HAU präsentiert

MAGAZIN IM AUGUST

Fiktive Folklore
Latifa Laâbissi erfindet eigene Volkstänze

Rituals of Cleansing and Hope
Oona Doherty's portrait of Belfast

Anders wahrnehmen, anders agieren
Zu Deborah Hays RE-Perspective

Tanz im August | 31. Internationales Festival Berlin | 9.–31.8.2019

Glückliche Inseln

August ist der Monat des Tanzes in Berlin. Das Festival Tanz im August wird wieder über dreißig verschiedene Kompanien und Choreograf*innen aus der ganzen Welt zusammenbringen. Es gibt keine dominante Ästhetik, die wir in unserem Programm priorisieren, vielmehr zeigen wir eine Auswahl an kulturell vielfältigen und manchmal politisch widersprüchlichen künstlerischen Vorschlägen. Wichtig ist uns, das Programm zwischen kritischem Diskursen und spielerischer Kreativität auszubalancieren. Das Magazin im August wird Ihnen die Möglichkeit geben, noch tiefer in das vielfältige Programm einzutauchen und die Arbeitsweisen und Hintergründe der geladenen Künstler*innen besser kennen zu lernen.

Die US-amerikanische Choreografin Deborah Hay, die seit fast 60 Jahren ihr forschendes Interesse am bewegten Körper pflegt, schaut neugierig in die Zukunft. Ihr widmet Tanz im August die diesjährige Retrospektive – Hays bislang größte Werkschau: "RE-Perspective Deborah Hay" lädt zur Neuperspektivierung ihrer Arbeiten seit 1968 ein. Im Magazin zeichnet die Tanzwissenschaftlerin Kirsten Maar die Besonderheit von Hays Arbeitsweise nach.

Die Künstlerin und Choreografin La Ribot, die 2017 im Mittelpunkt der Retrospektive stand, ist in diesem Jahr mit dem integrativen Ensemble Dançando com a Diferença und der Produktion "Happy Island" zu Gast. Claudia Galhós stellt das Ensemble vor.

Das unermüdliche, stets neugierige Schaffen von Merce Cunningham hat das Verständnis von dem, was Tanz ist und sein kann, im 20. Jahrhundert nachhaltig verändert. Anlässlich seines 100. Geburtstags im Mai haben wir mit zwei Künstlern gesprochen, die seine Arbeiten auf dem Festival präsentieren werden: Thomas Caley vom CNN – Ballet de Lorraine und Ty Boomershine vom DANCE ON ENSEMBLE erzählen von ihrem Umgang mit Cunninghams Erbe.

An die Ränder der besiedelten Welt ist der Künstler James Batchelor gereist: 2016 begleitete er eine Schiffsexpedition in die Subantarktis. Nicht nur seine Performance "Deepspace", sondern auch unsere Fotostory berichtet von dieser außergewöhnlichen Erfahrung.

Die Choreografien von Oona Doherty sind Bekenntnisse zu Hoffnung und Stärke, findet die Journalistin Rachel Donnelly in ihrem Porträt, in dem sie eindrückliche Einblicke in die Arbeit und das Denken der jungen Choreografin gibt. Thomas Hahn berichtet von der neuen Produktion der französischen, arabischstämmigen Choreografin Latifa Laâbissi: Während sich in Frankreich der Ton in den Auseinandersetzungen darüber verschärft, welche kulturellen Güter wem 'gehören', dreht Laâbissi in "White Dog" die Frage kultureller Aneignung um. Wir wünschen Ihnen viel Freude beim Stöbern! Wir sehen uns beim Festival.

Virve Sutinen und die Redaktion

Happy Islands

August is the month for dance in Berlin. The festival Tanz im August will once again bring together nearly thirty different companies and artists from all over the world. We don't prioritise one aesthetic over another in our programme, which is why we can offer a selection of culturally diverse and sometimes politically conflicting artistic proposals. Most importantly we wish to balance the programme between critical discourse and playful creativity. The 'Magazin im August' will give you the opportunity to delve even deeper into the varied programme and get to know the working methods and backgrounds of the invited artists better.

The American choreographer Deborah Hay, who has been researching the moving body for almost 60 years, looks inquiringly into the future. Tanz im August devotes this year's retrospective to Hay in the most comprehensive show of her work to date. "RE-Perspective" is an invitation to take a new look at her output since 1968. In this magazine the dance scholar Kirsten Maar traces the uniqueness of Hay's way of working.

The artist and choreographer La Ribot, who was the subject of the 2017 retrospective, is a guest of this year's festival with the integrative ensemble Dançando com a Diferença and their production "Happy Island". Claudia Galhós introduces the ensemble, which has been working on the island of Madeira since 2001.

The tireless, always inquisitive work of Merce Cunningham substantially changed 20th-century understanding of what dance is and can be. To mark the 100th anniversary of his birth in May, we spoke to two artists who now present Cunningham's works at the festival. Thomas Caley from CNN – Ballet de Lorraine, and Ty Boomershine from the DANCE ON ENSEMBLE, talk about how they deal with Cunningham's legacy.

The artist James Batchelor travelled to the periphery of the settled world: in 2016 he accompanied a maritime expedition to the sub-Antarctic. Both his performance "Deepspace" and our photo-reportage tell of this unusual experience.

Works by the choreographer Oona Doherty are avowals of hope and strength, according to the journalist Rachel Donnelly. Her portrait gives impressive insight into the young choreographer's ideas and approach. Thomas Hahn writes about the new production by the French choreographer of Arab origin Latifa Laâbissi: while the tone of the debate about which cultural commodities 'belong' to whom is worsening in France, Laâbissi turns the question of cultural appropriation around in "White Dog". Good reading! And see you at the festival!

Virve Sutinen and the editorial team

4

Rituals of Cleansing and Hope

Ooan Doherty's portrait of Belfast

8

Intensität und Klarheit

Albert Quesada über seine Faszination für Flamenco und den Versuch, diesen in zeitgenössischen Tanz zu transformieren

10

Anders wahrnehmen, anders agieren

Zu Deborah Hays RE-perspective

16

Deviating with Difference

La Ribot and Dançando com a Diferença's "Happy Island"

22

To the edge of the world

An expedition in pictures around James Batchelor's "Deepspace"

26

Ewige Wurzeln, mobile Symbole

Latifa Laâbissi inszeniert fiktive Folklore und setzt ein Zeichen für freiere Konzeptionen von Identität

35

The big fight

Liedtext aus“Liebestod” von deufert&plischke

36

Seeking into the unknown

Anne Nguyen is working in between hip-hop and contemporary dance

38

Auf der Suche nach einer neuen Körperlichkeit

Kaori Seki positioniert sich jenseits des Butoh, diesseits von Fukushima

42

Beauty and Power

Thomas Caley and Ty Boomershine about the groundbreaking work of Merce Cunningham

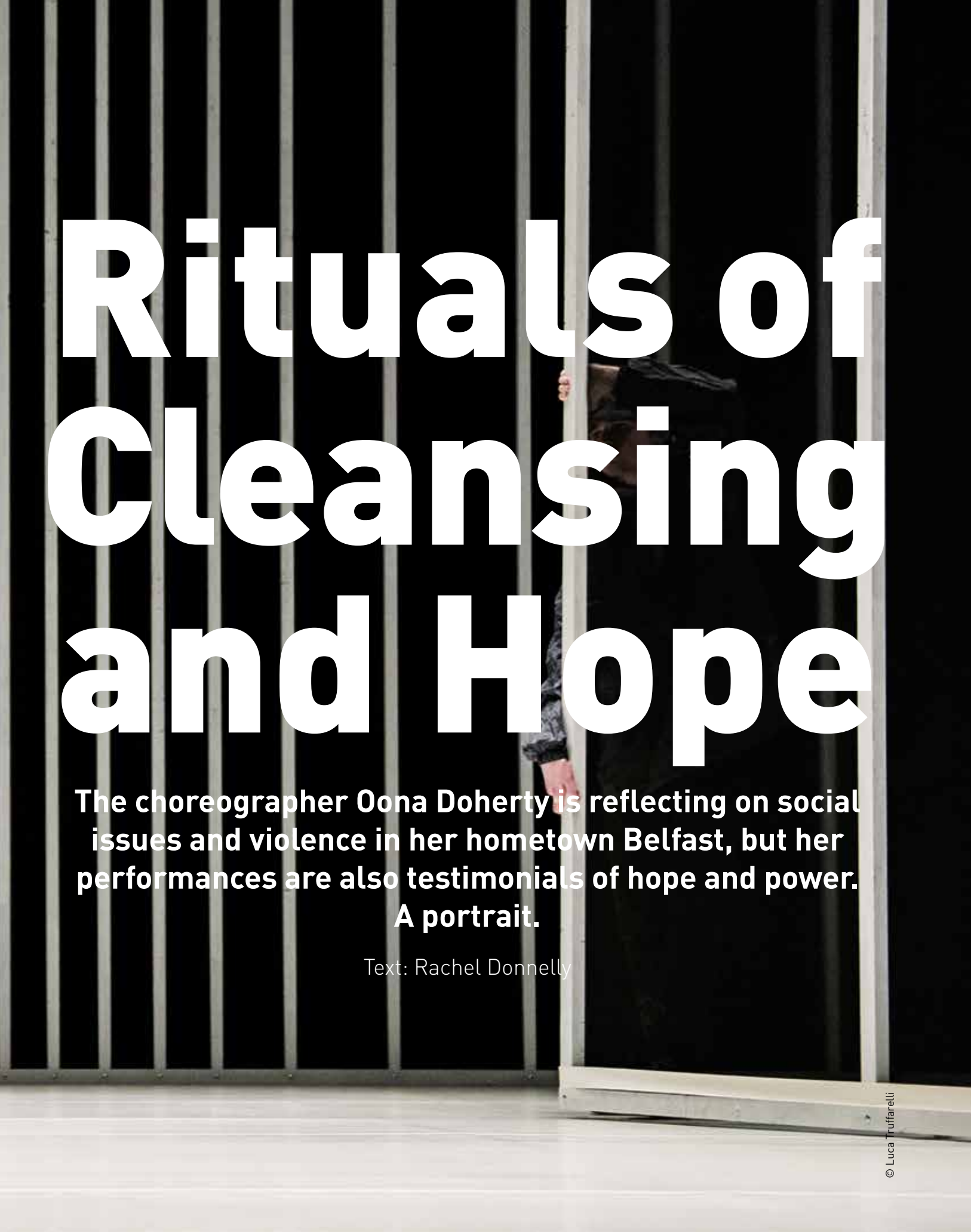
48 **Find your way through the festival!**

62 **Impressum**

Rituals of Cleansing and Hope

The choreographer Oona Doherty is reflecting on social issues and violence in her hometown Belfast, but her performances are also testimonials of hope and power. A portrait.

Text: Rachel Donnelly



© Luca Truffarelli

"Love is so powerful that it can really turn on itself, when it's not able to come out in the right way." – Oona Doherty

In her essay "We Dance What We Remember: Memory in Perceiving and Performing Contemporary Dance", Catherine J. Stevens lists three of the main forms dance can take: "dance as ritual, as social event, or as art." Contemporary dance usually falls into the category of art, as distinct from ritual. Taken as art, dance is an object for contemplation from a distance. The movement is received through the eyes, and then processed in the brain, while our bodies stay unmoved in our seats as we watch; but of course this is not true. Our heartbeat, our skin, our breathing, our guts are all responding to what we're seeing, hearing, smelling and feeling in the room. The information we're taking in is multi-form and received by different parts of our bodies, which work in tandem to create our overall emotional state. It begs the question: what is watching live dance doing to the bodies in an audience?

At 33, Belfast-based choreographer and performer Oona Doherty has already forged a unique dance language and value system that takes account of this question. Her training included stints at the Place in London, the University of Ulster, Echo Dance Theatre Company in Derry in Northern Ireland and Trinity Laban Conservatory of Music and Dance in London – as well as discos in London, Sardinia and Ibiza. For Doherty, both the dances she performs for other choreographers and the pieces she choreographs herself are rituals of cleansing and hope, with much of her early work focusing on the troubled heart of her home city. Doherty moved to Belfast from London in 1992 at the age of ten, before the peace process, when the city was still turbulent with violence and fear. Landing into such a different energy and environment made a deep impression on the artist.

"I remember the first day playing on the street in Belfast – I'd never played on the street before in London. I probably had a Minnie Mouse jumper on and some kind of pyjama trousers, and I went out in the street with my notebook to write stories or poems. But then I became friends with some of the local kids and I changed – I learned I had to get an Umbro tracksuit and learn how to climb coal sheds. And the church there wasn't like the church in England. It was full of grief and tragedy."

Doherty's performance "Hard to be Soft – A Belfast Prayer" came out of a wish to heal something of the trauma being held in the collective Belfast body. She sees this trauma in the body language of young men on the streets of the city. Her first full-length work, "Hope Hunt" (2014), channels exactly this energy and was the work that gained the choreographer recognition. It's a solo work that begins outside the theatre with Doherty emerging from the boot of a car as heavy beats thump from the vehicle's sound system. The part of the performance that happens in the theatre is soundtracked by the docudrama "Wee Bastards", a short film piece that presents life on Belfast's 'mean streets'. For Doherty, it was important to have the performance begin outside as it's essentially about "people who aren't in the theatre".

