einer tristen Zwischenwelt. Mit "THE GHOSTS" ermöglicht sie ihnen, wie beim chinesischen Geisterfest, temporär die Rückkehr in die Sichtbarkeit.



Sensuous Situations and Services Series



Isabel Lewis and Adam Linder talk about new formats for dance

Isabel Lewis and Adam Linder know each other from living in Berlin. They are good friends and share a number of artistic interests, such as the search for new formats for their work. In this conversation, which happened over email, they continue the public discussion they held at Yvonne Lambert in Berlin. At Tanz im August, Isabel Lewis is hosting one of her "Occasions", and Adam Linder is showing his new piece "Auto Ficto Reflexo" together with Justin Kennedy and Adam Gunther.

Adam Linder: *Can you talk about your move away from the theatre after making "Strange Action" (2009). Why is that move relevant today, and why was it relevant for you?*

Isabel Lewis: I don't think of it so much as a move away from theatre, more like a move towards a format of my own that suited my sensibility. By 2009 I had been making work in theatres for about eight years, and during this timeframe I'd had a kind of unease with the distanced viewing of dance in a theatre. That dance is a bodily and visceral form made it seem inappropriate that the experience of it should be so predominantly visual. "Strange Action" is still a theatre work and puts certain theatrical conventions to use, but what changed for me in this work was that I started to shift the way I was using the theatre space. For example, as people arrived at the theatre I greeted them as I danced around the space to a playlist of pop music that I liked. There was no hard edge that signalled the beginning of the show, no perceivable shift in the lighting or acoustics. As they settled in to their seats the public continued to be addressed in a casual way. In that way I was more a host than a performer, and the theatre became more of a gathering place around a specific

situation rather than a place of spectatorship and distanced observation. What seems relevant to me today is the question of format. In what specific way am I addressing the public in my work?

IL: *I still enjoy theatre and the conventions of it, and believe that to employ those conventions can still have a power or an effect. I'm interested in the way you work in the theatre. Can you tell me about what you perceive to be the strength of this format?*

AL: I get excited by a tension that theatre can produce. Temporally, that a group of people collect at a very specific moment to watch something, and how that content needs to be crafted to consider their attention for the whole arc of the experience. There's a friction between images created within the pictorial frame and then breaking these images with direct address by the performer/s. I would like to respond to the technological conditions of our time, and with a constellation of timing, lighting and amplified sound, I feel I can make something in the theatre that has an HD quality but still has the porousness of live work. My interest in the theatre apparatus pertains a lot to digging inside its conventions and thinking about how I can work these conventions with a perspective and a craft that is of today. I made a work in 2013 called "Parade", in which I reinterpreted a Coccateau ballet from 1917 and in a sense underlined this position in relation to the theatre, reflexively taking on the historical model and attributes of the theatre. The original attributes of "Parade" were repurposed according to my interests and mediated through today's tools (i.e. digital sound filters), though there was still the pictorial frame, a narrative thread, a musical composition guiding this narrative and props that functioned to support it. I made the work in counterposition to what I was observing as the dominant tendencies of theatre practice in the Berlin contemporary dance scene, where do-it-yourself aesthetics, the foregrounded subjectivity of the performers and a distrust of old-time representative modes (read: mimesis) seemed to prevail.

AL: *If the theatre then obviously upholds certain conditions for performer and viewer, and now you've moved away from this apparatus, could you elaborate on the conditions or skills that you've developed to generate a new format for your work?*

The format gathers people as does the theatre, but it also has the liberal properties of the exhibition.

IL: I started working on and developing what I call "Occasions", which rely on the conventions of a social gathering. The format gathers people as does the theatre, but it also has the liberal properties of the exhibition, in the way that people can come and go as they please. I generate periods of intense focus and other periods when the attention is dispersed. With the 'Occasion' format I was able to include and integrate different aspects of my life as a dancer, as a DJ, as someone who studied literature and philosophy and has a certain love of language. Prior to this I felt these aspects of my life were relegated to different spheres, like 'I DJ at a party, I dance on a stage, I give lectures at a podium ...'. In hosting an 'Occasion' I get to mix these modalities.

IL: *Speaking about embodiment and language, would you say it's your affinity with language, or to be more precise, kinds of languages, that brought you towards rapping?*

AL: Yes, affinity is the right word, because I started writing rhyme and making rap songs intuitively. Only after I started producing some material did I begin to work through why it might be of interest to deal with this form. My work in general has been about languages, what constitutes a given verbal or physical language/code/style and what are the conditions that give rise to it, value it or exploit it. Rap is essentially an African-American art form that has become a global phenomenon, so this kind of cultural spread spurs my thinking about appropriation, embodied identity politics

and sampled pluralism. Rap is a strong antagonist of the codified force of language because it produces new linguistic forms and does so with an expressivity of rhythm. Consequently I made the theatre work “Cult to the Built on What” (2013), which was focused on a meeting between the vernacular nature of rap and the formalist attitudes of a theatre tradition. It’s intuitive, but I feel like rapping in some form or another is always going to have a place in my work. I’m currently dreaming of making an operetta in rhyme.

IL: You also work in the exhibition format in a specific way that is different from your work in the theatre. Seems like you are employing a different craft, or maybe it is a different way of dealing with dramaturgy. Can you tell me why you choose to work in the exhibition format and how exactly you deal with it?

AL: This also arose through a questioning of form and format. My focus on languages and their systems led me to pondering a form and structure of value that choreography could have when it wasn’t housed in the theatre – because, as we’ve said, theatre is just one of many habitats where choreography can be effective. I started thinking through the service model because the service could offer a temporal and economic form for choreography that was in keeping with some of its core principles. The service denotes a finite period of activity. It allows the activity to be hired for this finite period, but it doesn’t allow the possession of the activity. So this differentiates the hiring of activity from the purchase of an object. The valuable material of choreography lies in the corporeal intelligence which produces the activity, and this is hard to obtain or transfer. So I started developing this series called “Choreographic Services”, in which a particular choreographic activity can be hired per hour and proposes to serve something at the location of hire. Only through making the services did I realise that the performing arts have always been serving affect and conducting embodied transactions, so it’s a way for me to step outside the

theatre whilst still claiming my work as choreographic. The ‘Services’ have tended to be hired in visual-art contexts but they don’t necessarily need to be ‘exhibited’, because I wanted them for practical and conceptual reasons to have the potential to be activated anywhere that a client may request.

I started to realise how much language was conducting my activity as a cultural producer.

AL: So, carrying on this thinking, what strikes me about your “Occasions” is that they aren’t just a transplant of live work into the exhibition space. The work doesn’t make itself into an ‘object-like’ performance to fit into a visual-arts context – its ontology is much more fluid.

IL: Yes, I would say the “Occasions” can be at home in the exhibition context or

in the theatre context or the music context, but they don’t belong to any one of them totally. The format is more specific than a happening; it isn’t about chance or instructions for people to interpret. It is really a crafted situation; however it’s also a porous and inclusive one. A lot of this thinking grows out of my interest in gardens – how gardens are composed, how they have a dramaturgy; you can flow through them at your own pace but they guide you and suggest pathways. An ‘Occasion’ produces a sensuous atmosphere – with smells, food, music and dancing. It is an immersive situation; there is no single privileged point of view. You’re in the midst of an occasion, and the stance of objective distance is simply not available.

AL: I like that you’ve talked about the figure of the dancer as a flexible host engaged in sensuous environments. How does this subtle eroticism develop in the “Occasions”?



IL: It comes out of my practice as a dancer, the choreography pertains not just to my body but to the conditions surrounding the different bodies that inhabit the space. Vibes, energy and rhythm are all considered aspects of the composition, as are the sound, smell and the particular way a sofa is set in relation to the chair and table. I was looking at pre-Cartesian, pre-Reformation formats of the past where there was no clear separation between the intellectual and the corporeal. The ancient Greek symposium is a place where philosophising, eroticism, eating and entertainment were all mixed together. What I respect about the early symposium format is that it supposes that the thinking process is a bodily process, that intellectuality is not separate from sensuality and that these things can and do coexist.

IL: *It seems to me that with both "Some Proximity" and "Auto Ficto Reflexo" you seem to be mining the language that sur-*

rounds art and cultural production. Can you tell me something about what you are seeking in this source material and how you work with it?

AL: I started to realise how much language was conducting my activity as a cultural producer, and that these different modes of language, i.e. criticism, gossip or public policy, accumulate to become a very strong currency. My project with these recent works has been to take some of these modes and make them directly produce the dance, rather than just the meaning or value surrounding it. So in "Some Proximity" we work with Jonathan P. Watts, who's an art writer, and his short critical reflections become the basis either through cadence or spatial configuration, for which Justin Kennedy and myself generate a glide movement. In "Auto Ficto Reflexo" we have a similar approach, but I include several of these modes of language. The dance responds in even more elaborate or ex-

pressive ways – for example we wrote a song and built a scene in homage to a machine based on Baudelaire's suggestion of how criticism may aptly take the form of a song or sonnet.

Adam Linder

Auto Ficto Reflexo

Uraufführung | HAU1

26.–29.8., 21:00

Isabel Lewis

Occasions

HAU1

26.8., 19:00 Occasion I | Eintritt frei

29.8., 19:00 Occasion II | Eintritt frei

4.9., 19:00 Occasion III | lange Version



Isabel Lewis © Joanna Seltz



Animalische Wesen in Geometrie

Valeria Gallucio [Compagnie Marie Chouinard] in "Soft virtuosity, still humid, on the edge." © Nicolas Ruel

Marie Chouinard kreiert spektakuläre Körperbilder

Seit 25 Jahren tourt Marie Chouinard weltweit mit ihrer Kompanie. Legendär sind ihre skulpturalen, sexuell aufgeladenen Spektakel, ihre grotesken Geometrien. Die Körper ihrer Tänzer formt sie mit Prothesen und Stachelkostümen neu, und stets spürt sie im Animalischen die Schönheit auf. Mit zwei Stücken ist die Compagnie Marie Chouinard bei Tanz im August zu erleben: mit ihrer bildgewaltig-grafischen Literaturadaption "HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS" und mit ihrer neuesten Arbeit, "Soft virtuosity, still humid, on the edge". Beide Produktionen hat die Tanzjournalistin Angela Reinhardt in Stuttgart gesehen.

Text: Angela Reinhardt

Auch einstige Skandal-Ikonen können irgendwann den Würdigungen nicht mehr entgehen. Für Marie Chouinard gab es dieses Jahr einen weiteren Orden in ihrer Heimatstadt Québec, im Mai feierte die renommierte Choreografin ihren 60. Geburtstag, ihre Kompanie feiert 25-jähriges Jubiläum und ihre Muse Carol Prieur, die 2010 in Deutschland als 'Tänzerin des Jahres' ausgezeichnet wurde, gehört seit 20 Jahren dazu. So viel Verehrungswürdigkeit kann man als Avantgarde-Künstlerin eigentlich nur mit neuen Überraschungen kontern: Zwei Novitäten bringt die Kanadierin mit zum Tanz im August, die eine ist kaum ein paar Wochen alt, beide Stücke arbeiten mit Film und Projektionen. Chouinard bleibt so spannend und explosiv wie immer, sie experimentiert weiter mit dem Körper und geht dabei immer mehr ins Detail.

Als 'Schamanin des zeitgenössischen Tanzes' wird sie gerne bezeichnet, archaische Wesen springen durch viele ihrer Stücke, durch fast jeden ihrer Abende hallt irgendwann der animalische, gutturale Schrei einer Tänzerin. Marie Chouinard setzt selbst den Sex als Ritual in Szene, unter allen zeitgenössischen Choreografen dürfte sie die weitaus größte Kollektion an Nippelschonern als Kostüm im Einsatz haben. Sie liebt drastische Bilder und deutliche Symbole, Spektakel und Schock: "Ich nehme die Leute gerne an den Rand dessen mit, was sie gewohnt sind." Legendär sind ihre Anfänge in den 80er Jahren, als sie noch alleine auftrat und in Solos wie "Petite danse sans nom" in einen Eimer urinierte oder auf der Bühne masturbierte.

Ihre großen Werke aber stehen wie Monolithen in der Tanzlandschaft und sind seit Jahrzehnten weltweit unterwegs, ihr "Sacre" etwa oder "bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS". Hatte sie ihre Tänzer zur revolutionären Strawinsky-Partitur mit langen Stacheln, Spornen und Hörnern bewehrt, so mutieren sie bei Bach durch Prothesen zu Mensch-Maschine-Hybriden, kopulieren an Bungee-Seilen in der Luft hängend oder las-

sen ihre Spitzenschuh-bewehrten Hände wie Flamingoköpfe kommunizieren. Chouinard modifiziert die Gliedmaßen, verändert die Architektur des Körpers, verlagert seine Schwerpunkte. Wie eine körperliche Behinderung die Bewegungsfantasie anregt, sieht man auch in ihrem neuesten Stück, das sich aber von den klaren, scharf umrissenen Formen früherer Werke entfernt und wesentlich näher an die Tänzer heranzoomt.

Zwar gründet Chouinards Ästhetik im animalischen Wesen des Menschen, aber sie sieht seinen kraftvollen, geschmeidigen Körper auch als Objekt der Schönheit, in den Symmetrien und geometrischen Winkeln der "gOLDBERG_vARIATIONS" zum Beispiel. Die visuelle Fantasie ihrer Tanzstücke orientiert sich immer wieder an der bildenden Kunst, sie baut regelrechte Bildkompositionen und viele ihrer Choreografien haben etwas Skulpturales. So extrem die Körper sich auch bewegen, ihre Linien und Formen sind klar umrissen, es gibt keine verwischten Bewegungen, nichts Improvisiertes. Chouinard liebt zum Beispiel die Silhouette des Menschen, inszenierte in "Orpheus and Eurydice" selbst die gewagte Vision von Männern auf High Heels mit angeschnallten Dildos als ein Chiaroscuro von stilisierter Eleganz.