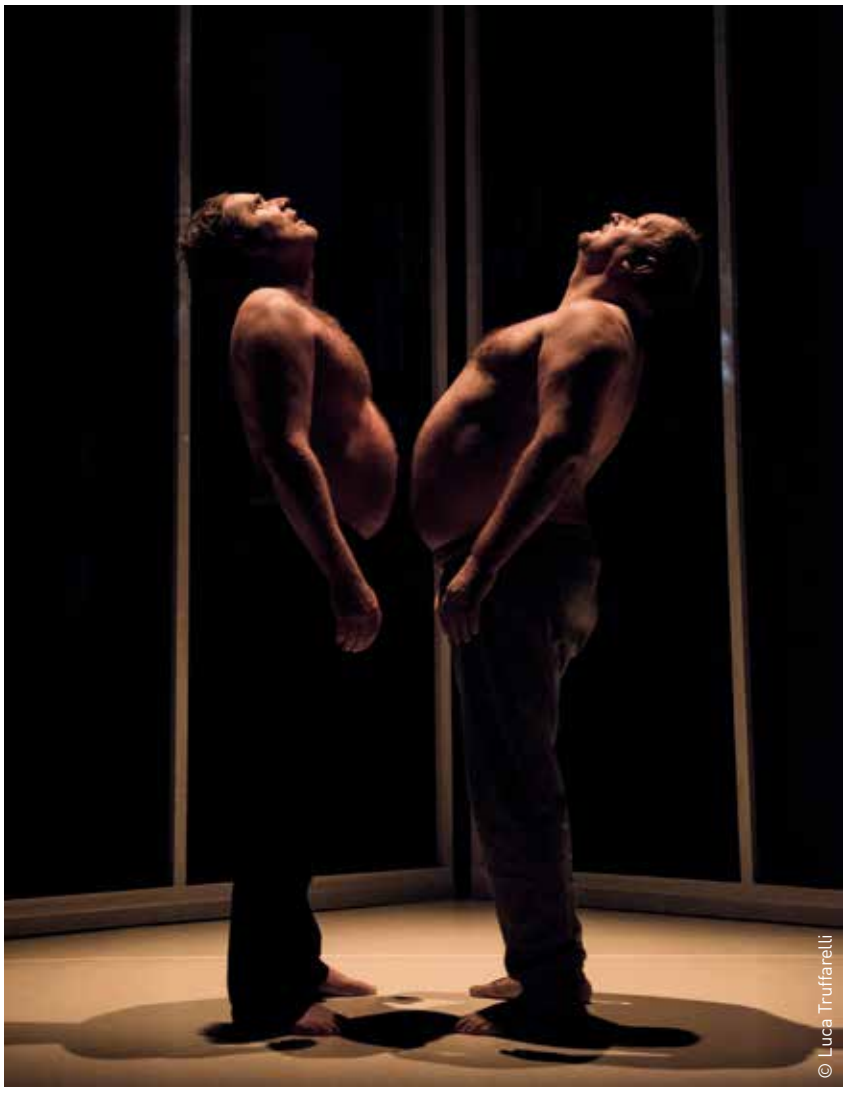
The process of creating "Hope Hunt" began with an image first and foremost: "It must have come from me looking at images by Wolfgang Tillmans and Andrew Parr, a British photographer who would photograph people in chip shops. And I was looking at Easter House, a massive housing estate built in Glasgow in the 70s. So that 'hunter', those boys, came out of that aesthetic. And then it built up into the 'Hope Hunt'. And at the same time as me doing the 'Hope Hunt', I also got this house in Bangor, so I was becoming more aware of where I was in the class hierarchy. So I think when I made the show then it was important for me to bring the car in for the concept of the show – that it's about people who are not inside the theatre."

Each of the four chapters in "Hard to be Soft" introduces a different element of the frenetic and friable energy of Belfast, both from the feminine and masculine sides.

The development from "Hope Hunt" to "Hard to be Soft" is clear – the 'hunter' is still strongly present in the second work, and we're still in Belfast. For Doherty, there's a narrative connection too: "First the hunter dies, and he wakes up in limbo, and 'Hard to be Soft' is his life flashing before his eyes, until episode 4 ['Helium'] where he finally transcends, and he lets go, and he goes either to nirvana or he comes back to life again. That's the end of 'Hard to be Soft'."

Her hope is to be able to clear negative energy through movement, and through sweat. Each of the four chapters in "Hard to be Soft" introduces a different element of the frenetic and friable energy of Belfast, from both the feminine and masculine sides. The work is book-ended by masculine solos (the first, "Lazarus and the Birds of Paradise", performed by Doherty herself, the last, "Helium", by the Northern Irish dancer Ryan O'Neill). Both solos have the quality of a rite, an invocation, as though the performers are trying to conjure something from a realm beyond the present. In between these solos, there is a duet between two men ("Meat Kaleidoscope") and an ensemble piece for a group of young girls ("Sugar Army").

"Meat Kaleidoscope" was inspired by the troubled relationship between Doherty's brother and father, and more generally by silent and stymied masculine relationships. The title of the chapter points to the choreographer's belief that you can exorcise toxic energy through the meat of the body. She describes the opening of her latest work, "Lady Magma", which premiered in Paris in April this year: "When 'Lady Magma' starts, there's a choreographic section called 'The Ancestors', where, through listening to the meat in your body, you evaporate the energy of your ancestors that's trapped in your kinesphere or in the planet's kinesphere."



Apart from her portrayal of the street swagger and underlying vulnerability of young men in her home city, what Doherty is most known for is her distinctive movement quality. There's power, fury and defiance in her physicality, and she regularly slaps her body hard into the ground. She has described herself as 'addicted to falling', a tendency she attributes to her days with the Dutch company t.r.a.s.h., who embraced fever pitches of expression, with wild, vibrating movement, smeared make-up and extreme facial contortions. A photographer once described Doherty as 'Buster Keaton on speed'.

I'm just going deeper into that ritual – how do you make a performance a spiritual act? I want to feel the choreography is in service for something.

I spoke to Doherty last year while her latest work "Lady Magma" was still in development, and she appeared to be entering new territory. "Lady Magma" features an all-female cast, and Doherty was keen to explore a different movement quality in the work – something less extreme, less physically harsh. The starting point for the piece was female sexuality and the rhythm of female orgasms. Reflecting on the piece again at the time of this interview (April 2019), just weeks before its premiere, she doesn't see it as really that distinct from her earlier works, in the sense that she's still striving to achieve performance as a positive ritual.

"With 'Lady Magma' I'm interested in how to use choreography for healing, and I've realised the same applies for 'Hard to be Soft'. Yesterday, in my last rehearsal with the Paris Sugar Army, I taught them the beginning section of 'Magma', and I thought they'd be too young to deal with that perineum spiritual work. But actually I gave it to the kids and they all cried and laughed and understood what it was. It doesn't matter if you're a professional dancer or not, your body is your body … treat everyone the same I guess. The idea of clearing energy, and the ritual, positive element of 'Hard to be Soft'… well 'Magma' came from 'Hard to be Soft'. I'm just going deeper into that ritual – how do you make a performance a spiritual act? I want to feel the choreography is in service for something."

As she continues on her European tours, with "Hope Hunt" and "Hard to be Soft" on the go simultaneously, and "Lady Magma" about to begin, Doherty has questions about what the choreography is in service of. She hopes it can be cathartic for the audience, but worries about the benefit of the ritual only extending to the dancers. It's an ongoing experiment as she continues to define her practice for herself, and she feels moments of failure – the thing that's not permitted on the touring show circuit, but that's essential for an artist's development. At the centre of all of her work is the desire to make the movement mean something, and to have some positive effect beyond the moment of performance.

"I'm still working on how you instill sincerity in performance. How do you make the choreography about you, which is where this clearing energetic work comes in – how do you make it mean something for you? Because that's the only interesting thing to look at – who cares where your arms and legs are?"

Oona Doherty
Hard To Be Soft – A Belfast Prayer
17.8., 19:00 | 18.8., 17:00 | HAU1

Intensität und Klarheit

Albert Quesada über seine Faszination für Flamenco und den Versuch, diesen in zeitgenössischen Tanz zu transformieren

Interview: Esther Boldt

© Joeri Thiry

Hohe Energie auf kleinem Raum: Der Tänzer und Choreograf Albert Quesada sucht in "OneTwoThreeOneTwo" eine Weise, dem Flamenco künstlerisch zu begegnen.

Esther Boldt: *Was hat Sie am Flamenco fasziniert?*

Albert Quesada: Vor allem die Intensität und das Gefühl, dass jede Handlung aus dem Inneren kommt, ganz gleich ob sie durch Schmerz oder Freude entsteht. Ob die Motivation für eine Handlung real ist oder künstlich erschaffen wird steht auf einem anderen Blatt, denn auf den ersten Blick sieht sie immer real aus.* Außerdem hat mich die Klarheit in den Bewegungen der Tänzer*innen angezogen, ihre Schärfe und Präzision, und ihre Art sich dem Publikum gegenüber zu verhalten. Und dann war da natürlich noch die Musik. Mit ihr fing mein Interesse an der Welt des Flamencos tatsächlich an: die scheinbare Einfachheit des Gesangs (der eigentlich gar nicht so einfach ist) und die schwierigen rhythmischen Muster.

*Ich kann nicht mit Sicherheit sagen, ob die Intensität, die Sänger*innen und Tänzer*innen im Flamenco ausstrahlen, real ist oder künstlich erschaffen wird. Was ich allerdings nicht in Frage stelle ist die Tatsache, dass die Gefühle, die sie in uns erzeugen, definitiv real sind. Und vielleicht kommt es ja darauf letztendlich an?

EB: *Wie sind Sie den Transfer von einer folkloristischen auf eine zeitgenössische Tanzbühne angegangen?*

AQ: Als Erstes haben wir versucht, einige der formalen Aspekte zu verstehen: die schon erwähnte Frontalität, die Klarheit und die vertikale Perspektive. Diese Aspekte haben wir als Rahmen genutzt und zum Ausgangspunkt gemacht; mit ihrer Hilfe haben wir uns den geschulten Körpern unser Tänzer*innen genähert. Später haben wir dann die Prinzipien des Flamencotanzes unter die Lupe genommen: der Gebrauch von Spiralen, von Bewegungsendungen, Isolation, Dynamik – dann haben wir diese Elemente in unseren improvisierten Tanz integriert. Wir übersetzten diese Intensität also in körperliche Aufgaben und verbanden sie mit bereits existierender Flamencomusik. Das Ergebnis, das wir erreichen wollten, waren die Intensität und Klarheit des Flamencos, jedoch übersetzt in einen weniger klar erkennbaren Körper.

Es war eine Herausforderung, sich mit einem so klar erkennbaren Genre auseinanderzusetzen und es mit ausreichend Distanz und Respekt zu behandeln, um auf der einen Seite nicht vorzugeben, sich darüber lustig zu machen und auf der anderen Seite nicht lächerlich auszusehen bei dem Versuch, etwas zu machen, das wir nicht können oder jemand zu sein, der*die wir nicht sind. Der Flamenco ist nicht Teil unserer Kultur. Wir haben ihn auf unsere eigene Weise verstanden und ich habe akzeptiert, dass dies der einzige Weg ist, sich dem Flamenco zu nähern.

EB: *Im Gegensatz zu den meisten Flamencoaufführungen sind die zwei Tänzer*innen während Ihrer Performance dem Publikum sehr nah. Warum?*

AQ: Die Tänze und Gesänge des Flamencos haben ihren Ursprung in Familienfesten, später wurden sie dann auf kleinen Bühnen in Cafés aufgeführt. Nähe und Intimität waren wichtige Elemente. Sie ähneln auf eine Weise den Arbeitsphasen von uns Künstler*innen, wenn wir im Studio sind und proben. Oft verbringen wir Monate auf engem Raum, nehmen jedes Detail war, eine Veränderung des Blickes, den Geruch und die Geräusche des Körpers. Später passiert es oft, dass wir die Tänzer*innen zu stark von den Zuschauenden trennen, so dass viele Details zu klein werden und verloren gehen. Wir wollten diese Nähe wieder herstellen und dem Publikum eine sehr private Erfahrung bieten. Das hieß jedoch auch, dass wir uns selbst verändern mussten. Wir begrenzten den uns zum Tanz zur Verfügung stehenden Raum, um unsere Erfahrung zu verdichten und so unsere Reise auf der Bühne bewusst zu beeinflussen. Das Publikum, das sich auf allen vier Seiten der Bühne befindet, zwingt uns, uns jeden Blickwinkel unseres Tanzens bewusst zu machen. Dank der Spiralen, die wir hier drehen, wird der Raum kompakt und endlos zugleich.

EB: *Welche Rolle spielt das Arbeiten mit Musik in Ihren Stücken? Wie strukturieren oder verstehen Sie die Beziehung zwischen Bewegung und Musik?*

AQ: Musik ist meist der Ausgangspunkt meiner Arbeiten. Bei jedem Projekt mache ich es mir zum Ziel, dass ich, sobald ich mich auf ein musikalisches Genre (Klassik, Pop, Oper, Flamenco) oder ein bestimmtes musikalisches Stück festgelegt habe (Die "Goldberg-Variationen", eine Beethoven Sonate, die Tannhäuser-Ouvertüre), für mein Publikum eine musikalische Reise gestalte, die dann zu einem Gerüst wird, aus dem der Tanz sich entwickeln kann.

Ich suche immer nach Musik, die ein mehrmaliges Hören entweder verdient oder diesem standhält, und die mit jedem Hören vielseitiger wird. Oder ich suche Musik aus, die beim ersten Zuhören vielleicht zu undurchsichtig erscheint. So forsche ich nach geeigneten Mechanismen, um entweder ein neues oder ein erstes Zuhören anzuregen.

In meinem letzten Stück "Flamingos" habe ich zum Beispiel Aspekte von Flamenco untersucht, die in anderen musikalischen Genres auftauchen, etwa in Stücken von Künstler*innen wie Whitney Houston, Maria Callas und Elton John.

Meine Beziehung zur Musik ist immer von Neugier und Respekt geprägt, von der Suche nach möglichen Zugängen für Bewegung und nach der übergreifenden Motivation des Komponisten oder der Komponistin. Ich bin davon überzeugt, dass Musik nicht dazu da sein sollte, den Tanz zu begleiten. Sie sollte ebenso präsent und wichtig sein wie der Tanz selbst.

Übersetzt aus dem Englischen von Mieke Woelky.

Albert Quesada & Zoltán Vakulya
OneTwoThreeOneTwo
21.8., 19:00 | 22.+23.8., 21:00 | 24.8., 19:00 | HAU3

Anders wahrnehmen, anders agieren

Zu Deborah Hays RE-Perspective

Text: Kirsten Maar
Illustrationen: Tine Fetz

Illustration angelehnt an ein Foto von
Deborah Hay von Todd Wolfson.

*Mit "RE-Perspective Deborah Hay: Works from 1968 to the Present" zeigt Tanz im August die bislang größte Werkschau der US-amerikanischen Choreografin und Tanzpionierin Deborah Hay. Seit fast 60 Jahren fordert sie Tänzer*innen wie Publikum dazu auf, die Perspektive zu wechseln und dabei jede Zelle ihres Körpers zu aktivieren.*

"Turn your fucking head!" – "Dreh deinen verdammten Kopf!" Diese Aufforderung, die eigene Sichtweise zu überprüfen, immer wieder eine neue Perspektive einzunehmen, hat Deborah Hay seit einigen Jahren ihrer Arbeit vorangestellt, sie kann als eine Art Methode verstanden werden. Fragen, formuliert im Modus des "what if..." – "was wäre, wenn..." – dienen ihr als Impulse im Prozess des gemeinsamen Arbeitens mit den Tänzer*innen. Oft sind sie in einer paradoxalen Weise formuliert, oft beinhalten sie eigentlich unmöglich zu erfüllende Aufgaben. Doch sie dienen als eine Art Horizonterweiterung, um bestimmte Gewohnheiten und eingeübte Bewegungen zu überwinden, um sich selbst zu überraschen und offen zu werden für andere Herangehensweisen, um den eigenen Körper jenseits des bereits Erprobten besser kennenzulernen und letztlich Wahrnehmung und Bewusstsein zu erweitern und zu schärfen. Der Körper soll sowohl von einem Idealbild als auch von spezifischen stilistischen Vorgaben gelöst werden. Es geht nicht darum, etwas Bestimmtes zu erreichen, und diese Vorstellung von Intentionalität aufzugeben ist für die meisten, gerade für Profitänzer*innen, die größte Herausforderung. Wie schwer es ist, durch oft jahrelanges Training eingeübte Methoden aufzubrechen, und was es für Tänzer*innen mitunter bedeutet, sich von diesem Sicherheit vermittelnden Material zu lösen, wird erst in längeren Prozessen der Zusammenarbeit mit Deborah Hay deutlich, die ihre Aufgabe als Choreografin darin versteht, "to serve the dancers" – die Tänzer*innen im Prozess zu unterstützen.

Der Körper selbst als Lehrmeister

So kann auch der Fokus von "RE-Perspective Deborah Hay", der bislang größten Werkschau, die im Rahmen von Tanz im August Deborah Hays choreografisches Schaffen seit 1968 präsentiert, als eine Aufforderung verstanden werden, die einzelnen Arbeiten nicht je historisch einzuordnen, sondern sie in ihren singulären Aktualisierungen, in ihren Neu-Konstellationen zu betrachten und die Prozesse zu reflektieren, die ihnen eingeschrieben sind.

In diesen Prozessen ist der Körper selbst der Lehrmeister: "Was wäre, wenn jede Zelle in deinem Körper das Potential hat, sich davon zu nähren, wie ich die Umgebung sehe, in der ich entscheide meinen Körper zu bewegen?", fragt Hay. Entsprechend wird der Körper hier nicht als singuläre Entität, sondern vielmehr in einem dynamischen Verhältnis zu seiner Umgebung verstanden, das eine Vorstellung des Körpers als einer sich stets erweiternden Ansammlung von Billionen, ja Zillionen von Zellen eröffnet. Diese Fokussierung auf den Zellkörper und seine Relationen zum Außen lenkt die Aufmerksamkeit zunächst ab von einer in anderen Trainingsformen durchaus üblichen Zielgerichtetheit, vielmehr sind es imaginative Übungen, die Hay erprobt. Jedoch geht es anders als beispielsweise in einigen somatischen Praktiken nicht um eine ganz spezifische Konzentration und um die Begrenzung auf ein bestimmtes Körpersystem, sondern eher um den Versuch, den Körper als nicht-hierarchisches System zu denken und ihn für sich ständig verschiebende Erfahrungen zu öffnen. Dazu dienen u.a. auch die Begriffe "Sehen" und "Wahrnehmen", die die Erweiterung des visuellen Feldes, eine Art taktiles Sehen beschreiben.

Ein Hilfsmittel ist die Fokussierung auf ein erweitertes Sichtfeld, das die Umgebung der Tänzer*innen für vielfältige Ressourcen öffnet, die als Stimuli zur Generierung alternativen Bewegungsmaterials aus dem Moment heraus dienen können. Wahrzunehmen und sich zugleich von dem Wahrgenommenen zu distanzieren, dies entspricht auch dem Gedanken des "here and gone", der eine ganz andere Zeitlichkeit impliziert – keine präsentische Emphase, keine kausale Aufeinanderfolge, sondern eher: "Was wäre wenn mein Jetzt, meine Vergangenheit, meine Gegenwart und meine Zukunft ist?", "Was wäre wenn der Ort, an dem ich mich befinde, das ist, was ich brauche?", "Was wäre wenn 'Alignment' überall ist?".

Offen und Empfänglich für die Umgebung

Diese immer wieder neu formulierten Infragestellungen dessen, was oft als gegeben angesehen wird, schaffen einen reflektierten Zugang zur Einbeziehung des Außen, bei dem es nicht um eine Form von Selbstausdruck oder freier Improvisation geht. Von einem damit einhergehenden Zwang zur Kreativität befreit, können die Tänzer*innen sich vielmehr ganz darauf einlassen, ihr Verhältnis zur Umgebung zu erforschen. Die unmöglichen Aufgaben sind insofern auch keinesfalls darauf angelegt, erfüllt zu werden, sondern sind eher eine imaginative Übung – wie etwa die Vorstellung des zellulären Körpers –, sie suggerieren kein abgeschlossenes Subjekt, das sich intentional zu bestimmten Umständen verhält, sondern entwerfen einen Körper, der in besonderer Weise für die Verbindungen mit seiner Umwelt offen und empfänglich ist. Diese Arbeitsweise könnte als die Schaffung eines Milieus verstanden werden, in dem vielfältige Ebenen – Dinge und Materialien als Akteure und deren Handlungspotenziale aufeinandertreffen, als eine "ecology of practice" ("Ökologie der Praxis"), in der die gegenseitige Bedingtheit zur Grundlage von Handlung und Bewegung wird. Diese Praktiken gehen über etwas rein Technisches hinaus, sie sind nicht allein für Tänzer*innen und den Tanz von Bedeutung, sondern betreffen ganz allgemein das Verhältnis eines und einer jeden zu seiner / ihrer Umwelt und die Art und Weise, in der er oder sie in ihr agiert. Daher sind sie auch für Hays Arbeit mit nicht-professionellen Tänzer*innen wichtig.

Doch inwiefern lassen sich diese Arbeitsweisen nun im Rahmen der Arbeiten selbst veranschaulichen?

"Figure a Sea", Hays 2016 im Rahmen von Tanz im August mit dem Cullberg Ballet aufgeführtes Stück, ist eine dezentrierte Sicht auf den Raum und den Körper, in dem die Betrachter*innen den Fokus stets zwischen verschiedenen Gesichtspunkten wandern lassen. Fast nie ist es ein einzelner Körper, sondern immer in einem Verhältnis zu einer anderen Bewegung, eines einzelnen Aspekts von Bewegung, einer spezifischen Qualität – es sind, ähnlich dem Bild des Meeres, die Wellenbewegungen, Muster und Rhythmen eines ständigen Auftauchens und Vergehens von Bewegung, die stets unbedingte Aufmerksamkeit einfordern.

Einladung zur Neubetrachtung

Nach den vielen Jubiläumsveranstaltungen zum 50-jährigen Jubiläum der Judson Church im Jahr 2012 in New York und Retrospektiven, die vor allem Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown u.a. gewidmet wurden, nach dem "Live Legacy Project", das sich 2014 mit der Kontaktimprovisation und dem Release-Erbe der Judson Church auseinandersetzte, und zahlreichen anderen Rückblicken, hat das Museum of Modern Art MoMA dem Judson Dance Theater im vergangenen Jahr eine große Retrospektive gewidmet. Im Rahmen von Tanz im August wird nun endlich auch das umfassende Werk aus der fast sechs Jahrzenten kontinuierlichen Arbeit von Deborah Hay entsprechend gewürdigt. Es ist die bislang größte Werkschau zu ihrem Oeuvre – jedoch glücklicherweise keine übliche Retrospektive im Sinne einer Zusammenstellung des "Best of". Der Titel "RE-Perspective Deborah Hay" lädt eher dazu ein, die Arbeiten noch einmal neu zu betrachten und ihren Möglichkeiten der Aktualisierung nachzugehen – ganz im Sinne des MoMA-Ausstellungstitels "The Work is Never Done". Und das entspricht voll und ganz der Haltung Deborah Hays, die über Jahre keineswegs zu eng mit dem Judson-Erbe in Verbindung gesetzt werden wollte.

Dann konnten auch Alltagsbewegungen in den Tanz einfließen, Virtuosität verlor ihre Bedeutung, Narrativität und Ausdruck waren keine Kriterien mehr.

Der Umfang der gezeigten Arbeiten bezieht sich denn auch auf ihre Arbeiten nach 1968, also nach der Ära der Judson Church. Eigentlich müsste man in der Betrachtung ihrer vielfältigen tänzerisch-choreografischen Entwicklung natürlich noch viel weiter zurückgehen: 1941 geboren, erhielt sie als Kind Tanzunterricht bei ihrer Mutter, später tanzte sie bei Merce Cunningham, dann war sie Teil des Judson-Church Dance Theaters, später zog sie zunächst nach Vermont, dann nach Austin, Texas. Sie arbei-

Illustration angelehnt an Still aus "Group I", 1968 von Deborah Hay. Film von Robert Rauschenberg.

Illustration angelehnt an "Would They or Wouldn't They?", 1963 von Deborah Hay. Fotografie von Peter Moore.

tete jahrelang mit nicht-professionellen Tänzer*innen, widmete sich der Erforschung der Form des Solos, vor ein paar Jahren war sie Teil des von William Forsythe initiierten Motion Bank Projekts, sie schuf Choreographien für DANCE ON ENSEMBLE, Cullberg und vieles mehr. Was liegt zwischen all diesen so unterschiedlichen Projekten, was verbindet sie? Welche Ideen und Befähigungen werden in ihnen auf welche Art und Weise weitergetragen? Welche Form der pädagogischen Arbeit steht dahinter?

Intensive Experimente

1962 organisierte Robert Dunn, der in seinen Workshops im Cunningham Studio John Cages Kompositionsverfahren unterrichtet hatte, das erste Judson Dance Concert, in dessen Rahmen Deborah Hay ihre Solostücke "5 Things" und "Rain Fur" zeigte. Neben Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Alex Hay und David Gordon war sie eine der zentralen Figuren dieser Anfangsjahre der Judson Church, die das Verständnis von Choreografie und Tanz in der Entgrenzung der Künste sowie zwischen Kunst und Alltag grundlegend veränderten und den später so genannten Post-Modern Dance etablierten. "When everything could be a score", wenn alles ein 'Score' (Anweisung) sein könnte, wie sie bei Anna Halprin und John Cage gelernt hatten, dann hatte das entsprechende Konsequenzen für den Tanz. Dann konnten auch Alltagsbewegungen in den Tanz einfließen, Virtuosität verlor ihre Bedeutung, Narrativität und Ausdruck waren keine Kriterien mehr. Stattdessen wurde die Zusammenarbeit mit anderen zu einem wichtigen Ausgangspunkt, wie auch die Offenheit, Verfahren und Herangehensweisen neu zu bestimmen. 1964 war diese erste intensive Zeit des Experimentierens bereits wieder vorbei. Was bleibt, ist ein "We did it together" ("Wir haben es zusammen gemacht") als Vermächtnis und Engagement aus der Zeit vor 1968 – "Democracy's Body", wie Sally Banes es in ihrem Buch formuliert. Jene Ideen sind es, die von den einzelnen Choreograf*innen auf je spezifische Art und Weise weitergetragen wurden.

Grundlegende Neukonzeption

Im Rahmen der "RE-Perspective Deborah Hay" und des Symposiums in der Akademie der Künste lässt sich darüber reflektieren, welche Spuren das konzeptuelle Erbe der Judson Church, das sich durch 'scoring practices', ähnlich wie in den anderen Künsten formulierte, aber zugleich auch eine intensivere Auseinandersetzung mit Körpertechniken wie Release, Contact Improvisation und Alexander-Technik forcierte, auch in den Arbeiten Hays hinterlassen hat. Nach den Abgrenzungen und Idealisierungen von unterschiedlichen Seiten lässt sich Jahre später durchaus darüber nachdenken, welche Impulse Judson produziert und hinterlassen hat. Das Vermächtnis dieser Zeit sieht für eine*n jede*n einzelne*n der damals

Beteiligten sicher anders aus. Was jedoch den Prozess der Kanonisierung verbindet, sind die Aussagen darüber, inwiefern hier die Beziehungen zwischen Bewegung, Wahrnehmung und Körpertechniken, zwischen Choreografie, Komposition und Improvisation grundlegend neu konzipiert wurden.

Es wird also sichtbar, dass Deborah Hay auch mit fast 80 Jahren immer noch eine unglaubliche Neugier und Offenheit antreibt.

Auch für die Entwicklungen des Tanzes in Europa wurden diese (Post-)Judson-Jahre bestimmend, deren Kenntnis sich allerdings erst langsam in Deutschland und noch später in Berlin verbreitete. Daher sind in diesem Zusammenhang unbedingt auch die 31 Jahre zurückliegenden Anfänge von Tanz im August zu erwähnen. Der unschätzbare Verdienst von Nele Hertling war es, das Festival mit dem erklärten Ziel zu gründen, mehr internationalen Tanz nach Berlin zu holen und hier zu zeigen, denn 1988 war Berlin immer noch eine Insel, die nur von wenigen international bedeutenden Künstler*innen besucht wurde – trotz Hertlings Engagement, z.B. im gemeinsam mit Dirk Scheper gegründeten Festival "Tanz Pantomime Musik" und ihrer Initiativen an der Akademie der Künste. Sie war es, die u.a. Trisha Brown und Lucinda Childs nach Berlin holte und damit neue Entwicklungen des damals sogenannten "New Dance" präsentierte, und die 1976 das Festival "SOHO Downtown Manhattan" im Rahmen der Berliner Festwochen präsentierte, um so die künstlerischen Verbindungen zwischen New York und Berlin zu stärken. Was wäre der Tanz in Berlin ohne diese Einflüsse? Wie hätte sich die Tanzszene vor und nach dem Fall der Mauer entwickelt, wenn es diese Impulse nicht gegeben hätte? Zum Beispiel beruht die Gründungsgeschichte der Tanzfabrik auf diesen Entwicklungen, ein ebenso wie die Judson Church (wenn auch erst 1978 aus dem Geist der Zeit) kollektiv gegründetes Projekt, in dessen Räumen Deborah Hay nun vorab einen Workshop leitete.

Feld der Erfahrung und Reflektion

Das Programm dieser "RE-Perspective Deborah Hay" ist dicht und vielseitig: Über den gesamten Zeitraum des Festivals wird ein fast durchgehendes Programm präsentiert, das ganz unterschiedliche Angebote enthält: Von der Multi-Media-Installation "Perception Unfolds" (2014) in der Akademie der Künste am Pariser Platz, über ganze neue Arbeiten wie das Quintett "Animals on the Beach" mit Christopher Roman, Ros Warby, Jeanine Durving, Vera Nevanlinna und Tilman O'Donell und die Premiere ihres neuesten Solos "my choreographed body... revisited", das sie selbst performt. Und schließlich "Ten", eine Arbeit mit zehn Tänzer*innen der Berliner Szene, die auf einen jeweils ganz unterschiedlichen Ausbildungs- und Tanzhintergrund zurückgreifen. Dieses Experiment führt viele ihrer bisherigen Ansätze zusammen. Es wird also sichtbar, dass Deborah Hay auch mit fast 80 Jahren immer noch eine unglaubliche Neugier und Offenheit antreibt.

Damit wird ein Feld der Erfahrung und Reflektion für die Festivalbesucher*innen eröffnet, das eine spannende Entwicklung im Verhältnis zur künstlerischen Zeitgenossenschaft nachzeichnet und ein komplexes Verständnis von Zeitlichkeit in ihren Beziehungen zum Vergangenen impliziert, und das sich mit einem für Deborah Hays Verständnis wichtigen Zitat abschließen lässt:

"From continuity to continuity from discontinuity of continuity from continuity of discontinuity – This is how I describe the evolution of my dance practice as I understand it now."

"Von Kontinuität bis Kontinuität, von der Diskontinuität der Kontinuität, von der Kontinuität der Diskontinuität – so beschreibe ich die Entwicklung meiner Tanzpraxis, so wie ich sie jetzt begreife."

Alle Zitate stammen aus Hays Buch "Using the Sky – a Dance" (Routledge 2016), sowie aus den Beobachtungen und Gesprächen mit Deborah Hay im Rahmen der Valeska-Gert Gastprofessur an der FU Berlin 2016.