Es gibt Motive, die die Kanadierin immer wieder aufgreift, aber sie hat keine choreografische Masche, die sie mit jedem neuen Werk durchzieht, ganz im Gegenteil. Jedes ihrer Stücke kreiert seine eigene Welt, seine eigene Symbolsprache. Ihr Glaubensbekenntnis formuliert sie so: "Meine Quelle war immer der Körper selbst, vor allem die Stille und der Atem, die den unsichtbaren Stoff des Lebens ausmachen. Am Ursprung jedes neuen Werkes ist immer das, was ich 'das Geheimnis' nenne, eine unbekannte Wellenlänge, die in fast obsessiver Weise nach mir ruft. Das ist es, was ich seit 1978 mache: aufmerksam auf das vitale Pulsieren des Körpers zu lauschen, bis ich es in einer neuen Ordnung kristallisieren kann. Jedes Mal fange ich dabei bei Null an. Jedes Mal konzentriere ich mich und richte meine Antennen neu aus, ich suche einen neuen Zustand, ich spüre dieser Welle nach, bis alles in sich aufgeht - so wie in einer wiedergefundenen klassischen Struktur, in der, so hoffe ich, dem Zuschauer sein eigenes Geheimnis enthüllt wird."

Das Geheimnis von "HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS" stand in ihrem Bücherschrank: Über 20 Jahre schon war ein Buch mit Tuschezeichnungen des Surrealisten Michaux in ihrem Besitz, als sie blitzartig realisierte, dass man die Reihe von kleinen Figürchen wie eine Tanzschrift lesen kann. Zunächst entstand daraus ein Solo für Carol Prieur, 2011 hatte bei ImpulsTanz in Wien das erweiterte Stück für zehn Tänzer Premiere. Die Bewegungsstudie ist gewissermaßen eine getanzte Rezitation: Als schwarze Silhouetten stellen die Tänzer die Tuschezeichnungen nach, mit einer zunehmenden Nervosität und Dringlichkeit. Beim Entstehen des Buches 1951 war der französische Maler und Dichter nicht nur von der asiatischen Kalligrafie beeinflusst, sondern vor allem von der mexi-

kanischen Droge Meskalin. Seite für Seite werden seine Zeichnungen auf die Bühnenrückwand projiziert – abstrakte Wesen zwischen Mensch und Tier, abstruse Tausendfüßler und Qualen, Kleckse vielleicht oder nicht doch Tänzer? Immer rasanter wechseln die Bilder, immer einfallsreicher posieren die menschlichen Tuscheflecken auf dem weißen Tanzboden. Was anfangs wie ein Kinderspiel erschien, steigert sich zum grotesken Wettkampf Mensch gegen Projektion, selbst das lange Gedicht in der Mitte des Buches wird vertanzt. Die Dynamik hebt mit Louis Duforts heftigen Elektro-Metal-Rhythmen ins Frenetische ab, Chouinard hämmert uns gewissermaßen die Schönheit des Körpers ins Hirn.

Dufort, ein Komponist mit Schwerpunkt Elektroakustik und Marie Chouinards musikalischer Begleiter seit fast zwei Jahrzehnten, bereitete ihr auch die Klanglandschaft für "Soft virtuosity, still humid, on the edge". Die Uraufführung des knapp einstündigen Stücks fand am 26. Juni 2015 beim neuen Colours International Dance Festival im Stuttgarter Theaterhaus statt. Es geht ums Gehen, oder vielmehr um die eingeschränkte Fortbewegung. Humpelnd, staksend und wegknickend, später auch modelmäßig-manieriert und stepptanzend bewegen sich Chouinards Tänzer durch die Welt, niemals traurig über die Behinderung, sondern kindlich in die Welt hinausstaunend. Denn der zweite Kristallisationspunkt des Stücks ist das menschliche Gesicht, dessen Landschaft durch raffinierte Kamerainstallationen vergrößert und vervielfacht wird. Chouinard choreografiert hier tatsächlich die Mimik ihrer Tänzer, macht die Gesichter zum Schauplatz und verformt sie in Zeitlupe von euphorisch zu missmutig, von ängstlich zu freu-

dig. Wie ruhende Buddhas sitzen sich zwei Frauen gegenüber und drehen sich auf einer Scheibe langsam um sich selbst, alle Bewegung liegt in der langsamen, starken Veränderung ihrer Gesichtszüge. Was fehlt uns, wenn das Antlitz plötzlich weg ist, wenn die Köpfe verborgen sind? Auch das untersucht die Choreografin, die in diesem Stück quasi mit der Fernbedienung spielt und die Geschwindigkeit manchmal auf eine extreme Zeitlupe herunterbremst.

Das menschliche Gesicht hatte sie schon früher fasziniert, sie hat es mit Hörnern, Brillen, roten Nasen oder Perücken verfremdet, mit weißen Masken neutralisiert und in ihren beiden "Cantique"-Kurzfilmen seine kleinsten Regungen beobachtet. Jetzt lenkt sie den Blick mitten hinein in die Emotionen, inszeniert ein Fresko aus Fratzen, das sich mit äußerster Langsamkeit über die Bühne bewegt. Fast wie Medusas Totenfloß sieht dieses zusammenklebende Menschengrüppchen aus, das sich ohne echte Interaktion, ohne sich in die Augen zu blicken, gemeinsam in eine Richtung bewegt. Bis man in Louis Duforts hochartifizierlicher Soundscape ungläublich ein Vogelzwitschern hört, bis ein Schleierwesen und Engel kommen und das Stück in allerletzter Sekunde doch noch seine Liebe zur Geometrie entdeckt.

Compagnie Marie Chouinard

Soft virtuosity, still humid, on the edge &
HENRI MICHAUX : MOUVEMENTS

Haus der Berliner Festspiele
19. + 20.8., 20:00

Hintergrund

Gérard Reyes, Mariusz Ostrowski, James Viveiros, Lucy May, Lucie Mongrain,
Leon Kupferschmid, Carol Prieur (Compagnie Marie Chouinard)
in "HENRI MICHAUX : MOUVEMENTS"    Sylvie Ann-Par  



Snap Chat #5

Marcos Morau

Where are you now?

Right now I'm in the middle of a few days off in a village hidden between sea and mountains, not far from my home in Barcelona.

What are you interested in at the moment?

After several creations I'm still interested in trying to translate the world we have today, in 2015, into pictures, action, movement – wondering how to do this today and what we wouldn't have done 10 years ago ...

Do you think about the audience when creating?

I don't think of them in a direct way but I want to share my imagination with them and not just do it for me. I like to have company on my travels.

How do you get started with ideas or bodies?

First ideas, and then I use the bodies in various contexts to express ideas. Bodies, with the other elements, are the channel.

How would you describe your practice in three words?

Translation, abstraction and decomposition.

Theatre or Gallery?

Theatre, at the moment.

Does dance need its own houses?

It's okay that dance has its own spaces, but it's more interesting that the performing arts share space in order to avoid inbreeding, closed-mindedness and specific audiences.

What would you do if you weren't a choreographer?

It could be another field of performing art but if I had to be away from art I'd say rhythmic gymnastics or geography.



La Veronal

Voronia

Schaubühne am Lehniner Platz
27.-29.8., 19:00

Der Idee des Bösen auf der Spur, wählen La Veronal einen geografischen Ausgangspunkt für ihre Erkundungen: die tiefste Kaverne der Welt, die Krubera-Voronia-Höhle in Georgien – eine Allegorie der Dante'schen Hölle, der Ort des Bösen, so die in Barcelona ansässige Künstlergruppe. Tanz, Text und Bild verbinden sie in einer labyrinthischen Dramaturgie zu einem nicht aufzulösenden Rätsel: "Voronia" gleicht einem Stationendrama, einer absteigenden Bewegung in wechselnden Bildern.

Choreografie im Quantenbereich

Als Künstler in Residenz verbrachte Gilles Jobin 2012 mehrere Monate am europäischen Forschungszentrum für Kernphysik, dem CERN in Genf. Dort entstand "QUANTUM", das der Choreograf nun bei Tanz im August zeigt. Im Interview spricht Jobin über die Erkenntnisse, die er während seiner Residenz gewonnen hat – über das Verhältnis von Theorie und Experiment in Physik und Choreografie, über die kontraintuitive Dimension der Teilchenphysik und den Körper als lose von Quantenkräften zusammengehaltene Wolke von Materie.

Interview: Stéphane Bouquet

Stéphane Bouquet: "QUANTUM" ist im Rahmen Ihrer Residenz am europäischen Kernforschungsinstitut CERN entstanden. Was hat Sie dort am meisten beeindruckt und wie entstand die Idee, dieses Stück zu kreieren?

Gilles Jobin: Interessant fand ich zum Beispiel, dass in der Teilchenphysik zuerst die Theorie beschrieben wird und dann das Experiment folgt. Ich war am 4. Juli 2012 am CERN, als die historische Entdeckung eines Teilchens bekannt gegeben wurde, das alle Eigenschaften des Higgs-Bosons erfüllt. Peter Higgs selbst war an diesem Tag am CERN. Er hatte zusammen mit Robert Brout und François Englert 1964 die Existenz eines solchen Teilchens vorhergesagt, im selben Jahr, als ich geboren wurde. Die Zeit, bis diese Hypothese bestätigt werden konnte, entsprach also genau meinen bis dahin verbrachten Lebensjahren.

Physiker sind Meister der Abstraktion.

Im Tanz mischt sich die Forschung häufig mit dem Produktionsprozess. Dass die Theorie der Forschung vorausgeht, ist für uns etwas Ungewohntes. Wie ich in meinem abschließenden Vortrag am

CERN sagte: Ich bin Choreograf, ich behandle die 'Theorie' und das 'Experiment' gleichzeitig. Durch das Residenzprogramm war ich zum ersten Mal in meiner Karriere in der glücklichen Lage, Zeit für grundlegende Forschungsarbeit zu haben. Der logische nächste Schritt für mich war, in der experimentellen Phase herauszufinden, ob ich die Theorie praktisch umsetzen könnte.

Physiker sind Meister der Abstraktion. Und hier tat sich für mich die Gelegenheit auf, ein völlig abstraktes Stück zu kreieren. Ich hatte mich bis dahin nie mit solch abstrakten und kontraintuitiven Modellen befasst, die sich mit so existenziellen Frage wie der bloßen Existenz von Materie auseinandersetzen. Über einen Zeitraum von mehreren Monaten begab ich mich in einen Kosmos höchsten Sachverstands, eine Welt leidenschaftlicher Wissenschaftler aus allen Teilen der Erde, die mit Hilfe des Large Hadron Collider – der komplexesten Maschine, die je von Menschenhand gebaut wurde und die der wissenschaftlichen Gemeinde Unmengen an Daten frei verfügbar macht – die Entstehung des Universums verstehen wollen. Zu meiner Überraschung fühlte ich mich sehr wohl inmitten all der Wissenschaftler, die in ihren Beschreibungen der Phänome un-

serer Welt so akribisch sind, so pragmatisch und präzise und die ihr ganzes Herzblut in ihre Forschung stecken.

SB: Sie haben Bewegung in Zusammenhang mit den Gesetzen der Teilchenphysik untersucht: Auf welche Art von Bewegung sind Sie dabei gestoßen? Haben Sie neue Körperzustände erforscht?

GJ: Mein Interesse richtet sich auf verschiedene grundlegende Faktoren, vor allem aber auf die fundamentalen Kräfte, die alle 'kontaktlose' Kräfte sind. Materie wird 'zusammengehalten', ohne sich zu 'berühren'. Wir sind keine bloßen Haufen aus zusammengeworfener Materie, sondern aus Materie, die durch fantastische Kräfte eine Form erhält. Unsere Körper bestehen aus Sternenstaub, wie eine Wolke, die über der Oberfläche der Erde schwebt, und wird von einem sensiblen Gleichgewicht von Quantenkräften zusammengehalten. Für einen zeitgenössischen Tänzer, der darauf trainiert ist, mit dem Boden unter seinen Füßen zu arbeiten, und an Kontakt und real Greifbares gewöhnt ist, ergibt sich hier ein völlig neues Paradigma. Bewegung ist also eine Abfolge miteinander 'verbundener' Aktionen, jedoch ohne Kontakt.

Ein anderer Bereich, mit dem ich mich beschäftige, ist die Symmetrie. In der Physik trifft man auf jede Menge Symmetrie, und ich beginne allmählich zu verstehen, dass der räumliche Begriff weit über das Verhältnis des Körpers und seiner unmittelbaren Umgebung hinausgeht; dass es viele verschiedene Arten von Räumlichkeit gibt, mit denen man arbeiten kann. Ich finde es daneben ebenso spannend, mittels Feynman-Diagrammen (der grafischen Darstellung der Wechselwirkungsprozesse von Elementarteilchen in einem Zeit-Ort-Diagramm) die Bewegungen der Tänzer zu generieren, wie mich die Leidenschaft fasziniert, mit der Richard Feynman wissenschaftlich gearbeitet hat. Wenn man sich ansieht, welche Phänomene das CERN mit seinem Teilchenbeschleuniger, dem LHC, reproduziert, oder konkret gesagt, jene energiegeladenen Umstände herstellt, die im Universum ein paar Millisekunden vor dem Urknall herrschten, dann muss man sich unweigerlich tiefgehende existenzielle Fragen stellen. Meinem Empfinden nach bin ich von 'figurativer Abstraktion', so der Begriff, mit dem manche meine Arbeit beschrieben haben, zu 'existenzieller Abstraktion' übergegangen. Mein Ansatz hat sich jedenfalls ohne Zweifel komplett verändert. Der bildende Künstler Julius von Bismarck, der vor mir am Residenzprogramm des CERN teilnahm, sagte in seiner Schlussrede, dass es ein Vor- und ein Nach-CERN gebe. Ich denke genauso, und sowohl meine Mitarbeiter als auch enge Freunde haben diese Transformation bemerkt.