RE-Perspective Deborah Hay: Works from 1968 to the Present

Animals on the Beach & my choreographed body ... revisited
9.8., 18:30 | 10.+11.8., 19:00 | HAU1

Perception Unfolds: Looking at Deboarh Hay's Dance (2014)
9.–31.8., Do–So *Thu–Sun* 15:00–19:00 | Akademie der Künste (Pariser Platz)

The Man Who Grew Common in Wisdom & Fire
16.8., 21:00 | 17.+18.8., 19:00 | SOPHIENSÆLE

The Match
23.8., 21:00 | 24.8., 17:00 | Radialsystem

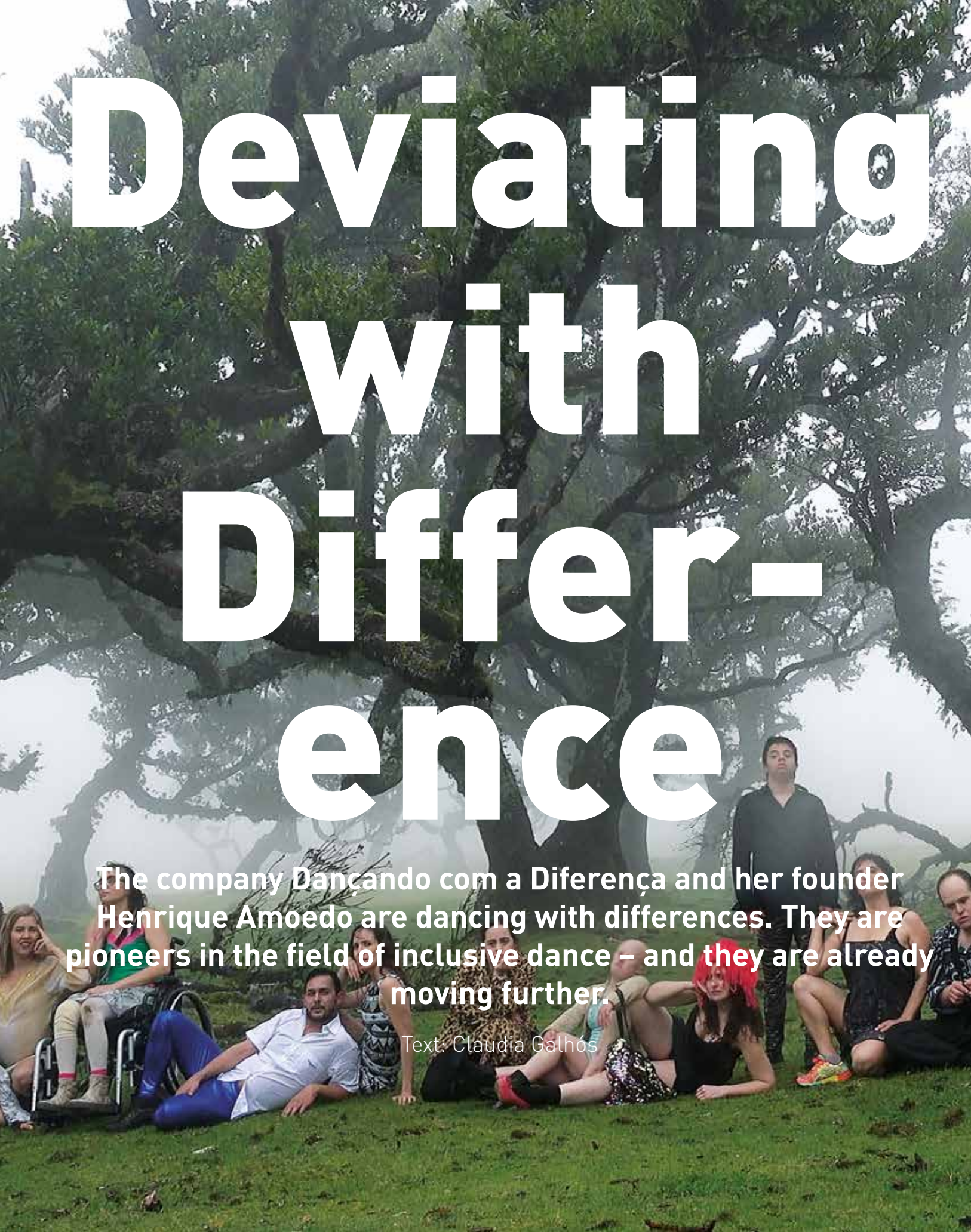
ten
23.8., 22:30 | 24.8., 19:00 | Radialsystem

Symposium
7.8., 17:00 | Akademie der Künste (Hanseatenweg)

Deviating with Difference

The company Dançando com a Diferença and her founder Henrique Amoedo are dancing with differences. They are pioneers in the field of inclusive dance – and they are already moving further.

Text: Claudia Galhós



© Júlio Silva

In the last 17 years, Dançando com a Diferença from the island of Madeira has challenged dance in many ways. Now, the company is working together with choreographer, performer and artist La Ribot. Their "Happy Island" is a trip alongside their visions and wishes.

If we want to be able to speak of a world in which prejudices have been overcome, in which we would no longer live under the constant threat of regression, we need new names, new words. The dance company Dançando com a Diferença (Dancing with Difference) still bears the same name under which Henrique Amoedo founded it in 2001. However, the premiere of La Ribot's "Happy Island" in 2018 is a clear sign that the company has moved a long way from where it first started off. And while the company has had to deal with the fragility that comes with economic uncertainty, they have also been able to make use of the beautiful, poetic and natural fragilities of human beings seeking to fulfil their potential whilst remaining true to themselves. Today, the notion of 'inclusive dance' is just a distant idea that marked the beginning of the company's journey.

The company has come a long way. Despite being situated in contemporary dance from the very beginning, one of the first artists to have been invited to work with Dançando com a Diferença was Ivonice Satie, who has a background in classical dance, having danced with the São Paulo Ballet and the Geneva Ballet. In 2003, she choreographed the piece "Passion". Soon afterwards, artistic director and founder of the project, Henrique Amoedo, created "Menina da Lua" ("The Girl From the Moon"), a piece that would ultimately be emblematic of the company's identity.

In just five minutes of immense tenderness, the piece depicts two people discovering each other. Each gesture reveals the presence of the other, as if a simple caress could unleash the force of a gust of recognition. When the piece was first performed, Bárbara Matos was 9 years old and diagnosed with trisomy 21. Often she would withdraw into herself. But dancing – along with all the other challenges Henrique developed around it – allowed Bárbara to open up. She developed a practice of revisiting past experiences and, even if charmingly ungainly, learned to master the game of repetition, which is also the game of performance. On stage, Bárbara radiates. This sweet little girl has blossomed into a dancer. Now 25 years old, dance's game of permanent transformation has since become familiar terrain.

Henrique created "Menina da Lua" in 2003, as a duet for him and Bárbara. Henrique Amoedo no longer dances, and has

been replaced by Telmo Ferreira, who also joined the company as a dancer at the age of 11. Today he is 29, with a life story that could provide material for a whole host of plots – something you wouldn't intimate at first glance. He made a place for himself in the collective both as a dancer and as an assistant director – as was the case for the piece by La Ribot – and is now president of the Dançando com a Diferença association. Nevertheless, "Menina da Lua" remains a poetic and somewhat ethereal evocation of two bodies, two entities discovering each other, while at the same time articulating the possibilities of a dance that is still to come. It was a delicate and tender beginning. Set against the sweetness of the glances and gestures exchanged and the dramatic contrast between the imposing figure of the man (Henrique) and the fragility of the child (Bárbara) as they feel out uncertain forms of approaching one another, the piece depicts an ordered chaos overflowing with care but devoid of any kind of false rapprochement. Right from the beginning, the tender and the perturbing were present.

By the time Henrique Amoedo founded Dançando com a Diferença in Madeira, he had already gained practical experience working on the project Roda Viva Cia. de Dança, which he co-founded and directed from 1995 to 1998. It grew out of a dance project for people with disabilities launched in Rio Grande do Norte (Brazil) by the Art Institute of the UFRN (Federal University of Rio Grande do Norte) and the Interdisciplinary Programme for Rehabilitation of Spinal Cord Injuries run by the Physiotherapy Department of the same institution. Henrique complemented his practical knowledge with theoretical study, carrying out research at the Faculty of Sports Science at the University of Lisbon, where he developed his concept of 'inclusive dance'. At the invitation of the government of the Autonomous Region of Madeira (through the Regional Directorate for Special Education), he then took the project to the island of Madeira.

The small size of the island meant that I could reach more people more quickly.

That a project with such perseverance and vision could develop this kind of international impact from the small and isolated archipelago of Madeira may seem surprising, but for Henrique, it is totally natural. It is the product of a pioneering special education programme on the island aimed at developing strategies and techniques for working with people with disabilities. "They were already working with musical therapy", recalls Henrique, "as well as theatrical and visual arts therapy". Henrique added the dance strand and proposed a model of inclusion that would put an end to the segregation and isolation of people with disabilities by also incorporating people without disabilities. "This element represented a major change to how things were being done in Madeira, and it ended up contaminating work in music, theatre and visual arts in a positive way, which then started to be more inclusive as well." Nowadays, the idea of inclusion is being taken up right around the world. The geographical context of Madeira, its isolation and scale (741 square kilometres of rich flora and fauna positioned in the middle of the Atlantic Ocean) was also advantageous for Henrique. "The small size of the island meant that I could reach more people more quickly."

The 2005 premiere of Clara Andermatt's "Levanta os Braços como Antenas para o Céu" ("Raise Your Arms to the Sky Like Antennas") marked a new turn. "It was the first great shock, the moment when we departed from notions of what is recognised and accepted by the audience as dance. Clara exposes bodies, exposes people." While developing the piece, Clara kept repeating one request: "less dance, less dance, I want you on the stage." Today, it's clear to Henrique that the artistic result of this request "means that the dancers come to reveal more of themselves." Back then the audience of Dançando com a Diferença was still small and local, mostly made up of people from Madeira. Clara's piece was a shock for that audience.

It's about discovering what else we can dismantle and reveal within this language we are sharing with the public, what other aesthetic spaces we can explore.

Interestingly, "Levanta os braços" proved itself through its longevity, having been performed all the way through to 2013. "It's as if after an initial sense of bewilderment," says Henrique, "people grew accustomed to the language, to seeing the bodies expressing their identities." There were other turns and detours that he tried out along the way, working with Portuguese choreographers such as Paulo Ribeiro or Rui Horta, before eventually ending up with La Ribot. "'Happy Island' is exuberant, but it also reveals the dancers' feelings, their individual dreams. We didn't stop working with individuality, we didn't stop trying to communicate what is most profoundly theirs." The acceptance of the singularity of the individual bodies had already been achieved. "Now it's a different deviation we're embarking on", Henrique continues, "it's about discovering what else we can dismantle and reveal within this language we are sharing with the public, what other aesthetic spaces we can explore. That also implies looking at the makers of the works, asking what each dance-maker brings to the table that will enrich everyone involved." But in order to arrive at the delirium, desire, eccentricity and sensuality of La Ribot's "Happy Island", they first had to pass through the combination of expressive exuberance, distancing and exquisite, colourful humour of Tânia Carvalho's 2017 piece "Doesdicon".

Right from the outset, the company has had a tendency towards deviation, which is brought to a point in Tânia Carvalho's work. Henrique calls Carvalho "constant deviation, deviating with difference." Tânia delivers a world of her own, a new strangeness within the strangeness of those bodies, resulting in a masterpiece of contemporary dance. "Tânia is unlike anything else. I've always associated Tânia's work with a kind of darkness that forced me to try to understand what was hidden within it. The

question I had in inviting Tânia was: how will Tânia work with the dancers of Dançando? I expected her to work with them individually, to expose them, to remove the veil that covers each of them, and to go beyond that which had been shown in previous productions. I knew it would be different."

"When Tânia told me what the title of the piece would be, it was like we were speaking different languages. She said to me: it's called 'Doesdicon'. I was confused and asked: 'what does that mean?'" Patiently, but without wanting to reveal too much, Tânia let slip: "Henrique, it's hidden." In recalling this conversation now, Henrique has a mini-epiphany. "The exercise was to extract from each person what was hidden within them, and in the end, Tânia named the play 'Doesdicon', which is an anagram of 'escondido' ('hidden'). This association just occurred to me right now."

The company Dançando com a Diferença is a one-off in the dance landscape, and besides the singularity of the personalities of Henrique Amoedo and all the dancers that make it up, one of the rarest aspects of its history is the company's capacity for continuity. Not so much the continuity of the project itself. Though it is worth noting the huge investment that the company makes in the on-going development of its dancers, patiently giving them the chance to flourish on all levels of their being. Which is a huge achievement considering the adverse conditions of our throw-away society, in which in dance, too, the ultra-virtuosic and agile bodies of performers are pushed to their physical limits only to be turned back into profit. Of course people do come and go, in no small part because Dançando com a Diferença is subdivided into different groups, each with radically different characteristics and forms of physical expression, but there are many dancers who have had a long history with the company. The size of Madeira allows Henrique to be more "daring" and autonomous, which in turn has positive effects for the performances. "For example, I can tell a father or mother that they should let their child come to rehearsals on their own, that they should put them on the bus and let them travel by themselves. I even joke with the parents, saying that if their child gets lost we just have to wait for the time it takes them to get off the bus and get to the sea. The geographical factor makes a difference because everything is closer, everything is smaller, this produces a kind of security. I can be daring not only in my everyday activities, but also when it comes to the repertoire, because there is another form of total security the parents and families believe in." At the same time, this confined scale has already been expanded, because as of 2017, the company now has an offshoot operating outside Madeira, in Viseu.

In 2012, Henrique Almoedo's piece "Endless" also expanded the context of Dançando com a Diferença. The piece reflected on the Second World War and the Holocaust. Once again, the audience of Dançando com a Diferença was pushed out of its comfort zone. When he was asked whether, as a group including people with disabilities, Dançando com a Diferencia ought to address this topic, his answer was: "why not?" After all, "it's not as if disabled people weren't killed in concentration camps." And he recounts how enriching the process of creating the piece was for all involved, with part of the group even visiting Auschwitz.

With La Ribot, there was a different kind of audacity. For Henrique, La Ribot was the name of an unreachable myth that culminated in a historic encounter. They were brought together by a twist of fate by the name of Paz Santa Cecilia, a friend and producer of La Ribot, who served as the 'matchmaker'. "'Happy Island' brought something new. The audience reacted very well to the piece, but they sense that this is a new language, which I think has something to do with the way La Ribot stages things. It's her language, but it's also that of the dancers, their everyday lives, their dreams, desires, eccentricities, which people don't usually associate with people with disabilities. So basically the audience ends up wondering: 'What is this? Where am I?'"

A form of art that is sullied by humanity and desire is imposing itself, demanding the institution of another level of aesthetic and erotic equalities (or differences).