SB: *Die Teilchenphysik rekonfiguriert Zeit und Raum, zwei Grundpfeiler choreografischer Arbeit. Stehen diese beiden auch im Zentrum von "QUANTUM" und wenn ja, in welcher Art?*

GJ: Wenn man von Zeit und Raum in Zusammenhang mit Quantenphysik spricht, ist das eine recht knifflige Angelegenheit. Teilchen können zu jedem beliebigen Zeitpunkt gleichzeitig und simultan an verschiedenen Orten sein, Quantenobjekte können aus dem Nichts auftauchen, Teilchen können Welleneigenschaften besitzen, wenn man nicht hinsieht, und

dann wieder Teilcheneigenschaften, wenn man sie beobachtet ... Im Quantenbereich läuft, was Zeit und Raum angeht, nichts so, wie wir es nach unseren Vorstellungen gewohnt sind. Wenn man in die Tiefen der Materie vordringt, bis hinein in die Quarks, aus denen sich der Atomkern zusammensetzt, scheint es, dass die Begriffe von Zeit und Raum keine Gültigkeit mehr haben. Das Faszinierende an der Quantenphysik ist, dass sie absolut kontraintuitiv und konsequent abstrakt ist. Doch wie kann man diese Gesetze des Abstrakten und Kontraintuitiven verwenden, um reale Bewegungen zu kreieren? Entscheidend dabei ist, kein beschreibendes oder illustratives Werk zu schaffen, sondern aus physikalischer Sicht kohärente Phänomene einzubinden, um zu Bewegung zu gelangen. An diesem Punkt hakten die eingeladenen Physiker Michael Doser und Nicolas Chanon ein. Wie könnte man den Phänomenen gerecht werden? Wie sollten auf einer Zeitschiene Ereignisse platziert werden können, die doch Quantengesetzen folgen und sich somit einer zeitlichen Festlegung praktisch entziehen?

SB: *Wie haben Sie ein so komplexes Feld wie die moderne Forschung in der Physik in den Griff bekommen? Haben Sie an Kursen teilgenommen? Haben Sie Physiker in Ihr Studio eingeladen?*

GJ: 'Mich angenähert' kommt der Wahrheit wohl näher als 'in den Griff bekommen' ... Meine Sachkenntnis war recht kümmerlich und ich musste einiges aufholen. Am CERN hatte ich vier Monate lang ein kleines Büro und las diverse populärwissenschaftliche Bücher. Das künstlerische Residenzprogramm Collide@CERN ist von Ariane Koek hervorragend organisiert. Drei Tage sind für Seminare vorgesehen, um sich mit dem Labor vertraut zu machen, und man lernt in einer Reihe von individuellen Gesprächen die faszinierendsten Köpfe kennen, die man sich vorstellen kann. Danach wählt jeder teilnehmende Künstler einen 'Inspirationspartner', einen Wissenschaftler, der ihm oder ihr während der Residenz begleitend zur Seite steht. Ich erinnere mich an eine Präsentation des bekannten Physikers Luis Álvarez-Gaumé, der mir

den Begriff der 'Skalen' näherbrachte. Es war eine ganz grundlegende Erkenntnis für mich, dass manche Dinge nur innerhalb ihrer eigenen Skala, ihres eigenen Vergleichssystems beobachtet werden können. Im Grunde ein recht simpler Gedanke, aber für mich war das der Einstieg. Und dann auch die Vorstellung, mit vielen Variablen zu arbeiten. Mein Problem war weniger, mein Wissen im Bereich der Physik zu erweitern, als vielmehr mich zu entscheiden, wo und wie ich mit meinem choreografischen Projekt beginnen sollte. Zum Glück teilten die Forscher um mich herum dasselbe große Engagement. Ich integrierte mich in das Labor wie ein normaler Wissenschaftler, der dort arbeitet. Mein Ziel war es, 'Bewegungsgeneratoren' zu finden, der Bewegung zugrunde liegende Gesetze, die der Quantenphysik entstammten und die sich auf unsere Skala übertragen ließen. Im ersten Drittel meines Aufenthalts am CERN habe ich mich ganz darauf konzentriert, die konkrete Richtung zu finden, um meine ursprüngliche Idee zu verwirklichen. Nachdem das Feld meiner Forschung definiert war, konnte ich Physiker in mein Studio einladen und mit der Entwicklung dieser 'Bewegungsgeneratoren' beginnen, die, so hoffte ich, 'a priori' kohärent mit der Quantenmechanik wären.

SB: *Waren die CERN-Mitarbeiter Ihrer Forschung gegenüber aufgeschlossen?*

GJ: 15.000 Menschen arbeiten jeden Tag für das CERN. Sie selbst nennen sich 'Cernois', 'die Cerneser'. Mindestens 5.000 von ihnen sind Physiker, die anderen sind Ingenieure, Techniker und Verwaltungsangestellte. Es ist also ein riesiges 'Publikum', das sich aus über 140 Nationalitäten zusammensetzt und dessen hochkarätige Wissenschaftler ständig irgendwo in der Welt unterwegs sind. Das CERN hat viele Gesichter ... Die Menschen, die ich kennengelernt habe, waren überwiegend Wissenschaftler, die dem Künstlerprogramm Collide@CERN interessiert gegenüberstehen. Bemerkenswert fand ich, dass die Wissenschaftler überrascht waren, als sie merkten, wie komplex der kreative Prozess doch ist. Wie empfänglich jemand

Die Cie Gilles Jobin performt "QUANTUM" vor der lebensgroßen Fotografie des CMS-Teilchendetektors am Large Hadron Collider.
Die Originalmaschine befindetet sich nur 100 Meter unter den Tänzern © Michael Hoch



letztlich für zeitgenössische Kunst ist, hängt von der Persönlichkeit und dem persönlichen Hintergrund ab. Zu meiner großen Überraschung lernte ich einige amerikanische Wissenschaftler kennen, die auch ein wenig in Tanz ausgebildet waren – anders als in Europa gehört an amerikanischen Universitäten auch Tanz zum Studienprogramm.

Bemerkenswert fand ich, dass die Wissenschaftler überrascht waren, als sie merkten, wie komplex der kreative Prozess doch ist.

SB: Für "QUANTUM" haben Sie mit dem bildenden Künstler Julius von Bismarck zusammengearbeitet. Wie kamen Sie auf ihn und wie sah Ihre Zusammenarbeit aus?

GJ: Ariane Koek hat dafür den Begriff 'kreative Kollision' verwendet. Julius hat direkt vor mir am künstlerischen Residenzprogramm teilgenommen, daher kreuzten sich unsere Wege ein paarmal. Ich mag seine 'Techno-Urban'-Arbeiten. Er ist ein ernsthafter junger Künstler, der sehr engagiert an seine Kunst herangeht und dabei einen klugen, mitunter auch humorvollen Ansatz verfolgt. Während seiner Zeit am CERN schuf er auf Basis des Gravitationsgesetzes eine kinetische Lichtinstallation aus vier im Kreis schwingenden Hängelampen, deren Bewegungsrhythmus ab und zu einen kurzen Moment lang harmonisiert. Ich sah ein Video dieser Arbeit bei seinem Abschlussvortrag, und innerhalb von fünf Minuten waren wir uns alle einig, dass diese Installation perfekt in eine choreografische Präsentation passen würde. Julius bestätigte dann auch, dass Bewegung und Tanz entscheidende Elemente in seinem kreativen Prozess sei-

en. Ich habe für dieses Stück aber nicht nur mit einem bildenden Künstler gearbeitet, sondern auch mit der amerikanischen Komponistin Carla Scaletti, die für ihre Komposition die Daten des LHC verarbeitet hat. Das Ergebnis ist fantastisch. Die Kostüme sind in Zusammenarbeit mit dem belgischen Stylisten Jean-Paul Lespagnard entstanden. Und der Tanz, das Licht, die Kostüme und die Musik tragen alle ihren speziellen 'Quanten'-Teil zum Stück bei.

Interview von Stéphane Bouquet über die Entstehung von "QUANTUM" für das Programm New Settings 3 der Hermès Fondation, 23. Juni 2013.

Cie Gilles Jobin
QUANTUM
HAU1
21. + 22.8., 19:30

Interview



Proben zu "QUANTUM" © Gregory Batardon



Snap Chat #6

Antony Hamilton

Where are you now?

At my computer... Again!!! In a Mexican cafe in South Melbourne. At night.

What are you interested in at the moment?

Relationship dynamics with my children. It seems to prove chaos theory is real. But seriously, these observations actually feed into my interests in how we organise situations in a performance, and how they are received by an audience. In short, we don't have much control over anything, including our own perception.

How would you describe your practice in short?

Haphazard, despite a facade that there is some great plan or a logical progression of ideas, I'm actually quite unorganised when I start a new project.

How do you get started with ideas or bodies?

The body is only an idea, so both.

One thing you would like to tell your audience before the performance?

Pay attention!

If your career were a story, how would the narrative go?

Antony's life was like any other – a series of accidental events that leaned towards success or failure at random. Things were going just great, until ...

What would you do if you were not a choreographer?

I would like to do civic garden and public space maintenance. You know, trimming hedges on motorway median strips and the like.

Antony Hamilton & Alisdair Macindoe

MEETING

Europapremiere | HAU3
20.8., 18:00, 21. + 22.8., 21:00

Rezital mit Robotern: In einem Kreis aus computergesteuerten Maschinentänzerinnen, deren Schlägel komplexe Rhythmen klopfen, erproben Antony Hamilton und Alisdair Macindoe synchron-symmetrisch aufeinander abgestimmte Minimalbewegungen. Beeinflusst vom urbanen Popping und Locking, verschwimmen in dem Duett das Organische und Mechanische. Ein zauberischer Mensch-Maschine-Dialog, mit dem der australische Choreograf Antony Hamilton in Berlin zu sehen ist.

Im Widerschein der Zeit

In “Bronze by Gold” verfugen Stephanie Thiersch und das Asasello-Quartett Klang und Bewegung



Proben zu “Bronze by Gold” © Sonja Werner

Ein Zusammenkommen soll die Tanz-Musik-Begegnung sein: Entfernt Bekannte treffen aufeinander, betreten ungewohntes Terrain, beleben es, beleben einander, erleben Erschütterndes, regen sich, überfordern sich, rennen, geben nicht auf. Der taube Beethoven hört zu, und er hört das, was war und was sein wird. “Aber das ist noch nicht alles, nie ist das bei Stephanie Thiersch schon alles”, schreibt die Tanzjournalistin Melanie Suchy, die eine Probe von MOUVOIR / Stephanie Thiersch und dem Asasello-Quartett besucht hat.

Probenbericht: Melanie Suchy

Im Mai, einige Monate vor der Premiere, als die Choreografin mit ihren acht Tänzern, den vier Musikern des Asasello-Quartetts und dem Dj Elephant Power im tanzhaus nrw in Düsseldorf probt, ist "Bronze by Gold" noch im rohen Zustand des Formens und Ausprobierens. Doch die Ideen, mit denen Stephanie Thiersch arbeitet, und ein paar Konturen sind klar, sodass eine Voraussage möglich ist. Natürlich wird es keine Geschichte, wenn sie inszeniert, eher sind es Intensitäten. "Ich versuche, Bilder dafür zu finden."

Die praktische Basis von "Bronze by Gold" ist die Frage, wie Tänzer und Musiker zusammenkommen, Bewegung und Musik, Partitur und Improvisation. Stephanie Thiersch stellt die Frage: "Wie kommunizieren wir, wie treten wir in Dialog, wie inspirieren wir uns gegenseitig, mit welchen Themen und Kombinationen?"

Im Dialog, wenn die Tänzer und Instrumentalisten miteinander in dichten Kontakt treten, ergeben sich automatisch unerwartete, faszinierende Momente. "Eine Arbeit von Heranführung" sei das, so Stephanie Thiersch, sich mit den Tänzerinnen und Tänzern respektvoll den Kompositionen anzunähern, mit den Musikerinnen und Musikern dem bewegten Körper. Um dann an den Grenzen des Üblichen, an Konventionen zu rütteln und sie zu überschreiten. Vollständig die Rollen zu tauschen, die Tänzer "fiedeln" und die Musiker "hotten" zu lassen, findet sie als Aufgabe in einer Probe reizvoll, auch, um gegenseitiges Verständnis zu fördern.

Seit zwei Jahren beschäftigt sich Stephanie Thiersch mit dieser Art Tanz-Musik-Begegnung. Klassische Musik und Notenlesen sind für sie kein Neuland. Nicht erst die Ballettausbildung in Wiesbaden, wo sie geboren ist, eröffnete ihr hierzu einen Zugang. Das ist lange her. Künstlerisch wanderte sie dann in ganz andere Gefilde. Studierte zeitgenössischen Tanz, Romanistik, Anglistik und Medienwissenschaft, später Medienkunst in Köln, machte sich seit 1997 mit ihrem Label MOUVOIR einen Namen als Choreografin, die mit den damals neuartigen Video- und Projektionstechniken umgehen konnte, drehte kurze Filme, gern mit surrealistischem Touch, einer französischen Note. Die Musik kam vom Band, Elektronik, Rock, Pop, eine DJane thronte mal mit auf der Bühne, ein Gitarrist saß am Rand. Mit dem Filmischen wurde Stephanie Thiersch mit der Zeit zurückhaltender, es reizte sie nicht mehr wie früher.

In ihrem Denken und Forschen aber ist es sehr präsent. Kommt sie doch im Gespräch gerne ins Schwärmen über Kinofilme oder für Fotografen, wie für Sebastião Salgado, der im Dokumentarfilm "Das Salz der Erde" von Wim Wenders vorgestellt wird. Wie Salgado 1994 in Ruanda schließlich vor dem Grauen kapituliert hat und keine Bilder mehr machte, weil er nicht mehr konnte, weil das zu viel war; über solche Momente denkt Stephanie Thiersch bei der Kreation ihres Stücks nach. Auch einige Fotobücher liegen im tanzhaus nrw auf der kleinen Tribüne im Studio 6, aus denen winzige Post-its ragen: Bilder von Menschen in Ausnahmesituationen, Brautpaare an

falschen Orten, Weinende, Trauernde, Familien in winzigen Räumen, Menschen auf Müllbergen, Schlafende ohne Betten, Fußballspieler in kaputter Umgebung.

Stephanie Thiersch spricht von 'aftermaths', von Situationen nach einer Katastrophe. Menschen sammeln ihre Kräfte, woher auch immer sie diese nehmen, sie helfen einander und sie halten zusammen. Auch dies eine Art der Begegnung: Solidarität über Klassen- und Rassengrenzen hinweg, eine Art ureigene Mitmenschlichkeit. Die amerikanische Publizistin Rebecca Solnit hat zu diesem Thema recherchiert: "A paradise built in hell". Zieht man dabei den Blick vom individuellen Erleben auf eine Distanz, werden Gefüge erkennbar, Dynamiken, Bewegungen einer Gesamtheit, die von jedem einzelnen Element beeinflusst werden, zugleich bestimmt das Gefüge die Regungen seiner Teile.

Bewegungen im Gefüge

Die Tänzerinnen und Tänzer treiben aufeinander zu und wieder weg. Sie schwanken, sie kippen, jemand reißt den Nachbarn mit ins Fallen, der wiederum seinen Nächsten, seine Nächste. Sie stehen sofort auf und rennen weiter, immer weiter. Sie heben einander in die Höhe, erst diese, dann jenen, mal an diesem Ort, mal an jenem. Sie klumpen sich zu dritt, zu vielen, verknoten den Pulk, aber so geschmeidig, dass er nicht fest wird. Auflösen, weiterlaufen, wieder verknoten. Nichts



bleibt, nichts ist endgültig, nichts ist besser als etwas anderes; es will auch nicht an irgendein Ziel, sondern nur: Bewegen. Den Drive. Sie wirbeln um sich selbst und durch den Raum, im Strudel. Sie wenden, aber auch das ist ein Weiter, es gibt hier kein Zurück.

Das Geschehen spielt keine Dramatik aus, sondern Spannung im Raum, in den Körpern, zwischen ihnen. Leicht sind sie dabei nicht, die Tänzerinnen und Tänzer, Bewegter und Bewegte, sie fingieren nicht die Überwindung der Schwerkraft, sondern nutzen sie, verschmelzen sie mit ihren eigenen Kräften.

Von Energie spricht Stephanie Thiersch hier auch, von Energieerhalt und davon, "das System am Laufen zu halten". So wird nach diesen Eindrücken aus der Probenphase deutlich, wie sich ihre unterschiedlichen Inspirationsquellen miteinander verbinden – wieder eine Begegnung – und zu etwas werden, das diese Mehrschichtigkeit in sich trägt, ohne sie allzu offenzulegen. Es könnte auch einfach Tanz sein. Jene Kraft oder Energie behält denn auch ihr Geheimnis: was sie so unüberwindlich macht oder wie sie tatsächlich entsteht. Ist sie nicht grauenvoll – oder doch beglückend? Ist sie menschlich, übermenschlich, unmenschlich?

Physik und Literatur als Stimulation

In die Zeit nach der Katastrophe hallt das Geschehen nach, wie ein Echo, über Generationen. Umgekehrt wirft auch manches Unheil seinen Schatten voraus, wie man sagt. Nichts bleibt ohne Folgen. Auch solchen Überlegungen folgt die Choreografin: "Kettenreaktionen, Impulse aufnehmen, verwandeln, ein bisschen Eigenes hinzufügen, weitergeben." Das lässt sich auf die Gesellschaft übertragen; es benennt auch konkret die Art, wie die Tänzer interagieren. Zur Veranschaulichung brachte Stephanie Thiersch in der Probenarbeit auch die Physik des magnetischen Anziehens und Abstoßens von Teilchen mit Plus- oder Minusladung ins Spiel. Dazu das Phänomen des Dauerbeschusses an Impulsen, Informationen, Bildern, denen wir heutigen Menschen uns aussetzen – ausgesetzt werden? –, Überflutung und Überforderung bis zur Erschöpfung. Gewitter. Schließlich nennt Stephanie Thiersch als Inspiration auch das Ritual des 'Planetary Dance' der amerikanischen Tanzavantgardistin Anna Halprin, die sie im März wegen eines Projektes im Jahr 2016 besucht hatte. "Was ist Gemeinschaft?"

Für den Prolog von "Bronze by Gold", erklärt die Kölnerin, wähle sie eine Unbekümmertheit, "wie ein Losgelöstsein, nicht

im Davor, nicht im Danach, sondern in einer Blase zu sein". Eine Art Anti-Ouverture. Sie verweist auf die kostüm- und glitzerverliebte Partylaune in New York um 1980, vor Aids, wie Tod Papageorge sie in seinen Fotos verewigt hat. Das Schimmern oder Glänzen ist ja auch dem Titel ihres Stücks eigen. Nicht nur lässt er an Metalle, an Leitfähigkeit und chemische Elemente denken oder an Alchemie, die nicht umkehrbare Transformation. Literaturliebhaber erkennen den guten alten James Joyce, der die beiden im "Ulysses" beschrieb: Bronze und Gold sind sirenenhafte Damen hinter einer Kneipentheke, benannt nach ihren Haarfarben. Was in diesem Lokal geschieht, ist ein totales Ineinanderfließen und Verstrudeln von Sinneseindrücken und Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen. Das Auge des Erzählers treibt von Detail zu Detail, ins Ohr strömen Geplauder, Geclimper, Gesang. Hier ist Musik.

Eine befreundete Komponistin hatte Stephanie Thiersch auf diese literarisch-opernhafte Kostbarkeit hingewiesen. Die Choreografin entdeckte auch dort die Überstimulation, 'das Zuviel' sowie: "Das 'by' im Stücktitel könnte das Nebeneinander in der Zeit bedeuteten, aber auch eine räumliche Anordnung. So lässt sich auch die Begegnung der Genres in der Zeit und im Raum sehen, nebeneinander, miteinander, voreinander, nacheinander." Sie suche nach Verschiebungen, Reibungen. Wichtig ist ihr, auch bei Tanz und Musik kein Machtgefälle

zu inszenieren, kein Genre solle zum Diener, Illustrator, Verdoppler des anderen werden. Nun also werden die vier Musiker gemeinsam mit den Tänzern zu 'Teilchen', die rasen, wirbeln, klumpen, einander mitziehen und halten oder eine Kette bilden, als versuchten sie, eine lange Böschung hinunterstürzend, jemanden vor dem Ertrinken zu retten. Oder alle werden zu halbierten Teilchen, die in den Bögen ihrer nach vorn versteiften Arme etwas halten, das nicht mehr da ist; eine lebenswichtige Ergänzung fehlt, groß wie ein Körper.

Kraftakt fürs Hirn

Klang-Körper. Als Stephanie Thiersch und das Asasello-Quartett 2013 zum ersten Mal zusammenarbeiteten, probierten sie einiges aus, Vorsicht und Skepsis paarten sich mit Neugier. "For Four" wurde ein erster Schritt in der Beziehung. An Beethovens "Große Fuge, op. 133" wollten sie sich heranmachen, im Sinne von 'Fuga = Flucht', legten den Brocken dann aber zur Seite. Passend zum Thema Überforderung, aber mit erheblich mehr Zeit zum Proben, nehmen sie ihn sich jetzt wieder vor. Sogar auswendig möchte das Quartett spielen, ein doppelter Kraftakt fürs Hirn. Wobei aber, wie die Choreografin

erläutert, die Körper sich aufrichten, die Blicke freier werden und die Bühnenpräsenz merklich gewinnt. "Spielerischer". Die Asasello-Interpretation der Fuge übrigens sage ihr sehr zu: "Sie passt auch gut zu dem, wie ich mit Bewegung arbeiten möchte: in die ruhigen Momente wirklich reingehen, wie auch die schnellen, heftigen auszureizen. Ein bisschen in die Extreme." Die kleinen stillen Stellen bei Beethoven seien für sie wie winzige 'aftermaths', von den Musikern hörbar auskosten. Dann ein sanfter Schritt, Ton, hinaus, hinauf zur folgenden extremen Steigerung.

Für den Tanz übernimmt die Choreografin etwas von der Kompositionsstruktur, um mit Mitteln ihres Genres die "Verästelungen eines Grundthemas" zu bearbeiten und "eine eigene Komposition" zu erschaffen. Etwa indem die Tänzersoli in unterschiedlicher Weise das Thema Nachhall oder Resonanz ausführen. Das Wiederholungsmoment der Fuge findet sich in Bewegungs- und Bildmotiven, die im Verlauf des gesamten Stücks immer wiederkehren, je in veränderten Kontexten. Das mittlere Musikstück in "Bronze by Gold", sozusagen das 'by', ist "Torso V" des Ungarn Márton Illés aus dem Jahr 2007. "Als Echo der Fuge", sagt sie. Auch dies eine erregte, sich steigende und dann fast versickernde, erschaffende Musik, dann wieder Aufbäumen, Japsen, um schließlich in dünner Luft die Spur zu verlieren. Als werde hier etwas nie zu Ende gesagt. Von "Energieschatten" spricht Illés in seinen Erklärungen. Stephanie Thiersch erfreut sich an dem Wort und auch seiner Implikation des Danach oder des Nachhalls. In den vorher in Stille getanzten Verbindungsteil wirft der Illés-Torso seinerseits einen Schatten voraus.

Die Vorschläge zu den drei Musikstücken in "Bronze by Gold" stammen vom Quartett. Die Musiker werden auch eine eigene Komposition entwickeln, und zwar auf die Weise, wie Tänzer Bewegungsphrasen erfinden und bauen: als Improvisation zu einer Aufgabe, einem Satz, einem Bild, die eine Materialsammlung ergibt, aus der dann das Zwingendste, Stimmigste

herausgefiltert wird. Hinzu kommt auch ein Dialog mit dem belgischen Dj Elephant Power, alias Nicolas Baudoux, den Stephanie Thiersch wegen seiner Musik, aber auch wegen seines sehr körperlichen Einsatzes an den Turntables angeworben hat.

Streicher auf Strümpfen. "Man ist mehr geerdet", sagen die Musikerinnen und Musiker in einer Probenpause, das helfe bei dem vielen Bewegen. Auch ein bisschen "freizeitlich" fühle es sich an, aber sie fordern von sich eine Ernsthaftigkeit, "als wären wir im Frack", eine Konzentration, wie sie den Tänzerkolleginnen und -kollegen eigen ist. Mit Schwerkraft zu arbeiten, sagt Geigerin Barbara Kuster, das kennen Streicher, aber die Körper-Improvisations-Übungen, in die sie sich nun ausführlich begeben haben, waren ihnen neu. Nicht um den Tänzern nachzueifern, sondern um die Körperlichkeit des Gespanns von Mensch und Instrument auszuloten. Ihr Bewusstsein dafür habe sich verändert. "Eigentlich geht das zum Ursprung, wie Musik gespielt wird", so der Cellist Teemu Myöhänen. Barbara Kuster weiß schon, was sie davon in ihren Alltag mitnimmt: "Meine Schüler müssen künftig rennen."

Zum Schluss, als Gold, folgt "Raga ϕ " des Japaners Hikari Kiyama, den das Quartett 2009 uraufgeführt hatte, wofür es einen Kammermusikpreis bekam. "Ein elektronisch verstärkter Mix aus japanischer Tradition, Death Metal, Rock und Feedback-Geräuschen", wurde die Komposition beschrieben; der Laudator erklärte, sie erinnere an den Gott Raga, einen "kriegerischen Gesellen, der alle schlechten Eigenschaften seines Vaters Odin verkörpert". Ein Nachhall auf familiärer Ebene. Es klingt ein wenig, als brülle jemand beim Einatmen, als folge der Lärm einem merkwürdigen Rückwärtsdrall. Vielleicht ist dieser Raga in Wahrheit der Angelus Novus, Walter Benjamins Engel der Geschichte, der sein Antlitz der Vergangenheit zuwendet – einer Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft?



Stephanie Thiersch & Teemu Myöhänen (Asasello) © Sonja Werner

MOUVOIR /
Stephanie Thiersch
& Asasello-Quartett,
Dj Elephant Power
Bronze by Gold
 Radialsystem V
 22. + 23.8., 20:00

Die Summe aller Lust-Projektionen

Eisa Jocson verkörpert Wunschbilder aus der asiatischen Sextanz-Industrie

Stereotype Inszenierungen von Körperlichkeit im Tanz? Die philippinische Choreografin Eisa Jocson ist spezialisiert auf das Dekonstruieren kulturell codierter Bewegungsklischees. Auch in ihrem neuen Solo "Host" macht sie ihren eigenen Körper zum Austragungsort eines Spiels der Zeichen, eignet sich die Bewegungen von Geisha-Hostessen, Transsexuellen und Popstars an, um sie neu zu kombinieren und zu transformieren. Wie sie das macht und was Eisa Jocson in ihrer Arbeit wichtig ist, beschreibt die Tanzjournalistin Nicole Strecker.