As such, La Ribot is introducing a new phase for Dançando com a Diferença, which is now nearing 20 years of activity. The name, Dancing with Difference, and the notion of 'inclusive dance' (or inclusive art more generally) no longer suffice. A form of art that is sullied by humanity and desire is imposing itself, demanding the institution of another level of aesthetic and erotic equalities (or differences). "It is obvious that there is a political stance here that raises other questions", says Henrique. When you allow people with disabilities to take over this territory within the world of dance without applying a label to them, they are opening up a new space, they are conquering a space that until recently would have been off limits to them. It's only logical that we would want to stretch things a little further. I think this is one of the main goals of our work, to make space, to create conditions for ourselves and for those who will follow in our footsteps. Today, the concept of inclusive dance can no longer be just a bunch of people with and without disabilities dancing together and putting on shows. For me, inclusive dance provides dancers with a foundation. And I'm talking about technical and artistic matters here. But it also involves each person working to better themselves, to gain their autonomy, their independence, to form an opinion. In bringing all of this together, I'll end up with a better dancer and a better person, who can then go about the usual business of any dance company, with a challenging calendar involving international tours, as we now have." And this is just the beginning of the story...

Übersetzt aus dem Portugiesischen von Gegensatz Translations Collective.

La Ribot with Dançando com a Diferença
Happy Island
29.–30.8., 19:00 | 31.8., 17:00 | HAU2

© Júlio Silva

To the edge of the world

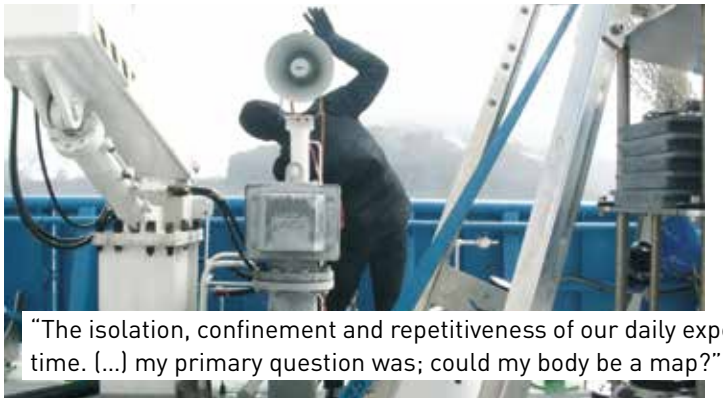
An expedtition in pictures

Text: Simone Graf
Quotes: James Batchelor from "Thoughts on Deepspace"
Film: James Batchelor

Since he was very young James Batchelor was fascinated by a flat map of the world lying on his childhood desk and was curious about its "edges". Particularly the white mass in the bottom of the map called his attention: Antartica. In 2016 he was finally able to join a team of 60 scientists on an expedition, executed by the Institute for Marine and Arctic Studies at the University of Tasmania in Hobart/Australia, heading to the sub-Antartic Heard and McDonald Islands. The fascination of floating on the ocean´s surface while being able to study the body in movement was a remarkable experience. Science and art processes converged with surprising synergies. The outcome of this extraordinary research phase culminates in his new work "Deepspace" which will be shown in the festival.

The following photos are stills from a video filmed on this expedition. The quotes are taken from an essay called "Thoughts on Deepspace" written by James Batchelor himself.

Thoughts on Mapping



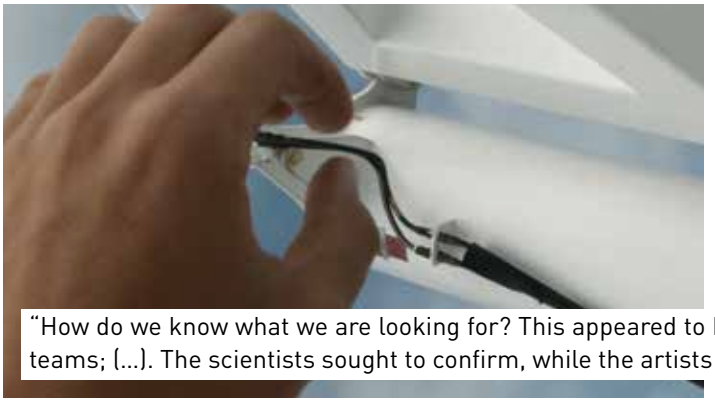
"The isolation, confinement and repetitiveness of our daily experience prompted a profoundly unique approach to space and time. (...) my primary question was; could my body be a map?"

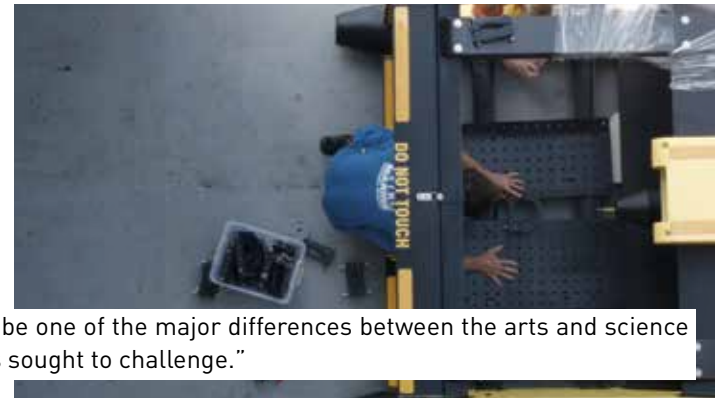
"I began a process of understanding the ship by touch. Through the immediacy of touch, I could map the ship's environment and measure it against my body as a 'known' quantity."

"On a constantly moving platform, simply searching for stillness and stability was a task in itself..."

"It was a process in experimental cartography: (...) By the end of the expedition, I had touched nearly every surface on the ship and in my skin I held a physical record. What does it communicate, how is it useful?"

Thoughts on Measurment





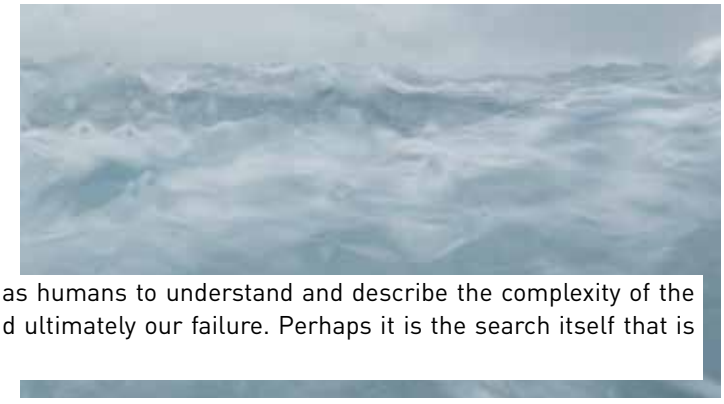
"How do we know what we are looking for? This appeared to be one of the major differences between the arts and science teams; (...). The scientists sought to confirm, while the artists sought to challenge."

"On the expedition, there were many measuring processes in action. The scientists used highly sophisticated instruments to measure the ocean environment. The ship's crew relied on measuring distances precisely to navigate our course. I was of course busy measuring with movement.

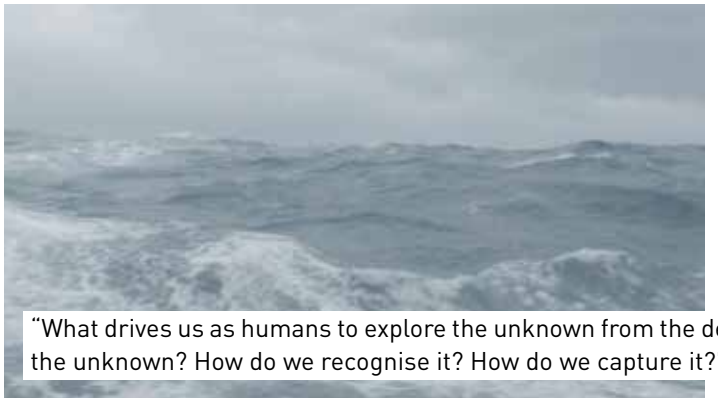
"Measuring is a way of processing what we sense, a tool to define our relationship to the universe in space and time."

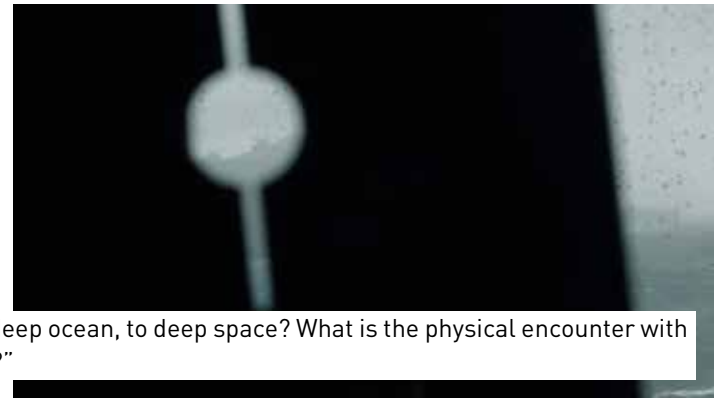
Thoughts on the Unknown

"The expedition was for me an encounter with the unknown, immersing myself within an environment of complete unfamiliarity. This proved to be extremely inspiring."



"Research for me is in the doing. With our limited capacity as humans to understand and describe the complexity of the universe, there is yet something beautiful in the attempt and ultimately our failure. Perhaps it is the search itself that is inherently human."





"What drives us as humans to explore the unknown from the deep ocean, to deep space? What is the physical encounter with the unknown? How do we recognise it? How do we capture it?"

James Batchelor and Collaborators
Deepspace

28.8–30.8., 19:00 | 31.8., 17:00 | St. Elisabeth-Kirche
The video"Deepspace" can be seen one hour before every performance in front of the church.

© Debora Ramos

Ewige Wurzeln, mobile Symbole

Latifa Laâbissi inszeniert fiktive Folklore und setzt ein Zeichen für freiere Konzeptionen von Identität.

Text: Thomas Hahn

*"White Dog" ist ein Ritual für vier Tänzer*innen verschiedenster Herkunft, die inmitten von Lianen ihre eigene, neue Kulturtradition begründen. Denn Gemeinschaften, denen es an gedanklicher Offenheit fehlt, gibt es mehr und mehr. Laâbissi taucht deshalb ab: In den Dschungel, und in einen Tanz für intellektuelle Freiheit.*

Wir leben in einer Gesellschaft, in der sich zunehmend Gräben auftun, weil immer mehr Menschen ein Lager wählen und sich einem anderen gegenüber mental verbarrikadieren. In einer Zeit, in der Dialog immer schwieriger wird, und das sogar in der Kunst und ihrer Rezeption. Die Tänzerin und Choreografin Latifa Lâabissi lebt in Frankreich, wo einst blau-weiß-rot die Bürger*innen einen sollte. Heute entsteht dort ein immer krasserer Flickenteppich aus Gelbwesten, black blocks und jeder Menge identitärer Strömungen. Das Klima wird rabiater. Immer häufiger versuchen mobile "antirassistische" Brigaden, Kunst zu verhindern. Sie blockieren die Eingänge zu Aufführungen oder Ausstellungen, wenn sie dort unterschwelligen, verdrängten Rassismus wittern. Da versuchen sie, die Ausstellung der Tutanchamun-Maske in Paris zu verhindern, weil diese angeblich verschleiert, dass der Pharao in Wahrheit von Schwarzer Hautfarbe gewesen sei. Sie blockieren den Eingang zur Aufführung der Aischylos-Tragödie "Die Schutzsuchenden" an der Sorbonne und nehmen einen Schauspieler als Geisel, weil die Darsteller*innen bronzefarbene Masken tragen. Sie legen das als Blackfacing aus,

obwohl sich in dem Stück nichts um Fragen der Hautfarbe dreht. Mal sind die Gesichter nicht dunkelhäutig genug, mal sind sie zu schwarz. "Rassismus" ist überall. So treiben Nachfahren der Opfer von Kolonialismus und Sklaverei die Spaltung der Gesellschaft nach Hautfarben auf die Spitze, indem sie immer wieder Kunst für illegitim erklären.

Was darf die Kunst?

Was das mit Latifa Laâbissi zu tun hat? Alles! Kulturelle Identität, der politische und soziale Körper, koloniale Geschichte und ihre eigene hybride Position in einer postkolonialen Gesellschaft stehen im Mittelpunkt ihrer Reflexionen und Inszenierungen, ebenso wie der ständige Wechsel der Identität, der ja gerade das Spiel auf der Bühne erst möglich und interessant macht. Und Laâbissi will in ihren Stücken auch Geschichten erzählen oder zumindest evozieren, die mit der Historie in Verbindung stehen. Also: Darf man, wie Robert Lepage es in Kanada plante, ein international tourendes Stück über die Ureinwohner inszenieren, ohne dass jene am Text beteiligt sind und auf der Bühne stehen? Unter dem Druck der 'natives' musste der Kanadier die Aufführungen von "Kanata – la controverse" in Montreal absagen. Was die Vereinigungen wohl sagen würden, wenn Latifa Laâbissi ihr "Self portrait camouflage" heute kreierte, in dem sie ihren nackten Körper mal mit Indianerfedern, mal mit Tierfellen schmückt? Das Stück, ihr erstes Solo, entstand 2006 und damit vor den aktuellen Kontoversen – sorgte aber 2017 bei einem Gastspiel im New Yorker MoMA PS1 für heftige Debatten. Nach seiner Premiere wurde es sogar als persönliche Interpretation der biblischen Schöpfungsgeschichte ausgelegt. Könnte sie sich das heute noch erlauben, ohne dass katholische Ultras vor der Theatertür stünden? Man denkt an jene, die bei den Aufführungen von Romeo Castelluccis "Sul concetto di volto nel figlio di Dio" die Bühne stürmten, weil dort die 'conditio humana' einer Reproduktion von Da Vincis "Salvator Mundi" ins Gesicht brüllte. Das geschah schon 2011.

Laâbissi dreht die Frage der Aneignung kultureller Symbole geschickt um, indem sie ihren eigenen Fall ins Spiel bringt.

Das Risiko, sich dem Vorwurf der kulturellen Aneignung auszusetzen, führt in der Kunst zunehmend zu Selbstzensur. Ob das auch auf "White Dog" zutrifft, muss später debattiert werden. Fest steht: Das Stück ist eine unmittelbare Reaktion auf die erhitzte Stimmung im Land und auf die Situation in Paris. Ursprünglich wollte Laâbissi sich direkt einmischen, "um die Debatte wieder auf das Feld der Kunst zu führen". Dann aber kam sie zu einem anderen Schluss: "Die Kontroverse ist derart aufgeladen, dass ich mein Stück lieber in Richtung einer poetischen Allegorie entwickelt habe, in der es um die Zirkulation kultureller Zeichen geht." Tänze, Kultgegenstände, Trachten und Rituale sind hier frei erfunden, um weniger Angriffsfläche zu bieten und den Blick auf die wesentlichen Fragen zu lenken. "Aber was erfindet man schon neu," fragt sie gleichzeitig. "Alle kulturellen Symbole des Stücks speisen sich zwangsläufig aus Dingen, die in uns eingesickert sind, weil wir sie irgendwann und irgendwo gesehen oder über sie gelesen haben." Laâbissi dreht nun die Frage der Aneignung kultureller Symbole geschickt um, indem sie ihren eigenen Fall ins Spiel bringt: "Ich bin eine Frau, in Grenoble geboren, meine Eltern sind Araber, und ich lebe seit zwanzig Jahren in der Bretagne. Darf ich nun auf der Bühne eine bretonische Trachtenhaube tragen, ohne von einer Bewegung regionaler Identitärer angefeindet zu werden?" Man kann sie sich zumindest gut in der Tracht vorstellen, gerade weil sie die Mehrschichtigkeit persönlicher Identität immer wieder über Metamorphosen und Überlagerungen visualisiert.