Text: Nicole Strecker



Davon muss 'Mann' wohl träumen. Eisa Jocson, zart, asiatisch, anmutig, mit glänzend schwarzem Haar und langgliedrigen Fingern, tänzelt über einen silbrig-verspiegelten Laufsteg und erfüllt jedes Ideal fernöstlicher Weiblichkeit. Sie ist die Glamour-Geisha im roten Glitzerkimono und die pseudo-keusche Kurtisane. Sie ist lederstiefeliges Pin-up und putziges Poppirl. Ganz gleich welche Standardform aus dem weiblichen Erotik-Repertoire gerade gewünscht ist – Eisa Jocson liefert sie. "Host", so sagt sie, ist eine 'One-Woman-Entertainment-Service-Machine'.

"Der philippinische Körper ist in der globalisierten Welt marginalisiert", sagt Jocson. "Ein Immigranten-Körper, der versucht, sich in verschiedenen kulturellen Kontexten zu assimilieren und der bevorzugt im emotionalen Dienstleistungssektor eingesetzt wird – als Pflegekraft, Haushaltshilfe oder eben Entertainer. Zehn Prozent der philippinischen Bevölkerung arbeiten außerhalb des eigenen Landes." Der philippinische Körper als Arbeitskapital oder, wie man vielleicht präzisieren müsste, als 'Sex-Arbeitskapital' – an diesem Thema arbeitet sich jedes der bisherigen Stücke von Choreografin Eisa Jocson ab: Das asiatische Erotikgewerbe als Brutstätte für sexuelle wie kulturelle Klischees ebenso wie als Symbol fürs global-ökonomische Ungleichgewicht.

2011 wird Eisa Jocson für ein Gastspiel nach Tokyo eingeladen. Es ist ihre erste Reise nach Japan, und sie habe, erzählt sie, während ihres Aufenthalts darüber nachgedacht, wie die Philippinen und Japan wirtschaftlich verflochten sind. "Ich fragte mich: Was ist der stärkste Industriezweig, was die wichtigste Handelsware? Und ich begriff irgendwann: Das ist der

Mensch. Unser Hauptexportartikel nach Japan sind philippinische Entertainer." Dabei weckt besonders eine Assimilierungsform Jocsons Interesse: philippinische Frauen, die nach Japan emigrieren, um dort Klischeebilder von japanischen Geishas zu verkörpern. So entstand die Idee zu "Host", einem Stück über weibliche und transgender Hostessen.

"Diese Unterordnung unter eine fremde Kultur wirft natürlich Fragen nach Ausbeutung in allen möglichen Spielarten auf", sagt Bettina Masuch, Leiterin des tanzhaus nrw in Düsseldorf, wo "Host" uraufgeführt wurde. Masuch hat die Choreografin Eisa Jocson schon vor einigen Jahren entdeckt und zählt zu ihren wichtigsten Förderern in Europa. Damals eroberte Jocson mit ihrem Solo "Tod einer Pole-Tänzerin" die zeitgenössischen Tanzbühnen – womit sie selbst vom Entertainment ins Bühnentanz-Business wechselte –, denn es war der erotisch-akrobatische Stangentanz, der aus ihr eine Choreografin machte. Jocson hat in Manila bildende Kunst studiert. Irgendwann nahm ihre Lieblingstante sie mit zum Pole Dancing und weil sie stets alles tue, was die idealisierte Tante vorlebe, erzählt Jocson, fing auch sie das halb verrückte Hobby an. "Damals war gerade der Fitnesswahn ausgebrochen. Der Pole Dance befand sich also in einer Art Zwischenphase: Es gab noch den Tratsch, das Lästern, sogar gute Freundinnen haben an mir gezweifelt. Aber mittlerweile ist der Pole Dance sehr beliebt und so normal wie Zumba."

Zeitweilig leitete Eisa Jocson eine Schule für Pole Dancing in Manila. Mittlerweile fehlt der international gefragten Choreografin die Zeit dazu. Ihrem Solo über das Pole Dancing folgte "Macho Dancer", ein Stück über die spezielle Form des männ-



lichen Striptease in philippinischen Nachtclubs – und es ist unglaublich, wie in dieser Performance aus der schwächlichen Asiatin nur durch ihren Tanz ein schwerer, scheinbar muskelbepackter Kerl wird. Sie lockt mit geöffnetem Hosenstall, präsentiert imaginierte Riesenmuskeln und schnuppert den eigenen Testosterondampf. Jede Macker-Geste ist mit Präzision einstudiert, aber Jocson bleibt eben doch: Frau. Eine Irritation im virilen Dienstleistungs-Tanz. Und auch hier provoziert ihr Körper die Schaulust – und die Scham.

“Diese Art der Fleischbeschau ist immer so etwas wie eine ‘Eintrittskarte’ in ihre Vorstellungen.” So Bettina Masuch auf die Frage, ob Eisa Jocson mit ihrem faszinierenden erotischen Charisma nicht letztlich doch das bediene, was sie hinterfrage: ‘Sex sells’. “Man geht ihr schnell auf den Leim, aber es gelingt ihr sehr subtil, das anfängliche Vergnügen dann permanent infrage zu stellen.” Um eine ‘Anklage’ gegen die Sexindustrie gehe es ihr nicht, betont Jocson. Statt von außen zu kritisieren, habe sie sich die Körper-Sprachen einverleibt: “Ich versuche, das Spektrum dieser Bewegungen zu erweitern und mit dem Körper zu einer anderen Perspektive zu gelangen. Das mag für Zuschauer konfrontativ sein, beunruhigend, aber es führt auch dazu, dass man die eigenen Annahmen und Urteile hinterfragt.”

Der internationale Erfolg und ihre künstlerischen wie verbalen Reflexionen zu Gegenwart und Geschichte der Philippinen brachten ihr eine Nennung auf der Liste der ‘10 wichtigsten Frauen der Philippinen’ – aber trotzdem keine Auftrittsmöglichkeiten. Nicht nur wegen fehlender Rahmenbedingungen und Finanzierungsmöglichkeiten: auch weil sie in “Macho Dancer” topless tanzt, sind Vorstellungen in den meisten asiatischen Ländern unmöglich. Selbst in Manila ist das Solo bislang nur ein einziges Mal im Rahmen eines Festivals gezeigt worden. Produziert sie also für den westlichen Tanzmarkt? “Allein die Tatsache, dass ich zeitgenössisch arbeite, bedeutet, dass ich mich an einer europäisch-amerikanischen Traditionslinie orientiere, denn die Geschichte des zeitgenössischen Tanzes ist eine des Westens. Ich kann also nicht leugnen, dass meine Stücke von diesem Markt beeinflusst sind. Aber meine Ästhetik ist vor allem dadurch geprägt, dass ich sowohl auf den Philippinen als auch in Europa arbeite.”

“Macho Dancer” habe sie verändert, erzählt Jocson. Nicht nur ihren Körper, der durch das Training muskulöser wurde, sondern auch ihren Lebensstil, ihre Outfits, ihr Auftreten, das jetzt vielleicht aggressiver und direkter sei. Auch deshalb entstand “Host” – als physisches wie psychisches Pendant: Ein Stück über die breite Palette weiblicher Sextanz-Stereotypen. Jocson hat sich die schrille Show-Choreografie einer philippinischen Transsexuellen beibringen lassen. In Japan erlernte sie einen wunderschön-filigranen traditionellen Geisha-Tanz. Sie zitiert den Lolita-Habitus des in ganz Asien mittlerweile extrem dominanten K-Pop aus Korea. Und sie kopiert die aggressive Erotik der ‘Sexbomb Dancers’, einer philippinischen Girls-Gruppe mit stark US-amerikanisch geprägtem Stil. “Da

die Philippinen eine amerikanische Kolonie waren, ist vieles eine direkte Nachahmung der US-Kultur. Mein Stück reflektiert also auch die Dreiecksbeziehungen zwischen Amerika, den Philippinen und Japan, die politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeiten der drei Staaten.”

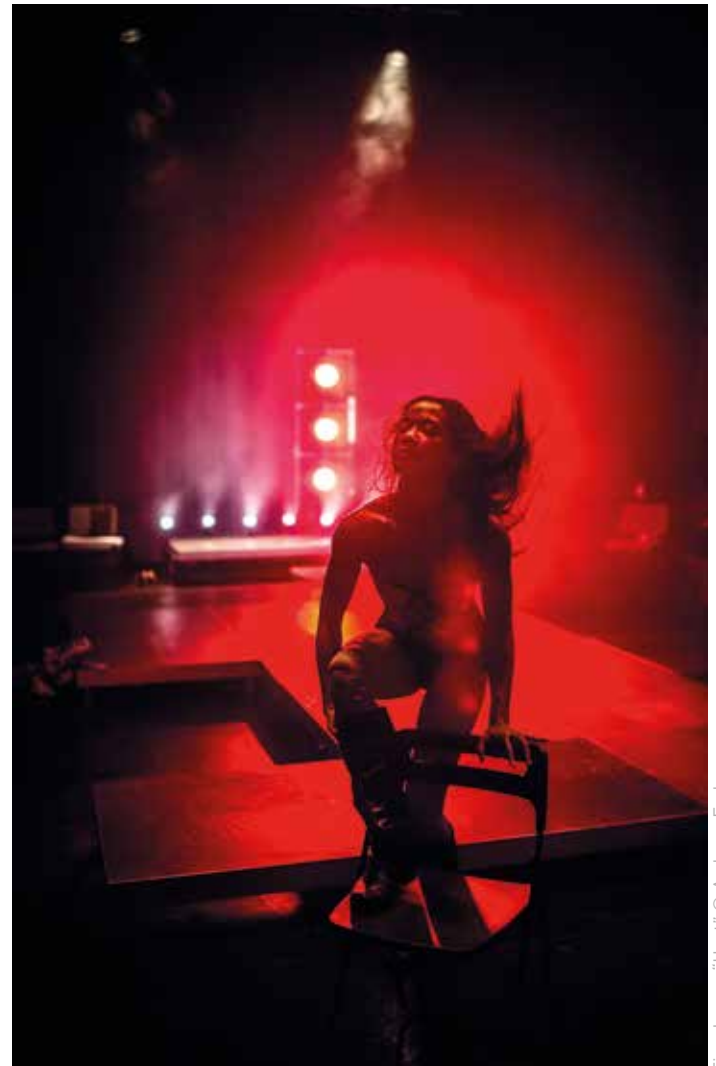
Jocson führt ihre Verwandlungen in weibliche Erotikfantasien auf offener Bühne vor, bis sie schließlich fast nackt zu einer Art defekter Sex-Maschine wird, die in einer Zeitlupen-Choreografie alle Gesten und Posen der Traumbilder durcheinanderbringt, die süß, obszön, sittsam, devot, pervers – alles ununterscheidbar zugleich ist. Kein Männertraum mehr, sondern die gruselige Summe aller Lust-Projektionen auf den weiblichen Körper. Ein Albtraum.

Eisa Jocson

Host

Europapremiere | Sophiensæle

14.-16.8., 19:00



Eisa Jocson "Host" © Andreas Endermann

Snap Chat #7

Surjit Nongmeikapam

Where are you now?

I am in Imphal, Manipur, my only home town.

What are you interested in at the moment?

I don't have particular interests, but I'm interested in the different tastes of being me.

Do you think about the audience when creating?

Yes, I do. I also always see myself as many audiences when I create my own pieces.

How would you describe your practice in short?

I don't have a particular practice; it depends on my works. But I love doing improvisation and surprising movement using props and scenery. Yes, I love doing intellectual art works too.

One thing you would like to tell your audience before the performance?

Just have a taste of my work. Good or bad is okay.

What is the state of contemporary dance in India?

It's still a small community, but better than 4-5 years ago. I'm a kind of 3rd generation of contemporary dancers/choreographers/performers in India. It's growing faster now in India.

What has influenced you most as an artist?

Listening and experiences from the life of the cosmos and artists. I'm very influenced by the nature of life and movements.

If your career were a story, how would the narrative go?

It would be like a long drive on the highway from Imphal, Manipur, to Dimapur, Nagaland.



Choy Ka Fai

SoftMachine:

**Surjit Nongmeikapam (India) &
Rianto (Indonesia)**

Europapremiere | Sophiensæle
21. + 22.8., 17:00 | Doppelabend

Den aktuellen Stand von zeitgenössischem Tanz in Asien dokumentiert Choy Ka Fai seit 2012 in seinem Multimediaarchiv und Performancezyklus "SoftMachine". Zwei Künstler sind nun in Berlin zu sehen: Surjit Nongmeikapam und Rianto. Surjit Nongmeikapam thematisiert in seiner Performance Strategien der Vermarktung durch Selbstexotisierung.

A Message from Asia

**Choreographer and dancer
Choy Ka Fai on his artistic
research project
“SoftMachine”**

On 7 September 2011 a major London dance powerhouse uploaded a five-minute promotional video titled “Out Of Asia – The Future of Contemporary Dance” for their new-season preview. I was intrigued and disturbed at the same time by the video. As an Asian artist, my immediate response was: “Who are you to tell us what the future of contemporary dance is and what is coming out of Asia?”

From my personal perspective, the curatorial concern was superficial. As Asia is extremely diverse culturally, it is difficult to access local knowledge and tradition without investing time for research or first-hand experience. There is a recurring sense of mystification put upon the cultural production from the East for the cultural consumption market of the West. The persistence of exoticism is sadly evident in the institutional promotion of contemporary dance from Asia.

My initial research revealed to me that it is clear that the discussion of contemporary dance in Asia is still in an embryonic state and has mostly been conducted by academics under immense influence from the West. With this revelation as a starting point, I thought someone from Asia should create new spaces for such discourse. From the naive idea of ‘From Asia For Asians’, I started an 18-month journey through 13 Asian cities in my search for what is ‘Inside Asia’.

Choy Ka Fai, 7 October 2013, Beijing







Snap Chat #8

Rianto

Where are you now?

I'm here in Tokyo right now.

What are you interested in at the moment?

I'm interested in the unconscious movements of the body – for example the movements of the body when subjected to trance events – and also in masculine and feminine movements that emerge in the body as an object of research.

Do you think about the audience when creating?

As a performer creating movements I'm already thinking about the audience, as my body is also the audience. For me the audience is part of the natural unity of performance – thought-choreographer.

How would you describe your practice in short?

Intuitive, moving on, free and repetitive. Body experience that can express our memories or data from the body.

One thing you would like to tell your audience before the performance?

Yes, it's language.

What has influenced you most as an artist?

Senses of the body, tradition, environment and society

What is the state of contemporary dance in Indonesia?

There have been many developments through the collaboration of many artists to create a multi-cultural take on traditional ethnic philosophy.

If your career were a story, how would the narrative go?

Body as transformation of masculine and feminine. Dance till you're a dead body to empty.

Choy Ka Fai

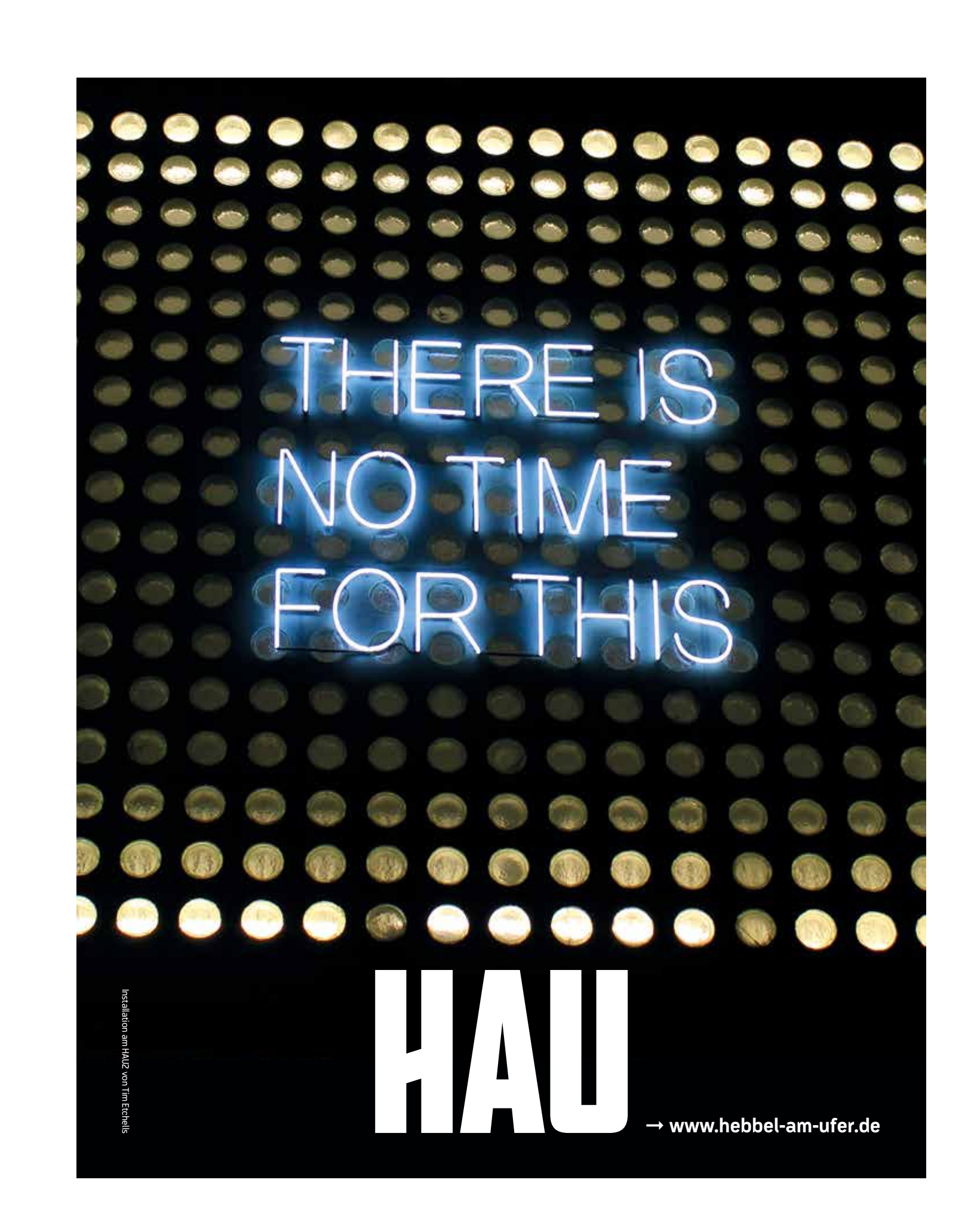
SoftMachine:

**Surjit Nongmeikapam (India) &
Rianto (Indonesia)**

Europapremiere | Sophiensæle
21. + 22.8., 17:00 | Doppelabend

Den aktuellen Stand von zeitgenössischem Tanz in Asien dokumentiert Choy Ka Fai seit 2012 in seinem Multimediaarchiv und Performancezyklus "SoftMachine". Zwei Künstler sind nun in Berlin zu sehen: Surjit Nongmeikapam und Rianto. Der Indonesier Rianto erkundet die Spannungen zwischen traditionellem und zeitgenössischem Tanz, männlich und weiblich, urban versus ländlich.





THERE IS
NO TIME
FOR THIS

HAU

Installation am HAU2 von Tim Etchells

→ www.hebbel-am-ufer.de

NRW

IDAS

iDAS^{NRW} OPEN STUDIOS

- Alexandra Waierstall
- Ben J. Riepe
- Takao Baba
- CocoonDance Company

AUGUST | 22 | 2015 | 14-17 Uhr

UFER_STUDIOS ■ Badstr. 41a ■ 13357 Berlin

Admission free - Please register: iDAS@tanzhaus-nrw.de

international Dance Artist Service

www.i-das.de

UFER_STUDIOS

tanz
haus
nrw
düsseldorf

iDAS^{NRW} is supported by

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Sammele sie alle!



**Künstler-
Ausgaben
2015**

Jede Monopol-Ausgabe des Jahres 2015 ist ein Kunstwerk
für sich – gestaltet von einem der bekanntesten Künstler unserer Zeit.
Monopol. Wir sind Kunst.

monopol
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

www.monopol-magazin.de/probe

PRODUKTION ... TÄNZER ...
... CHOREOGRAP ...
... TÄNZERIN ... KOMPANIE ...
... DES JAHRES?

*Feiern Sie mit uns die **Gewinner**
der Kritikerumfrage der Zeitschrift*



*und **diskutieren Sie mit uns**
«Große Gefühle»,
Thema des Jahrbuchs 2015*

*28. August
HAU1, Rangfoyer
19 Uhr*

Um Anmeldung wird gebeten unter: marketing@friedrichberlin.de

www.kultiversum.de/tanz



LUST AUF KULTUR?

- Konzerte, Ausstellungen, Filme und Veranstaltungen
- Tipps, Premieren und Kurzkritiken
- Alle wichtigen Adressen im Überblick

Alle 14 Tage neu am Kiosk,
unter tip-berlin.de und im iKiosk!



tip Berlin

RBB-ONLINE.DE

rbb¹
FERNSEHEN



DAS VOLLE PROGRAMM
KULTUR



92,4

kulturradio^{rbb}

die
kunst
zu
hören





Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



YORCK
KINOGRUPPE



SOMMERKINO KULTURFORUM

..... AM POTSDAMER PLATZ

BERLINS GROSSES FREILUFTKINO

.....
10. JUNI – 29. AUGUST 2015

zwischen Philharmonie und Neuer Nationalgalerie

Programm und Infos unter **YORCK.DE**

fritz-kola®

messenger

taz. die tageszeitung

BERLINER
Planner

FLUXFM
Die Alternative im Radio.

L'ATMOSPHÈRE EST PEUPLÉE
DE MILLE COURBES MOBILES
ET ONDULEUSES, D'ENTRELACS
INÉPUISABLES ET DE
COMBINAISONS MULTIPLES.

Jean Cocteau

BERLINPOCHE.DE

berlin
POCHE 

© Roxane Bortoz | Roxane-bortoz.ch

SIEGESSÄULE



WE ARE QUEER BERLIN

Berlins meistgelesenes Stadtmagazin.

Auch online für Euch da.

siegessaule.de



Zu Späth... ist es nie für eine Tour aufs Land - mitten in der Stadt!

Späth'sche Baumschulen: mehr als 80.000 lieferbare Pflanzen
Hofcafé und Weingarten, Hofladen, Kräutergarten, Natursteine,
Skulpturen und Gartenkunst, Gartenfeste, Pflanzenschauen und
Späth Arboretum

Traditionsfest mit grünem Markt 2015

19. + 20. September: Gärtnerischer Herbstmarkt mit viel Musik und Kultur

Weihnachtsmarkt in den Späth'schen Baumschulen 2015

5. + 6. | 12. + 13. Dezember: Ein Weihnachtsmarkt wie aus dem Bilderbuch

Späth'sche Weinstraße 2016

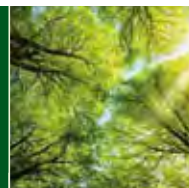
6. + 7. Februar: Weinfest im Februar mit Winzern aus deutschen Anbaugebieten

Späth'er Frühling 2016

30. April + 1. Mai: Frühlingsfest im Blütenmeer mit Musik und Kultur

Späth'sche Baumschulen | Späthstraße 80/81 | 12437 Berlin-Treptow

www.spaethsche-baumschulen.de



ART ABER FAIR

DIE KUNSTKRITIK AUF RADIOEINS

IMMER MITTWOCHS, 8:40 UHR

MIT MARIE KAISER

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



EVERY STEP YOU TAKE



EIN ÜBEROPTIMIERTES
TANZFESTIVAL
SEPTEMBER 22 – OKTOBER 04
SOPHIENSAELE.COM

TANZ TAGE BERLIN 2016

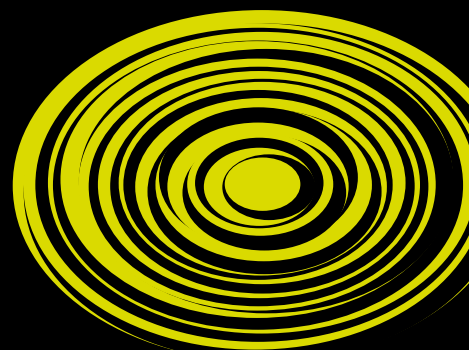


JANUAR
07 – 17
2016
SOPHIENSAELE.COM

25 Jahre
seit 1991

Leipzig
euro-scene
Festival zeitgenössischen
europäischen Theaters und Tanzes

03. Nov. – 08. Nov. 2015



25 Jahre – ein Fest

Theater und Tanz aus dem alten und neuen Europa

Rosas / Anne Teresa De Keersmaecker, Brüssel 03. Nov.
Marie-Caroline Hominal, Genf 04.–06. Nov.
Scena Plastyczna / Leszek Mądzik, Lublin 04./06. Nov.
Jan Martens, Amsterdam / Antwerpen 04./05. Nov.
Sylvia Camarda, Luxemburg 04./05. Nov.
Compagnie notfoundyet, Wien 04./08. Nov.
Societas Raffaello Sanzio / Romeo Castellucci, Cesena 05. Nov.
Paolo Nani, Vordingborg 06./07. Nov.

Compagnie Mossoux-Bonté, Brüssel 06./07. Nov.
Compagnie Philippe Saire, Lausanne 07./08. Nov.
La corde à vent / Claire Monot, Bourg-en-Bresse 07./08. Nov.
NTGent & les ballets C de la B / Frank Van Laecke & Alain Platel, Gent 07. Nov.
Béla Pintér, Budapest 07./08. Nov.
Centre chorégraphique national d'Orléans / Josef Nadj 08. Nov.
Wettbewerb »Das beste deutsche Tanzsolo« 06.–08. Nov.
Penelope Wehrli & Detlev Schneider / ITI, Berlin 05.–08. Nov.
Rahmenprogramm: Filme, Podiumsdiskussionen, Publikumsgespräche
Kontakt euro-scene Leipzig // Tel. +49-(0)341-980 02 84 // www.euro-scene.de

Berlin Diagonale: Independent Performing Arts Made in Berlin

29.8.2015, 3:00pm–5:00 pm | Dock11, Kastanienallee 79, 10435 Berlin

Dance, performance and theatre in Berlin – Berlin Diagonale invites professionals and (inter)national curators to get to know more than 20 groups and artists from Berlin and their working methods and productions.

With: Colette Sadler, post theater, Bridge Markland, Ana Trincão, Katharina Haverich, Helena Botto, Rosabel Huguet, Amit Jacobi, Novoflot, Maria Colusi, Ana Jelusic, Katja Engel, Barbara Berti, Alexander Carrillo, Anna Berndtson, Anne Gieseke, Theater o.N., Diana Neranti, MS Schrittmacher, Aline Landreau, Efrat Stempler, Nathalie Larquet and Christoph Winkler.

Registration at info@berlin-diagonale.de

Berlin Diagonale is supported by LAFT Berlin - Landesverband freie darstellende Künste e.V.

www.berlin-diagonale.de

BERLIN DIAGONALE
INDEPENDENT PERFORMING ARTS MADE IN BERLIN

LAFT
BERLIN
Landesverband freie
darstellende Künste Berlin e.V.