Volkstänze, frei erfunden

In "White Dog", das im Juli in Marseille uraufgeführt wird, umgibt sie sich mit Jessicat Batut, Volmir Cordeiro und Sophiatou Kossoko. Da stammt jede*r von einem anderen Kontinent. Die Verschiedenartigkeit der Herkunftsländer – Belgien, Brasilien und Benin – und der Hautfarben, aber auch der sprachlichen Akzente, zerstreut jeglichen Verdacht, hier werde in der Kontroverse um kulturelle Aneignung eine neue Front aufgemacht. Laâbissi wäre denn auch die Letzte, die einen Performer wie Volmir Cordeiro in ihr Projekt einbinden würde, um ihn Samba tanzen zu sehen. "Ich mache auch keine Auditions, sondern gehe nach künstlerischer Affinität. Wichtig ist, dass alle drei ihre eigenen Stücke kreieren und ihre kreative Identität besitzen. Die kulturellen Wurzeln stecken ohnehin in ihnen. Ich brauche sie nicht extra hervorzukitzeln. Den nordafrikanischen Teil meiner Identität kann ich selbst ja auch nicht abschütteln. Aber ich lebe halt in der Bretagne. Auch das ist Teil meiner Identität und die ist sowieso ein absoluter Mischmasch. Manche würden mich gar als queer bezeichnen." Klar ist somit: In "White Dog" wird weder Samba noch Sabar oder bretonisch getanzt. "Wir erfinden unsere eigenen Volkstänze. Und die sind bis in die kleinsten Details durchchoreografiert, auch was die Rhythmik, die Räumlichkeit und die Figürlichkeit angeht. Meine Stücke sind immer figurativ", unterstreicht sie aus gutem Grund. Denn nach ihrem Studium am Konservatorium in Grenoble zog es Laâbissi zunächst nach New York, in das Studio von Merce Cunningham, wo Figürlichkeit wahrhaft nicht im Zentrum steht. Gleichzeitig wandte sie sich dem afrikanischen Tanz zu, wenn auch nicht so sehr wie dem Butoh und, mit besonderem Eifer, dem deutschen Ausdruckstanz! So interpretiert sie noch heute ihre eigene – sagen wir mal: Aneignung – von Mary Wigmans "Hexentanz", wenn auch ihr Herz vor allem für Valeska Gert schlägt.

Ihre Bühnenlaufbahn begann sie aber als Interpretin zeitgenössischer Strömungen, unter anderem bei Jean-Claude Gallotta und Boris Charmatz. Die Identität der Künstlerin Laâbissi ist also genauso vielschichtig wie jene der Latifa im alltäglichen Leben. Von Anfang an weigerte sie sich, vorgegebenen Mustern zu folgen. Anstatt an einem Grabenkrieg teilzunehmen, tanzte sie zwischen den Fronten. Denn die standen sich damals so unversöhnlich gegenüber. "Ich habe mich immer geweigert, zwischen konzeptuellem und figürlichem Tanz eine Wahl zu treffen.

© Nadia Lauro

© Debora Ramos

Ich fühlte mich von beiden Seiten angezogen. Zum Glück hat sich die Trennlinie zwischen abstraktem und figürlichem Tanz inzwischen aufgelöst. In der Generation vor mir verachtete man einander noch."

Die Flucht als Offensive

"White Dog" steht im Geist dieser Mobilität, mit dem Ziel der Auflösung von Gegensätzen. Denn Geschichte, Tradition und Folklore von Communities haben zwei Seiten: Ein Teil ist verwurzelt und immobil, aber fundamental. Der andere ist offen für Begegnung, Austausch, Fusion und Kreolisierung. Wichtig ist, dass ein Individuum sich bewusst entscheidet, welche Zeichen und Handlungen es welcher Kategorie zuordnet. Auf spielerische Art stellt "White Dog" heute diese Fragen, die Laâbissi schon 2010 in "Loredreamsong", einem Duo mit Sophiatou Kossoko, aufwarf. Im Leben können die Antworten allerdings über Leben und Tod entscheiden. Der Philosoph Dénètem Touam Bona hat in seinem 2016 erschienenen Buch "Fugitif, où cours-tu?" (Flüchtender, wohin rennst Du?) die Flucht der Sklaven von den Plantagen und ihr Abtauchen im tropischen Urwald aus deren Perspektive untersucht. Im Untergrund formten sie neue Gesellschaften und bauten neue Machtverhältnisse gegenüber den Plantagenbesitzern auf. Die Flucht war kein Davonlaufen, sondern im Gegenteil ein bewusster Akt der Sabotage und eine Rückeroberung der Macht, sagt Dénètem Touam Bona. Die Lektüre des Buchs, das die Perspektive der Geschichtsschreibung umkehrt, war ein entscheidender Schritt in der Konzeption von "White Dog" und lieferte die Inspiration zur Szenographie. Die Bühnenbildnerin Nadia Lauro, seit langem an der Seite von Laâbissi, schuf eine Art Lianenwald, in dem auch die Camouflage wieder eine bedeutende Rolle spielt. Denn Dénètem Touam Bona bezieht in seine Gedanken auch heutige Migrant*innen, desertierende Soldat*innen und andere Flüchtende ein, deren Identität in Untergrund und Camouflage ins Rollen gerät. Es geht darum, sich der Kontrolle zu entziehen, so wie Laâbissi hier die Kontrolle einer angeblich antirassistischen Denkpolizei umschifft. "White Dog" ist ihr Versuch, mit einer Botschaft aus dem Untergrund des Urwalds die Denkhoheit zurückzugewinnen.

Latifa Laâbissi
White Dog
15.–16.8., 21:00 | 17.8., 17:00 | HAU2

PROGRAMM

TANZ IM AUGUST 2019

	Fr 9.8.	Sa 10.8.	So 11.8.	Mo 12.8.	Di 13.8.	Mi 14.8.	Do 15.8.	Fr 16.8.	Sa 17.8.	So 18.8.	Mo 19.8.	
HAU1	18:30–20:15 **RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY** **Deborah Hay** Animals on the Beach & my choreographed body … revisited	19:00–20:15	19:00–20:15			19:00–20:05 ● **Gunilla Heilborn / Theater im Bahnhof** The Wonderful and The Ordinary	19:00–20:05		19:00–19:50 ● 🚌 **Oona Doherty** Hard To Be Soft – A Belfast Prayer	17:00–17:50 ◆ 🚌		
HAU2	21:00–21:50 **Catherine Gaudet** The Fading of the Marvelous	21:00–21:50	17:00–17:50 ●				21:00–22:10 **Latifa Laâbissi** White Dog	21:00–22:10	17:00–18:10 ▲			
HAU3	21:00–22:10 **Nicola Gunn** Piece for Person and Ghetto Blaster	17:00–18:10 ●	15:00–16:10									
Akademie der Künste Hanseatenweg												
Pariser Platz	15:00–19:00 **RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY** **Deborah Hay** Perception Unfolds ✎	15:00–19:00	15:00–19:00				15:00–19:00 **RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY** **Deborah Hay** Perception Unfolds ✎	15:00–19:00	15:00–19:00	15:00–19:00		
Deutsches Theater Berlin								19:00–20:00 **Jérôme Bel** Isadora Duncan	21:00–22:00 🚌	19:00–20:00 ● 🚌		
KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst	10:00–18:00 **Par B.L.eux / Benoît Lachambre & Sophie Corriveau** Fluid Grounds Ⓕ 10:00–18:00 **Hiroaki Umeda** Haptic Installation	10:00–18:00 10:00–18:00	10:00–18:00 10:00–18:00									
Radialsystem								19:00–20:00 ● 🐰 **Compagnie par Terre / Anne Nguyen** Kata Ⓕ	17:00–18:00 🚌 🐰	15:00–16:00 🚌 🐰		
SOPHIENSÆLE								21:00–22:45 **RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY** **Deborah Hay** The Man Who Grew Common in Wisdom & Fire	19:00–20:45 💬	19:00–20:45		
St. Elisabeth-Kirche		20:30–21:20 **Eszter Salamon** MONUMENT 0.7: M/OTHERS	20:30–21:20	20:30–21:20								
Volksbühne Berlin												
Festivalzentrum **Bibliothek im August**	16:00–21:00	▲ Experimental Dance Criticism ● Nicola Gunn	● Catherine Gaudet				16:00–21:00	▲ #MeToo – to be continued	▲ Questions of Cultural Appropriation in Contemporary Creation			
WAU	23:00 Eröffnungparty	23:00 | Party							22:00 | Party			

Tickets

Kasse | Ticket Office HAU Hebbel am Ufer
HAU2, Hallesches Ufer 32, 10963 Berlin
Bis 31.7. Mo–Sa 15:00 bis eine Stunde vor Vorstellungsbeginn | An vorstellungsfreien Tagen 15:00–19:00 | Sonn- und feiertags geschlossen | Ab 1.8. täglich 12:00–19:00 | Tel. +49(0)30.259 004 -27

Spielorte | Venues

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

HAU2 | Festivalzentrum | Bibliothek im August | Infocounter | Tageskasse | WAU
Hallesches Ufer 32
10963 Berlin
U Möckernbrücke | U Hallesches Tor | S Anhalter Bahnhof

HAU3
Tempelhofer Ufer 10
10963 Berlin
U Möckernbrücke | U Hallesches Tor

Akademie der Künste
Hanseatenweg 10
10557 Berlin
U Hansaplatz | S Bellevue

Akademie der Künste
Pariser Platz 4
10117 Berlin
U+S Brandeburger Tor

Di 20.8.	Mi 21.8.	Do 22.8.	Fr 23.8.	Sa 24.8.	So 25.8.	Mo 26.8.	Di 27.8.	Mi 28.8.	Do 29.8.	Fr 30.8.	Sa 31.8.
		19:00–20:00 19:00–20:00 17:00–18:00 15:00–16:00 **Ambiguous Dance Company** Body Concert							21:00–22:30 21:00–22:30 ● **Alan Lucien Øyen / winter guests** Story, story, die.	21:00–22:30
				21:00–22:15 17:00–18:15 ◆● **Kaori Seki / Co. PUNCTUMUN** WO CO					19:00–20:00 ● 19:00–20:00 AD 17:00–18:00 **La Ribot mit Dançando com a Diferença** Happy Island		
	19:00–19:50 ● 21:00–21:50 21:00–21:50 19:00–19:50 **Albert Quesada & Zoltán Vakulya** OneTwoThreeOneTwo							19:00–20:00 19:00–20:00 19:00–20:00 ● 19:00–20:00 **Claire Vivianne Sobottke** Velvet			
							17:00–22:00 RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY **Deborah Hay** Symposium				
		15:00–19:00 15:00–19:00 15:00–19:00 15:00–19:00 RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY **Deborah Hay** Perception Unfolds ✎							15:00–19:00 15:00–19:00 15:00–19:00 RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY **Deborah Hay** Perception Unfolds ✎		
			21:00–21:50 17:00–17:50 ● RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY **Cullberg / Deborah Hay** The Match 22:30–23:30 19:00–20:00 RE-PERSPECTIVE DEBORAH HAY **Deborah Hay** ten									
	19:00–22:00 19:00–22:00 19:00–22:00 **nora chipaumire** #PUNK 100% POP *N!GGA							21:00–22:20 21:00–22:20 21:00–22:20 15:00–16:20 ● AD **deufert&plischke** Liebestod			
								19:00–19:55 ● 19:00–19:55 19:00–19:55 ◆ 17:00–17:55 **James Batchelor and Collaborators** Deepspace			
			19:00–20:40 19:00–20:40 ▲ 19:00–20:40 **Merce Cunningham Centennial: Berlin** **CCN – Ballet de Lorraine** RainForest & Sounddance **DANCE ON ENSEMBLE** BERLIN STORY									
	● Albert Quesada	16:00–21:00			● Kaori Seki				16:00–21:00 ● Dançando com a Diferença	● Claire Vivianne Sobottke	▲ Tanz in der DDR 1989 Energy and Forces ...
				23:00 | Party							23:00 Abschlussparty

Deutsches Theater Berlin
Schumannstraße 13A
10117 Berlin
U Oranienburger Tor | S Friedrichstraße

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
Am Sudhaus 3
12053 Berlin
U Boddinstraße | U Rathaus Neukölln

Radialsystem
Holzmarktstraße 33
10243 Berlin
S Ostbahnhof

Sophiensæle
Sophienstraße 18
10178 Berlin
U Weinmeisterstraße | S Hackescher Markt

St. Elisabeth-Kirche
Invalidenstraße 3
10115 Berlin
U Rosenthaler Platz | S Nordbahnhof

Volksbühne Berlin
Rosa-Luxemburg-Platz
10178 Berlin
U Rosa-Luxemburg-Platz | S Alexanderplatz

▲ On the Sofa ● Meet the Artist ◆ Awareness Boost
Selfie Session Book Release Special Focus: SPCP
✎ Deborah Hay Documentation Center Bus Transfer
AD Audiodeskription & Haptic Access Tour Family Friendly

Publikumsformate

9.–11.8. **15:00–19:00 ✎ Deborah Hay Documentation Center** Laurent Pichaud

10.8. **17:00 ▲ Experimental Dance Criticism** Gäste: Bojana Janković & Diana Damian Martin (Critical Interruptions), Anette Therese Pettersen, Beatrix Joyce | Moderation: Astrid Kaminski
18:00 ● Nicola Gunn

11.8. **18:15 ● Catherine Gaudet**

14.8. **20:30 ● Gunilla Heilborn**

15.–18.8. **15:00–19:00 ✎ Deborah Hay Documentation Center** Laurent Pichaud

16.8. **19:00 ▲ #MeToo – to be continued** Gäste: Frances Chiaverini & Robyn Doty (Whistle While You Work), Ilse Ghekiere (Engagement Arts) | Moderation: Brenda Dixon-Gottschild
19:00 ● Compagnie par Terre / Anne Nguyen

16.–18.8. **✌ Compagnie par Terre / Anne Nguyen**

17.8. **18:00 💬 Susan Leigh Foster** Never Ending Dancing
18:30 ▲ Questions of Cultural Appropriation in Contemporary Creation Gäste: Latifa Laâbissi, Special Guest | Moderation: N.N.
20:15 ● Oona Doherty
21:00 💬 Panel on the Solo Performance Commissioning Project Gäste: Miriam Jakob, Mike O'Connor, Ros Warby | Moderation: Laurent Pichaud

18.8. **16:00 ◆ Hard To Be Soft – A Belfast Prayer**
20:15 ● Jérôme Bel

21.8. **20:15 ● Albert Quesada**

22.–25.8. **15:00–19:00 ✎ Deborah Hay Documentation Center** Laurent Pichaud
✌ Ambiguous Dance Company

24.8. **18:15 ● Cullberg**
21:00 ▲ Merce Cunningham – Then and Now Gäste: Ty Boomershine, Thomas Caley & Petter Jacobsson | Moderation: Brenda Dixon-Gottschild

25.8. **16:00 ◆ WO CO**
18:30 ● Kaori Seki

28.8. **20:15 ● James Batchelor**

29.–31.8. **15:00–19:00 ✎ Deborah Hay Documentation Center** Laurent Pichaud

29.8. **20:15 ● Dançando com a Diferença**

30.8. **18:00 ◆ Deepspace**
20:15 ● Claire Vivianne Sobottke
22:45 ● Alan Lucien Øyen

31.8. **15:00 ▲ Aufbruch ins Ungewisse – Tanz in der DDR 1989** Vortragende: Claudia Henne, Volkmar Draeger
16:45 ● deufert&plischke
19:00 🕮 Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios
Gäste: Autor*innen des Buches | Moderation: Sabine Huschka, Barbara Gronau

▲ On the Sofa ● Meet the Artist ◆ Awareness Boost ✌ Selfie Session
🕮 Book Presentation ✎ Deborah Hay Documentation Center 💬 Special Focus: SPCP

The big fight

I had fallen in love
undyingly
I was living in a pink cloud
and could not stop to think about this person

My partner felt it
and once, when I was just about to put a record
on the turntable
he hugged me from behind
caressed me tenderly
and whispered into my ear that he loved me.

He did what he did
I did what I did
I am such an idiot!

I picked a fight
for no reason
for nothing

I yelled at him
I pushed him back
until today I can not cope with it.

Liedtext entstanden mit einer Berliner Bürgerin während eines Workshops zu "Liebestod" von deufert&plischke. Notation: Alain Franco

deufert&plischke
Liebestod
28.–30.8., 21:00 | 31.8., 17:00 | HAU2

© Philippe Gramard

Seeking into the unknown

Interview: Virve Sutinen

The choreographer Anne Nguyen about her career in between hip-hop and contemporary dance, and about breakdance as a contemporary form of martial arts.

Virve Sutinen: *How would you describe your relationship to hip-hop?*

Anne Nuyen: I didn't make a conscious decision to become a choreographer. I simply felt the need to change the image associated with hip-hop dance and promote the virtuosity of its performance after spending a long time as a breakdancer taking part in battles and performing for other choreographers. I challenge the dance form and the intended purpose of on-stage performances. I take an interest in the geometric transposition of hip-hop moves, which are mostly circular and have to be performed within the stage, a square space. I examine the relationship between the performer and the audience, the relationship to the partner and the sense of togetherness on stage. For me the essence of hip-hop lies in a desire to reconnect with our animal instincts, a need for physical exuberance, a desire to transcend the forms and energies that surround us. By combining freedom of movement and technique, hip-hop dance speaks to everyone. By choreographing its moves, I am seeking to amplify its implicit meaning.

VS: *Where did you find support as a young artist with an urban-dance backround?*

AN: The first thing I produced was in written form, my "Manual of the City Warrior", a collection of poems in which I express the feeling of freedom one can experience when dancing, and relate urban dance to architecture. The choreographer Faustin Linyekula, for whom I danced at the time, urged me to choreograph a solo around these poems: "Square Root" thus came into being in 2005. It was an instant hit within the profession, and I performed the solo around the world for many years, while continuing to nurture my passion for breakdancing in battles and cyphers. At the same time I was developing my own dance company and building my career as a performer for contemporary and hip-hop dance companies, such as the famous "Black Blanc Beur". I am very thankful that many people who had seen my solo helped me on with my following productions. I also found real support on an institutional level. For instance, since 2012 I have been giving an artistic workshop on hip-hop dance at the university Sciences Po Paris.

VS: *What is your role as an artist in society?*

AN: The artist is meant to seek into the unknown, to try and derive meaning from it. I concentrate on gesture as a symbol, the body as the object of ownership, movement as a primary need, the stage as a priority platform for sharing. I want to question the limits of our freedom, our image of freedom, our desire for freedom. Through choreography I want to build symbolic spaces where powerful, liberating, frenzied dance becomes a magical ritual designed to make us take a renewed interest in the present, in the potential of our own lives. When I produce a show, I try to engage the dancers and those who observe in a transformative experience. To choreograph is to show representatives of humanity projected in an image of a codified world. The bonds between these individuals, the bonds between them and their world, and the bonds between them and the 'otherwhere' represented by the audience, represent the path that each individual must follow, either as a performer or as an onlooker.

VS: *What helps you with creativity?*

AN: "Yonder Woman", "PROMENADE OBLIGATOIRE", "Autarcie (....)", "Kata": the titles of my pieces reveal my many influences: from mathematics to the martial arts, as well as myths and utopia. I practiced gymnastics and martial arts, including Viet Vo Dao, capoeira and Brazilian jiu-jitsu. I also studied in the fields of physics, linguistics and literature. In my shows, dance is the purpose. I don't distinguish between the technical excellence of body language and the intention conveyed by the dancer. It all begins with the essence of the gesture, the posture of the body, its position in space and its relationship to the 'other'. Hip-hop is a genuine breeding ground for postures, principles and energies packed with meaning. I am very focused on excellence in execution, but I reject any kind of academic approach: I develop the individualities of each dancer. I forge bonds between the movements and space inhabited by the bodies, through an exploration of technical constraints and game-playing.

VS: *What is the idea behind "Kata"? Or what should the spectator know coming to see "Kata"?*

AN: I was naturally propelled towards dance by a strong urge to seek beyond efficient, effective movement. With "Kata" I wanted to do the reverse: to start out with a dance made of seemingly useless movements and discover the usefulness in every gesture. For me, breakdance is a contemporary form of martial arts, a means of coping with a hostile urban environment that transforms the body through the violence of its shapes and constraints. Even where there are no enemies to face, no physical feats to accomplish in our everyday lives, the fighting spirit that drives the world of the living finds its expression through breakdance. It's a form of discipline and ritual that connects with some of our deepest instincts, such as the conquest for physical strength and territory. I present the eight breakdancers in "Kata" as representatives of a warrior ideal that appears absurd in the present-day world. The piece is divided into three: ideal fighting, everyday fighting and absurd fighting.

Compagnie par Terre / Anne Nguyen
Kata
16.8., 19:00 | 17.8., 17:00 | 18.8., 15:00 | Radialsystem

© Yasuo Kuboi

Auf der Suche nach einer neuen Körperlichkeit

Die japanische Choreografin Kaori Seki positioniert sich jenseits des Butoh, diesseits von Fukushima.

Text: Takao Norikoshi

*Ihre Düfte kriechen in die Körper der Zuschauer*innen, ihre Tänzer*innen suchen mit dem ganzen Leib nach Berührungen und bleiben doch voneinander getrennt: Kaori Sekis Werk setzt sich hartnäckig an vermeintlichen Grenzen fest und fordert choreografische Freiheit ein.*

Kaori Seki beschränkt Bühnenbild und Kostüme auf das Nötigste, um sich in ihrem Tanz ganz der Ergründung des Körpers zu widmen. Obwohl sie Ballett gelernt hat, kommen ballettartige Bewegungen kaum vor. Und auch vom Butoh sind die Bewegungen grundsätzlich verschieden. Vielmehr wird Ruhe mit akrobatischen Elementen kontrastiert und der durchdachte Aufbau ihrer Werke hält den*die Zuschauer*in in Atem.

2012 wurde Kaori Seki bei den zwei wichtigsten Tanzwettbewerben Japans ausgezeichnet – etwas, das nur wenigen Künstler*innen gelingt: Sie erhielt den großen Preis des Toyota Choreography Award für "Marmont" und den Preis der französischen Botschaft bei der Yokohama Dance Collection für "Hetero", einer gemeinsame Kreation mit ihrem Ehemann Teita Iwabuchi. Beide Werke richten ihre Energie nicht explosionsartig nach außen, sondern bringen eher das Innere zum Schmelzen. Es ist ein Lichtblick für den zeitgenössischen Tanz im Japan der Post-Butoh-Ära, dass Kaori Sekis Stil als Auseinandersetzung mit Körperlichkeit die gebührende Würdigung erfahren hat.

Die Faszination, die von Sekis Werken ausgeht, lässt sich durch Fotos oder Videos kaum nachempfinden. Sie setzt auf das, was nur Theaterbesucher*innen erleben können, weil sie Raum und Zeit des Werkes teilen. Klanglich arbeitet die Choreografin mit feinen Wasser- oder Atemgeräuschen an der Grenze des Hörbaren. Die Zuschauer*innen werden zu wilden Tieren, die mit allen fünf Sinnen gespannt in die Dunkelheit horchen.

Zuweilen versprüht sie auch zusammen mit Toshifumi Yoshitake eigens produziertes Parfüm im Zuschauerraum, Düfte, die sie etwa als "Geruch, der die Welt darstellt" oder "Geruch, der an den Tod erinnert" komponiert hat. Dieses Hilfsmittel hat et-

was unausweichliches, denn während man vor visuellen Informationen die Augen verschließen kann, erreichen Gerüche die Nase unvermittelt.

Pionier*innen des Tanzes

Die japanische Tanzszene ist aktuell in keiner guten Verfassung. Obwohl Japan bereits in den 1980er Jahren, und damit viel früher als andere Länder Asiens, eine zeitgenössische Tanzkultur entwickelte, gibt es immer noch keine öffentlichen Choreografiezentren oder Tanzhäuser. Auch an staatlichen Kunsthochschulen fehlen Fakultäten für Tanz. Die Kunstform wird von Tänzer*innen, Theatern und Festivals unter großen Schwierigkeiten privat getragen.

Im zeitgenössischen Tanz Japans haben zwei entgegengesetzte Strömungen, der vom Ballett geprägte technisch orientierte Tanz und die Loslösung von überkommenen Formen, ein gesundes Gleichgewicht gefunden. Seit der Erdbebenkatastrophe von 2011 und dem darauffolgenden Reaktorunfall haben Tänzer*innen und Zuschauer*innen jedoch das Interesse an konzeptuellen Werken wie dem 'Non-dance' und von der Realität des Körpers entfremdeten Kompositionen verloren.

Kaori Seki dagegen stellt in ihrem Tanz eben die Frage, welche Art von Wirklichkeit wir in der modernen Gesellschaft mit dem Körper erfahren. "WO CO", das nun bei Tanz im August gezeigt wird, wurde 2016 uraufgeführt. Seki wählt häufig Titel, deren Aussprache und Bedeutung sich auch Menschen aus Japan nicht sofort erschließen (und die doch auf merkwürdige Weise vertraut und nahbar klingen). In diesem Fall ist der Titel an das altjapanische Wort 'woko' (albern, komisch, frech) angelehnt. Im damaligen Programm schrieb Seki: "'WO CO' spielt an einem fernen Ort, der uns nahe ist, einem nirgendwo, dem jetzt, der Vergangenheit und der Wirklichkeit aller möglichen Menschen. Schließlich sind wir alle ausnahmslos 'woko'."

Es wird überdeutlich, wie sehr die Haut nicht nur ein Rezeptor ist, um den anderen wahrzunehmen, sondern auch eine unüberwindbare Grenze, die Menschen voneinander trennt.

Die Bühne ist mit schwarzem Sand ausgestreut. Sieben Frauen und Männer sind in enganliegende hautfarbene Kostüme gekleidet, sie wirken auf den ersten Blick wie nackt. Die Bühnenmitte ist grell ausgeleuchtet, die Tänzer*innen tauchen aus der dahinterliegenden Dunkelheit auf oder verschmelzen wieder mit ihr.

Die Tänzer*innen unterwerfen ihre Körper keinem durch Musik von außen vorgegebenen Rhythmus. Sie tauschen die in jedem einzelnen Körper pulsierenden Rhythmen aus und fügen sie zu einem Ganzen. Jede*r von ihnen hat ständig eine*n andere*n im Blick. Sie vermessen die Distanz zur*zum andere*n und deren*dessen Atem. Der Raum wird bestimmt durch Sehen und Gesehenwerden.

Und ständig fällt in Sekis Werk der ruhige, aber unbändige Wunsch auf, jemanden zu berühren. Dieser wird nicht in einer einfachen Umarmung aufgelöst. Doch die Tanzenden berühren einander nie mit der Handfläche, mit der Menschen im Alltag alles berühren. Sie versuchen einander mit allen möglichen Körperpartien anzufassen, wie der Rückseite der Arme oder der Innenseite der Oberschenkel. Sie erforschen sorgfältig, wie sich der eigene Körper in den eines anderen zwängen lässt, oder auch wie sehr sich zwei Körper gleichmachen lassen, gerade weil sie verschieden sind. Es wird überdeutlich, wie sehr die Haut nicht nur ein Rezeptor ist, um den anderen wahrzunehmen, sondern auch eine unüberwindbare Grenze, die Menschen voneinander trennt. Die Ambivalenz zwischen Akzeptanz und Zurückweisung liegt über Sekis Werk.

Ein besonderes Merkmal von "WO CO" ist, dass die Tänzer*innen immer wieder 'Schlangen' bilden. Sie wirken zusammen wie ein Lebewesen aus der Gattung der Tausendfüßler und ihre ausnahmsweise synchronen Bewegungen erscheinen witzig und haben gleichzeitig etwas Erotisches.

Überschäumende Freude

Seki wurde 1980 in der Stadt Kawagoe bei Tokio geboren. Sie begann mit fünf Jahren Ballett zu lernen, war aber an Wettbewerben wenig interessiert und fiel vor allem durch ihre überschäumende Freude am Tanzen auf. Sie erinnert sich: "Ich fühlte mich in Gruppen nicht wohl und war als Oberschülerin auch psychisch instabil. Ich konnte Ungerechtigkeit nicht leiden und geriet immer wieder mit den Lehrer*innen aneinander." In der zwölften Klasse kam sie zum ersten Mal mit modernem Tanz in Kontakt. In einem Anzeigenblatt entdeckte sie eine Gastaufführung von Maguy Marins "Waterzooi" und war bewegt von der Freiheit ihrer choreografischen Sprache. 2003 nahm sie erfolgreich an einem Casting für die renommierte Tanzkompanie Co.YAMADAUN teil. In diesem Ensemble, das mit rhythmisierten Bewegungen arbeitet, nahm sie bald eine zentrale Rolle ein. Gleichzeitig begann Kaori Seki, eigene tänzerische Werke auf die Bühne zu bringen. Ihr erstes Solo-Stück "Shōjo Jigoku" ("Mädchenhölle", 2003) über eine pathologische Lügnerin basiert auf dem gleichnamigen Roman von Yumeno Kyūsaku. Zusammen mit der befreundeten Tänzerin Minako Kimura zeigte sie im selben Jahr "Harukos Tochter". Eindrücklich war der ungewöhnliche Umgang mit Pausen und Bewegung.