VISIONÄRER
WIDERSTREIT
5.9.2015

WWW.TANZFABRIK-BERLIN.DE

4. & 5.9.2015 TANZNACHT-FORUM

4. & 5.9.15

The Fire From Within Performance von und mit Angela Schubot
On Tradition Ausstellung/Installation von Jo Parkes

5.9.15

Visionärer Widerstreit mit Susanne Foellmer, Sigrid Gareis, Dieter Heitkamp, Bruno Pocheron, Madeline Ritter, Veit Sprenger, Michael Stolhofer, Arnd Wesemann, Siegmund Zacharias u.a.
Musikalische Interventionen: John The Houseband
Moderation: Kathrin Tiedemann, Peter Stamer

Togethering, a group solo Performance von und mit Alice Chauchat



TANZFABRIK BERLIN
WEDDING

berlin

SPBP

Kultur

étape
danse

discover new works by

NADIA BEUGRÉ [FR/CI] and SONJA PREGRAD, WILLY PRAGER,
IVA SVESHTAROVA, ROSE BEERMANN [D/BG/HR]

Friday August 28, 11:00 am

showings, brunch, meet the artists

bus shuttle: Berlin [WAU] → Potsdam [fabrik Potsdam] → Berlin [Festival Tanz im August]

reservation and info www.fabrikpotsdam.de



SCHIFF
BAUER
GASSE
POTSDAM

f.brik
POTSDAM

INSTITUT
FRANÇAIS

UZES
DANCE

LAKE
BERLIN

LAKE
BERLIN

LAKE
BERLIN

Tanz im August Festival App

The official festival app for smartphones (iPhone and Android) with all information, navigation to all locations, festival programme and all up-to-date news and changes in your pocket!

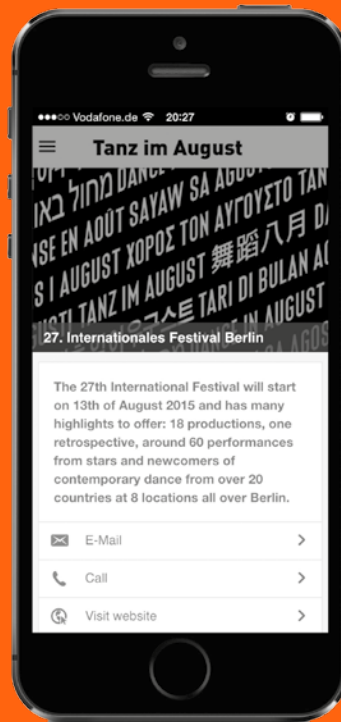
Die App zum Festival fürs Smartphone (iPhone und Android) mit allen Infos, Navigation zu den Spielorten, dem gesamten Programm sowie aktuellsten Neuigkeiten und Änderungen auf einen Blick! (App derzeit nur auf Englisch)

GRATIS DOWNLOAD

iPhone



Android



TANZ IM AUGUST APP

Tanz oder gar nichts



TC

Tanzcard

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



EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für
regionale Entwicklung
Investition in Ihre Zukunft

Impressum / Partner

Veranstalter HAU Hebbel am Ufer

Künstlerische Leitung & Geschäftsführung Annemie Vanackere

Festival-Team Tanz im August 2015

Künstlerische Leitung Virve Sutinen

Produktionsleitung Sven Neumann

Projektleitung & Künstlerische Mitarbeit Andrea Niederbuchner

Produktionsassistenz Marie Schmieder, Jana Mendelski, Theresa Pommerenke, Darko Radosavljev, Anna Johannsen, Lisa Benjes

Presse / Öffentlichkeitsarbeit Hendrik von Boxberg

Marketing Smith - Seyffert mit Himmelspach

Online Kommunikation Alexander Krupp

Kartenvertrieb Thomas Tylla, Christian Haase

Technische Direktion Susanne Görres

Technische Leitung Annette Becker, Patrick Tucholski, Dorothea Spörri, Maria Kusche

Assistenz David Jachwitz

Dank an Reinhard Pusch und das Team der Akademie der Künste, Matthias Schäfer und das Team der Berliner Festspiele, Kristin Hörnig, Markus Dames und das Team des Radialsystem V, Lothar Klein und das Team der Schaubühne am Lehniner Platz, Eugen Böhmer, Fabian Stemmer und das Team der Sophiensæle sowie Jan Zanetti und das Team der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

Tanz im August ist eine Veranstaltung des HAU Hebbel am Ufer, gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds und durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten.
Mit freundlicher Unterstützung der Aventis Foundation.

In Kooperation mit Akademie der Künste, Radialsystem V, Schaubühne am Lehniner Platz, Sophiensæle, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Tanz im August zu Gast im Haus der Berliner Festspiele.

Das HAU Hebbel am Ufer hat folgende Produktionen des Festival besonders unterstützt und koproduziert: John Adams/ Lucinda Childs/ Frank O. Gehry, Sammlung Haubrok, Adam Linder, deufert&plischke, Isabel Lewis.

Dank an Ricardo Carmona, Laura Diehl, Annika Frahm, Hannes Frey, Robert Gather, Frank Janeczek, Elisabeth Knauf, Constance Künzel, Antje Pesch, Luis Pfeiffer, Sylvia Prah, Elke Vogelsänger und das gesamte Team des HAU Hebbel am Ufer sowie an Marcus Scherb und das gesamte Team vom WAU.

Impressum Magazin im August

Redaktion Elena Philipp, Virve Sutinen, Andrea Niederbuchner

Redaktionelle Mitarbeit Marie Schmieder

Übersetzung Michael Turnbull, Thomas Rach, Oliver Kohlmann, Lance Anderson

Gestaltung HAU Hebbel am Ufer, Jürgen Fehrmann, Sonja Deffner

Foto Titelseite Isabel Lewis "Occasions" © Joanna Seitz

Druck Heckner Print-Service GmbH

Hrsg. HAU Hebbel am Ufer, August 2015, Auflage 10.000, Stand 15.7.2015

Förderer



Unterstützer



Partner



Zu Gast im Haus der Berliner Festspiele

schaubühne berlin



Medienpartner



Tickets

Kasse Ticket Office HAU Hebbel am Ufer

HAU1, Stresemannstraße 29, 10963 Berlin

Täglich | 12:00–19:00

(0)30.259 004-27

Karten erhalten Sie auch online unter www.tanzimaugust.de und an allen bekannten Vorverkaufsstellen. Die Abendkasse öffnet jeweils eine Stunde vor Vorstellungsbeginn. Ermäßigte Karten gibt es in begrenzter Anzahl auch im Vorverkauf. Bei Onlinebuchungen entstehen Servicegebühren des Dienstleisters Reservix.

Advance tickets will also be on sale online at www.tanzimaugust.de and at all Theaterkassen outlets. Box offices open one hour before performances begin. A limited number of reduced-price tickets can also be booked in advance. Additional service fees for online booking with Reservix.

Preise Prices

HAU1

Sammlung Haubrok, Isabel Lewis "Occasion III": 5 Euro

deufert&plischke: 20–15 Euro, ermäßigt *reduced* 15–10 Euro

Cie Gilles Jobin: 25–15 Euro, ermäßigt *reduced* 20–10 Euro

Adam Linder, Rosemary Butcher: 15 Euro, ermäßigt *reduced* 10 Euro

HAU3, Sophiensæle

15 Euro, ermäßigt *reduced* 10 Euro

Haus der Berliner Festspiele

John Adams / Lucinda Childs / Frank O. Gehry: 65–20 Euro, ermäßigt *reduced* 25–20 Euro

Compagnie Marie Chouinard / TAO Dance Theatre: 35–15 Euro, ermäßigt *reduced* 18–15 Euro

Schaubühne am Lehniner Platz

47–7 Euro, ermäßigt *reduced* 9 Euro

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

35–10 Euro, ermäßigt *reduced* 25–10 Euro

Radialsystem V

25–15 Euro, ermäßigt *reduced* 20–10 Euro

Akademie der Künste (Hanseatenweg)

Ausstellung Rosemary Butcher: Eintritt frei *free entry*

Vorstellungen Rosemary Butcher: 15 Euro, ermäßigt *reduced* 10 Euro

Ermäßigte Karten gelten – nach Maßgabe vorhandener Kontingente – für Schüler, Studierende, Jugendliche im Freiwilligendienst, Bundesfreiwilligendienstleistende, Sozialhilfeempfänger, Arbeitslosengeld-II-/III-Empfänger, Inhaber eines Schwerbehindertenausweises, Grundwehrdienstleistende, Auszubildende sowie Empfänger nach dem Asylbewerberleistungsgesetz, bei persönlicher Vorlage eines entsprechenden Ausweises.

*A limited number of **discount tickets** are available for students, young people doing voluntary civil service, welfare recipients, recipients of unemployment benefits, disabled persons with identification, young people doing military service, work trainees, and those receiving asylum benefits. An identification card must be presented in person in order to qualify for the discount.*

Menschen mit Behinderung, die auf eine Begleitung angewiesen sind (im Schwerbehindertenausweis mit einem 'B' vermerkt) erhalten für sich und ihre Begleitperson je eine Eintrittskarte mit 50% Ermäßigung. Rollstuhlfahrer bitten wir, ihren Besuch bis spätestens einen Tag vor der Vorstellung unter besucherservice@hebbel-am-ufer.de anzumelden.

Disabled people who are qualified to bring an accompanying person (marked 'B' on the disability identity card) receive one ticket each for themselves and the accompanying person at a 50% discount. We kindly request that wheelchair users notify us at least one day in advance before a performance at besucherservice@hebbel-am-ufer.de.

Inhaber der tanzcard erhalten für alle Veranstaltungen eine Ermäßigung von 20% im Vorverkauf. Es gelten die Bestimmungen der tanzcard. Nähere Informationen unter: www.tanzraumberlin.de Die HAU 10er und 8er Karten haben für die Festivalveranstaltungen keine Gültigkeit.

Holders of the tanzcard receive a discount on all performances for advanced sales. For more information please visit: www.tanzraumberlin.de The HAU 10er and 8er card is not valid for the festival performances.

Sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen, die in dieser Publikation im Maskulin verwendet werden, sind geschlechtsneutral zu verstehen.

Spielorte Venues

HAU1 | Stresemannstraße 29 | 10963 Berlin  Möckernbrücke |  Hallesches Tor |  Anhalter Bahnhof

HAU3 | Tempelhofer Ufer 10 | 10963 Berlin  Möckernbrücke |  Hallesches Tor |  Anhalter Bahnhof

Akademie der Künste | Hanseatenweg 10 | 10557 Berlin  Bellevue

Haus der Berliner Festspiele | Schaperstraße 24 | 10719 Berlin  Spichernstraße

Radialsystem V | Holzmarktstraße 33 | 10243 Berlin  Ostbahnhof

Schaubühne am Lehniner Platz | Kurfürstendamm 153 | 10709 Berlin  Adenauerplatz |  Charlottenburg

Sophiensæle | Sophienstraße 18 | 10178 Berlin  Weinmeisterstraße |  Hackescher Markt

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz | Linienstraße 227, 10178 Berlin  Rosa-Luxemburg-Platz |  Alexanderplatz

Festivalzentrum WAU | Hallesches Ufer 32 | 10963 Berlin  Möckernbrücke |  Hallesches Tor |  Anhalter Bahnhof

Mo.–Fr. ab 11:00, Sa. ab 15:00, So geschlossen (außer 16.8. ab 11:00)

Zuschauerformate *Audience engagement formats*



Meeting of Minds

Meeting of Minds ist ein Gespräch zwischen Künstlern des Festivals und ausgewählten Gästen aus unterschiedlichen Disziplinen im Anschluss an die Vorstellung. *Meeting of Minds is a dialogue between Tanz im August artists and other guests from various disciplines after the performance.*

15.8. ca. 21:30 Lucinda Childs & Gast | **16.8.** 17:00 Rosemary Butcher & Susan Leigh Foster



Physical Introduction

Physical Introduction bietet den Zuschauern ohne tänzerischen Hintergrund die Möglichkeit, choreografische Prozesse und Denkweisen selbst zu erfahren. Sie erhalten unter Anleitung von Choreografen und Tänzern Einblicke in unterschiedliche choreografische Ansätze, Bewegungsformen und tänzerische Ästhetiken. *Physical Introduction offers audiences without a dance background a first-hand experience of choreographic process and the thinking behind it. Audiences can deepen their understanding of dance and explore different choreographic approaches, movement principles and aesthetics together with the artists.*

14.8. 13:00–14:00 Lucinda Childs | **15.8.** 15:00–16:00 Eisa Jocson | **22.8.** 18:00–19:00 Antony Hamilton & Alisdair Macindoe | **22.8.** 16:00–17:00 Gilles Jobin | **29.8.** 18:00–19:00 KNCDC

Bitte anmelden unter: j.mendelski@tanzimaugust.de **Registration via:** j.mendelski@tanzimaugust.de

Die Physical Introduction ist ein Format, das an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main im Masterstudiengang Contemporary Dance Education (MA CoDE) entwickelt und erstmals in Kooperation mit Tanz im August 2013 praktisch umgesetzt wurde. *The format of the Physical Introduction was developed within the master's programme in Contemporary Dance Education at the Frankfurt University of Music and Performing Arts, and was first implemented in cooperation with Tanz im August in 2013.*



Dance Circle

In den Dance Circles treffen sich interessierte Zuschauer nach einer Vorstellung zum Gedankenaustausch, um eigene Fragen und Positionen zu entwickeln. Hier ist jeder ein Experte und die Moderatoren bleiben dezent im Hintergrund. Teilen Sie Ihre Eindrücke mit anderen! *A Dance Circle is a self-organizing, lightly moderated meeting of spectators after a performance. It is a chance to share your thoughts and questions with others in a circle right after a performance. Everyone is an expert here. Come and share your experience with others.*

27.8. Company SIGA & Geumhyung Jeong | **28.8.** Adam Linder | **3.9.** Rosemary Butcher

Dance Circle mit *with* Susan Leigh Foster

Was, wenn der Tanz ein Geschenk ist? Ein doppeltes Geschenk? Ein Geschenk, das vom Tänzer kommt, und eines, das vom Zuschauer kommt? Das Geschenk des Zuschauers ist die Aufmerksamkeit. In diesen Dance Circles laden wir Sie ein, darüber zu sprechen, wie aufmerksam Sie gegenüber der Performance waren, die Sie eben gesehen haben. *What if the dance is a gift? A double gift? One gift coming from the dancer and the other gift coming from the viewer? The viewer gives the gift of attention. In this Dance Circle we invite you to talk about how you gave your attention to the performance you just witnessed.*

13.8. Elina Pirinen | **14.8.** Eisa Jocson | **19.8.** Compagnie Marie Chouinard | **20.8.** Antony Hamilton & Alisdair Macindoe



Meet the Artists

Publikumsgespräch vor oder im Anschluss an ausgewählte Vorstellungen.
Q&A before or after selected performances.

14.8. Elina Pirinen | **15.8.** Eisa Jocson | **20.8.** Compagnie Marie Chouinard | **21.8.** Antony Hamilton & Alisdair Macindoe | **21.8.** 18:00 Cie Gilles Jobin (Einführung *Introduction*) | **22.8.** 14:00 Choy Ka Fai (Einführung *Introduction*) | **22.8.** Cie Gilles Jobin | **23.8.** MOUVOIR/Stephanie Thiersch | **27.8.** TAO Dance Theatre | **27.8.** Adam Linder | **28.8.** Company SIGA & Geumhyung Jeong | **28.8.** La Veronal | **2.9.** Rosemary Butcher | **4.9.** Constanza Macras/DorkyPark

Do 13.8.

17:00, 18:00, 19:00, 20:00, 21:00, 22:00 | HAU1

Sammlung Haubrok | Die Erde, zur gleichen Zeit halb so klein und doppelt so groß

20:00 | Haus der Berliner Festspiele

John Adams / Lucinda Childs / Frank O. Gehry
Available Light

21:00 | HAU3

Elina Pirinen | Personal Symphonic Moment ●

ab 23:00 | WAU → **Eröffnungsparty**

Fr 14.8.

15:00 | Akademie der Künste (Hanseatenweg)

Retrospektive Rosemary Butcher | Moving in Time: Making Marks and Memories | Ausstellungseröffnung **Memory in the Present Tense**

16:00 + 19:00 | Akademie der Künste (Hanseatenweg)

Rosemary Butcher | Secrets of the Open Sea & The Test Pieces **Memory in the Present Tense**

19:00 | Sophiensæle

Eisa Jocson | Host ●

20:00 | Haus der Berliner Festspiele

John Adams / Lucinda Childs / Frank O. Gehry
Available Light ▲

21:00 | HAU3

Elina Pirinen | Personal Symphonic Moment ◆

Sa 15.8.

16:00 + 19:00 | Akademie der Künste (Hanseatenweg)

Rosemary Butcher | Secrets of the Open Sea & The Test Pieces **Memory in the Present Tense**

19:00 | Sophiensæle

Eisa Jocson | Host ▲ ◆

19:00–So 16.8., 19:00 | HAU1 (Einlass 19:00 + 24:00)

deufert&plischke | 24h DURCHEINANDER

20:00 | Haus der Berliner Festspiele

John Adams / Lucinda Childs / Frank O. Gehry
Available Light ■

21:00 | HAU3

Elina Pirinen | Personal Symphonic Moment

So 16.8.

8:00–19:00 | HAU1 (Einlass 8:00 + 13:00)

deufert&plischke | 24h DURCHEINANDER

19:00 | Sophiensæle

Eisa Jocson | Host

Mi 19.8.

20:00 | Haus der Berliner Festspiele

Compagnie Marie Chouinard | Soft virtuosity, still humid, on the edge & HENRI MICHAUX : MOUVEMENTS ●

Do 20.8.

18:00 | HAU3

Antony Hamilton & Alisdair Macindoe | MEETING ●

20:00 | Haus der Berliner Festspiele

Compagnie Marie Chouinard | Soft virtuosity, still humid, on the edge & HENRI MICHAUX : MOUVEMENT ◆

Fr 21.8.

17:00 | Sophiensæle

Choy Ka Fai | SoftMachine: Surjit Nongmeikapam (India) & Rianto (Indonesia)

19:30 | HAU1

Cie Gilles Jobin | QUANTUM ◆

21:00 | HAU3

Antony Hamilton & Alisdair Macindoe | MEETING ◆

Sa 22.8.

17:00 | Sophiensæle

Choy Ka Fai | SoftMachine: Surjit Nongmeikapam (India) & Rianto (Indonesia) ◆

19:30 | HAU1

Cie Gilles Jobin | QUANTUM ◆ ▲

20:00 | Radialsystem V

MOUVOIR / Stephanie Thiersch
& Asasello-Quartett, Dj Elephant Power | Bronze by Gold

21:00 | HAU3

Antony Hamilton & Alisdair Macindoe | MEETING ▲

So 23.8.

20:00 | Radialsystem V

MOUVOIR / Stephanie Thiersch
& Asasello-Quartett, Dj Elephant Power | Bronze by Gold ◆

Ausstellung

Choy Ka Fai

SoftMachine: An expedition across the choreographic landscape of Asia

Sophiensæle, Foyer | Eintritt frei

→ 14.–16.8. + 21. + 22.8., 15:00–20:00

Mi 26.8.

19:00 | HAU1 Eintritt frei | begrenzte Platzkapazität

Isabel Lewis | Occasion I

20:00 | Haus der Berliner Festspiele

TAO Dance Theatre | 6 & 7

21:00 | HAU1

Adam Linder | Auto Ficto Reflexo

Do 27.8.

18:00 | HAU3

Company SIGA | Equilibrium

Geumhyung Jeong | 7ways ●

19:00 | Schaubühne am Lehniner Platz

La Veronal | Voronia

21:00 | Haus der Berliner Festspiele

TAO Dance Theatre | 6 & 7 ◆

21:00 | HAU1

Adam Linder | Auto Ficto Reflexo ◆

Fr 28.8.

18:00 | HAU3

Company SIGA | Equilibrium

Geumhyung Jeong | 7ways ◆

19:00 | Schaubühne am Lehniner Platz

La Veronal | Voronia ◆

21:00 | HAU1

Adam Linder | Auto Ficto Reflexo ●

21:00 | Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Korea National Contemporary Dance Company /

Ahn Aesoon | Bul-ssang

Sa 29.8.

18:00 | HAU3

Company SIGA | Equilibrium

Geumhyung Jeong | 7ways

19:00 | HAU1 Eintritt frei | begrenzte Platzkapazität

Isabel Lewis | Occasion II

19:00 | Schaubühne am Lehniner Platz

La Veronal | Voronia

21:00 | HAU1

Adam Linder | Auto Ficto Reflexo

21:00 | Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Korea National Contemporary Dance Company /

Ahn Aesoon | Bul-ssang ▲

23:00 | WAU → Party

Mi 2.9.

19:00 + 21:00 | HAU1

Rosemary Butcher | SCAN ◆

Memory in the Present Tense

Do 3.9.

19:00 + 21:00 | HAU1

Rosemary Butcher | SCAN ●

Memory in the Present Tense

21:00 | Schaubühne am Lehniner Platz

Constanza Macras / DorkyPark | THE GHOSTS

Fr 4.9.

19:00–23:00 | HAU1

Isabel Lewis | Occasion III

21:00 | Schaubühne am Lehniner Platz

Constanza Macras / DorkyPark | THE GHOSTS ◆

23:00 | HAU1 → Abschlussparty

Retrospektive Rosemary Butcher

Memory in the Present Tense

Moving in Time: Making Marks and Memories

Secrets of the Open Sea & The Test Pieces

After The Last Sky

SCAN

Ausstellung

Moving in Time: Making Marks and Memories

Ausstellung | Eintritt frei

Akademie der Künste, Hanseatenweg

→ 14.–30.8., täglich außer montags 15:00–20:00

Eröffnung: 14.8., 15:00

After The Last Sky

Videoinstallation | Eintritt frei

Akademie der Künste, Hanseatenweg

→ 16.–30.8., täglich außer montags 15:00–20:00

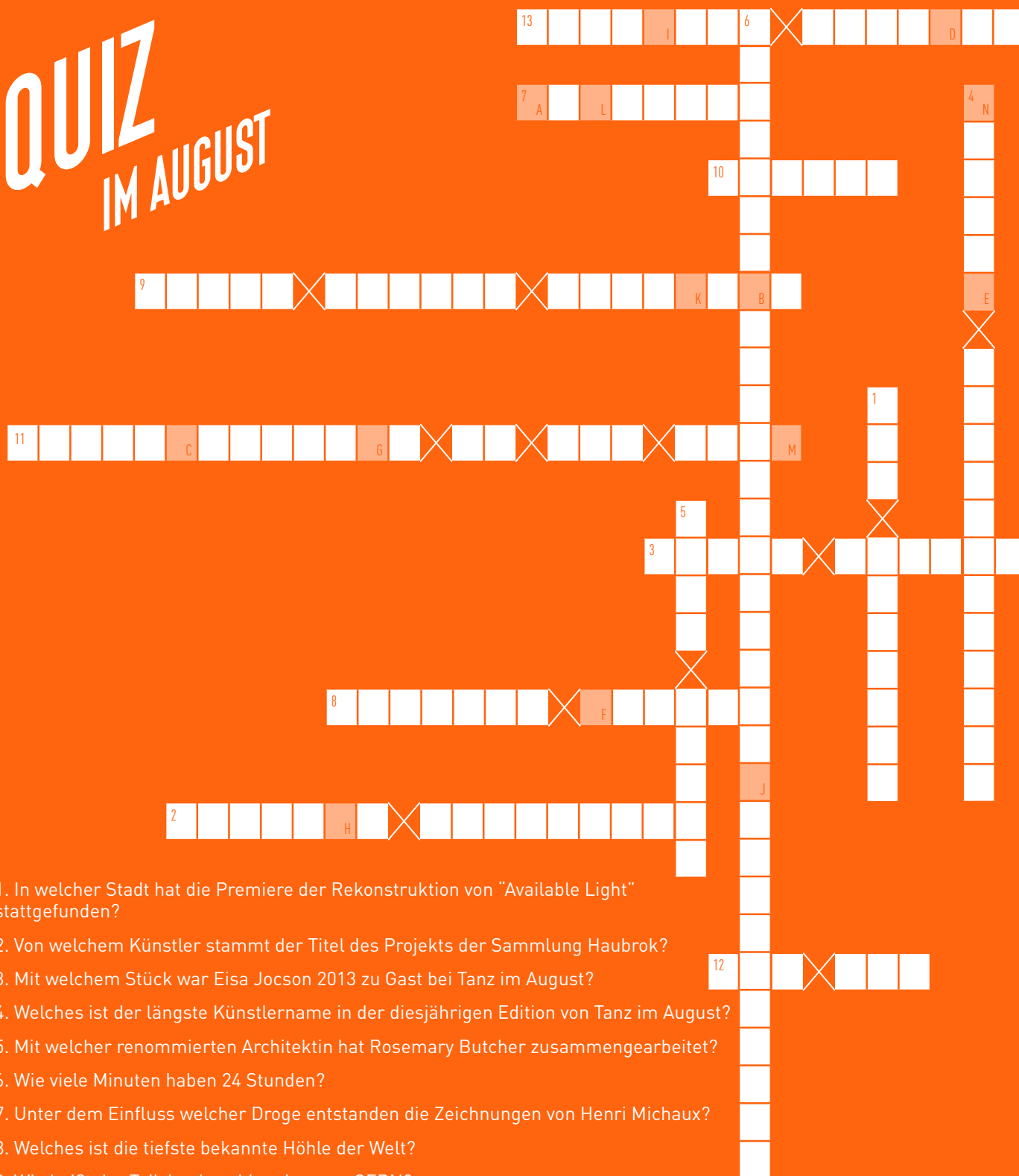
16.8. ■

Zuschauerformate

- Meeting of Minds
- Dance Circle
- ▲ Physical Introduction
- ◆ Meet the Artists

QUIZ

IM AUGUST



1. In welcher Stadt hat die Premiere der Rekonstruktion von "Available Light" stattgefunden?
2. Von welchem Künstler stammt der Titel des Projekts der Sammlung Haubrok?
3. Mit welchem Stück war Eisa Jocson 2013 zu Gast bei Tanz im August?
4. Welches ist der längste Künstlernamen in der diesjährigen Edition von Tanz im August?
5. Mit welcher renommierten Architektin hat Rosemary Butcher zusammengearbeitet?
6. Wie viele Minuten haben 24 Stunden?
7. Unter dem Einfluss welcher Droge entstanden die Zeichnungen von Henri Michaux?
8. Welches ist die tiefste bekannte Höhle der Welt?
9. Wie heißt der Teilchenbeschleuniger am CERN?
10. Wonach benennt das TAO Dance Theatre seine Stücke?
11. Welche Bedeutung könnte das "by" im Titel des Stücks von MOUVOIR / Stephanie Thiersch haben?
12. Welches Tanzstils bedient sich die Company SIGA in "Equilibrium"?
13. Wie bezeichnet Constanza Macras die früh pensionierten Zirkusakrobaten?

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Unter allen Einsendungen verlosen wir 10 TiA Taschen auf unserer Abschlussparty am 4.9.2015. Bitte schicken Sie das Lösungswort mit Angabe Ihres Namens an: m.schmieder@tanzimaugust.de