Bei ihren ersten Werken habe etwas Heißes und Dunkles in ihr gebrodelt, sagt die Künstlerin. Das Solowerk "Atamania" (2006) stammt aus einer Zeit, als Seki "die eigene Existenz als schmutzig" wahrnahm. 2010 nahm sie an einem Gaga-Workshop in Israel teil und fand dort erstmals die richtige Körpersprache für die eigenen Aussageabsichten. Ergebnis war das Solo "Yukichan" (2010): Im Laufe einer Reihe insektenartiger Bewegungen, beginnt ihr Körper glitschig zu glänzen – ein Effekt, der

durch mehrere unter der Kleidung angebrachte und mit Gleitgel gefüllte Kondome erzielt wurde. Einen Wendepunkt markiert das im selben Jahr entstandene "Marmont", ein Gruppenstück, in dem Seki erstmals ihre extreme künstlerische Eigenständigkeit zeigte. Auch der Einsatz von Duftstoffen hat hier seine Premiere. Der Titel leitet sich aus den estnischen Wörtern 'maa' (Erdboden) und 'mutt' (Maulwurf) ab. Auch die Tradition nicht einfach auszusprechender aber in den Ohren haftender Titel nimmt hier ihren Anfang.

2013 gründete Seki ihr aktuelles Tanzensemble PUNCTUMUN. Der Name setzt sich aus dem lateinischen 'punctum' (Punkt, Stichverletzungen) und dem französischen 'un' (ein) zusammen und verweist auf "unzählige kleine Punkte, die ein Ganzes bilden." In "Amigrecta" (2013) treten Kaori Seki, Teita Iwabuchi und drei weitere Tänzer*innen auf. Die Körper, der aus einem Loch im Bühnenboden herausgekrochenen Tänzer*innen, schlängeln sich über den Boden wie Wasserpfützen, sie erstarren plötzlich und richten sich auf, um sich dann wieder zu verdrehen und mit den Körpern der anderen zu verstricken.

Man fühlt sich an Plattwürmer erinnert, Lebewesen, die sich, wenn ihr Körper der Länge nach zerteilt wird, regenerieren und als separate Individuen weiterleben. Was sind diese beiden Exemplare für einander: Fremde oder Hälften ein und desselben Ichs? In "Amigrecta" spielen wundersame Tanzwesen mit den Begriffen Homogenität und Heterogenität, dem Einssein und dem Vielsein. In "Gerevelm" (2014) scheinen die Tanzenden mit unterdrückten Bewegungen die Zeit ausdehnen zu wollen. Während bis dahin Berührung stets ein bestimmender Faktor war, führt die größere Zahl der Darsteller*innen hier zu neuen Formen einer ausdrucksstarken Bühnenraumkonstruktion.

Als eindrückliche Szene aus "Utu ri" (2017) ist mir in Erinnerung geblieben, wie zwei Tanzende vom linken und rechten Bühnenrand einander den Rücken zukehrend in perfektem Timing auf die Bühne treten, so dass die Luft zwischen den beiden mit einem Mal in Bewegung gerät und nicht nur ihre Körper selbst, sondern auch der Raum dazwischen mittanzt. Die beiden gehen einfach rückwärts aufeinander zu, und scheinen sich einen Weg in die Welt zu bahnen, während sie den Raum mit der ganzen Fläche des Rückens ertasten – eine Bewegung, die an den Ursprung des Lebens erinnert. Schließlich ist 'vorne' für uns durch die Position der Augen definiert und auch als Begriff nur für Lebewesen mit Augen von Relevanz. Für Quallen etwa gibt es kein 'vorne'. In diesem Werk zeigt Seki uns Körper, deren Kontakt mit der Welt ganzkörperlich homogen und unterschiedslos stattfindet.

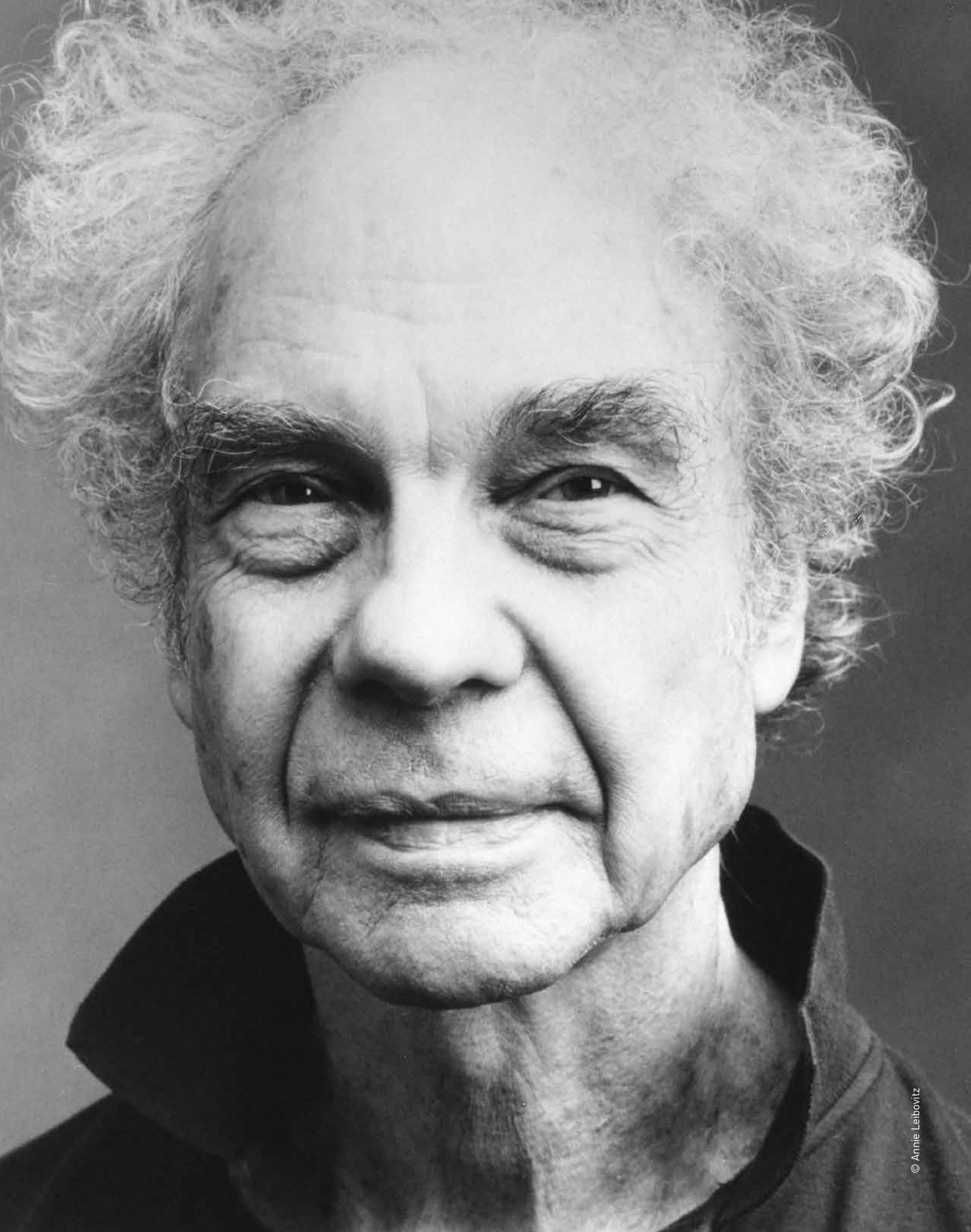
Verschmelzende Körper

In letzter Zeit ist Kaori Seki vermehrt außerhalb Japans aktiv, beispielsweise in den USA und in Brasilien. Der Titel der japanisch-amerikanischen Produktion "Midu tsu namita" (aufgeführt 2018 mit Kaori Seki und Masashi Koyama, 2019 mit Shiki Kitamura und Kozue Takamiya) soll im Altjapanischen "Wasser und Tränen" bedeuten. Der Hauptunterschied zwischen diesen beiden ähnlichen und doch verschiedenen Flüssigkeiten ist ihr Salzgehalt. Auf der schwarzen Bühne ist eine weiße Substanz ausgestreut, offenbar Salz, das Spuren bildet, wie ein Fluss in der Landschaft oder Tränen auf einem Gesicht. Die Existenzen der Tänzer*innen überlagern sich, verflechten sich und vermischen sich, wobei sie wie Wasser und Tränen einander näherkommen, ohne je gleich zu sein. Was bedeutet Tanzen mit einem anderen Menschen? Während die Tanzenden nie eins werden können wie ein Tropfen einer Flüssigkeit, ist doch ein Verschmelzen auf der Ebene des Bewusstseins möglich. Das Stückt legt diesen Moment mit großer Präzision frei.

All diesen Werken ist die für Kaori Seki so typische, unnachahmliche Zirkulation vager, vergänglicher Körper und konzentrierter Energie gemein. Über all dem schwebt ein leichter Hauch von Humor und Erotik. Dabei geht es nicht um Begierde, sondern das freudige Wahrnehmen des Momentes der Begegnung, wenn Körperteile einander berühren. Kaori Seki hat eine neue Freude am Tanz erfunden, die sie minutiös ausformt.

Übersetzt aus dem Japanischen von Nikolas Scheuer.

Kaori Seki / Co. PUNCTUMUN
WO CO
24.8., 21:00 | 25.8., 17:00 | HAU2



© Annie Leibovitz

Beauty and Power

Interview: Esther Boldt

Merce Cunningham is considered one of the most important choreographers of all time. In his ideological simplicity and physical complexity, his approach to performance was pioneering. This year, he would have celebrated his 100th birthday. Under the title "Merce Cunningham Centennial: Berlin", Tanz im August pays homage to Cunningham and his extraordinary body of work, showing three quite different pieces: the CCN –Ballet de Lorraine with "Sounddance" (1973) and "RainForest" (1968); the DANCE ON ENSEMBLE is reconstructing the piece "STORY" (1963), transforming it to "BERLIN STORY – A re-imagination of Merce Cunningham's Story". We talked with Thomas Caley, rehearsal director and coordinator of research of the CCN – Ballet de Lorraine, and Ty Boomershine, artistic director of the DANCE ON ENSEMBLE, about the history and present of Merce Cunninghams work, about chance, change and choices.

Esther Boldt: How did Merce Cunningham influence your work as dancers or even your understanding of dance?

Ty Boomershine: I worked with the Merce Cunningham Company when I was very young, in 1991 and 1992, and it had a big impact on the rest of my career. I'm fortunately old enough now to look back und realise what did influence me. A lot of it is simply the act of dancing, and that was mostly what Merce was about. He was about the physical aspects; he was about dance, and as long as he worked, he was still interested in dancing. I've taken from Merce the fact that he loved movement, the fact that he loved dance whatever that means to you. So do I. The beauty and power of movement is something I'm happy to carry a flag for.

© Dajana Lothert

DANCE ON ENSEMBLE honours the artistic excellence of dancers over 40, and examines the relationship between dance and age both on stage and off. Under the artistic directorship of Christopher Roman the company has created 11 works and worked with 15 internationally renowned choreographers and directors. Tanz im August presents the first production of the newly assembled company, a piece after a choreography by Merce Cunningham, a key figure in the career of the ensemble's artistic director and member, Ty Boomershine.

Thomas Caley: For me it started early, when I was in university. Cunningham was already historic then. So there was this kind of imposing heaviness and weight of history that didn't intrigue me in the beginning. I wasn't intrigued until I got into Merce's studio, where they invited me to class. Once I got there and started to see the energy, this kind of desire to find something new, even though you are talking about historical work, you are talking about someone who – from my perspective as a 20-year-old – had been working forever. But it was so beautiful to see this 75-year-old man who could barely walk into his studio, but was there every day and was incredibly interested in what he was doing. And I thought, there has got to be more into it than the things I learned in school. And as Ty says, his desire to move, his desire to find a solution to problems was so beautiful. For me as a dancer some things were easy, but that doesn't mean I was very good. I was just doing things that were easy and that resonated well on my body. Merce Cunningham never resonated; it didn't work. But this moment of failure was beautiful, it was incredible. And Merce puts you at this brink of failure all of the time. In the end I spent seven years there.

EB: *Reading about Cunningham, about his ground-breaking language and his work beyond artistic borders I was thinking: is it still as challenging for an audience today, or is his language established and well known?*

TB: In "Berlin Story" we work with a visual artist, but independently. When I told him we would basically meet in the dress rehearsal for the performance, he was kind of in shock. This idea of art works or disciplines existing at the same time in their own space, but still collaborating simply because they are happening at the same time is, in my experience, still surprising to a lot of people. It's something that Merce and John (Cage) and the team they worked with championed. So in that sense, the result isn't so shocking, but I think the actual process still surprises people, that this is how things can be made.

EB: *You're working on a piece that hasn't been shown in 55 years, "Story". As I understand it there are only fragments left of it, a video, a score and so on. Your "Berlin Story" with the DANCE ON ENSEMBLE will be a re-imagination of the piece – what does that mean?*

TB: There is a film from the performance in Helsinki, 1964. But the nature of the piece was specifically indeterminate; it's based on chance and game-like structures. So, there were live shifts due to signals given or determinations made by the dancers. The film is one example of what it could be. And then there are Merce's notes. Some of them are quite clear, and some of them are really cryptic. We're working with Daniel Squire, who has staged this work before in workshop situations, to make sure that we don't do anything stylistically that's not fitting.

And now it's for us to fill in the gaps, physically, at least with what we understand from Merce's notes, and to give us enough material to go through the chance principles that create the piece

© Emilie Salquèbre

The present Centre Chorégraphique National – Ballet de Lorraine is dedicated to contemporary choreographies while also maintaining a rich repertoire that encompasses modern dance history and some of the most acclaimed choreographers of our time, among them many works by Merce Cunningham. CCN is a platform open to a variety of disciplines, a space in which many visions of dance meet. Since 2011 it is directed by Petter Jacobsson who is accompanied by Thomas Caley the coordinator of research.

each night. So this is the plan, and I am very curious to see what will happen.

There are really short encounters, and in these encounters there's the rigour of Cunningham's technique.

EB: *The Berlin-based visual artist John Bock is doing the set design.*

TB: The original set was made by Robert Rauschenberg, who created it with found objects or garbage or furniture whenever he was out that day and around the theatre. He would build the set in the morning or occasionally during the performance, so he was sometimes even part of the show. John Bock accepted the challenge to be the artist for the piece. The musical score is by Toshi Ichiyanagi, who wrote a piece of music where the musicians can choose what kind of instrument they want to play.

EB: *So we're talking about two approaches to keeping dance history alive: DANCE ON ENSEMBLE is recreating or recovering it, as in "Berlin Story"; the Ballet de Lorraine is performing "RainForest" and "Sounddance" as part of their repertory. How are these pieces received today?*

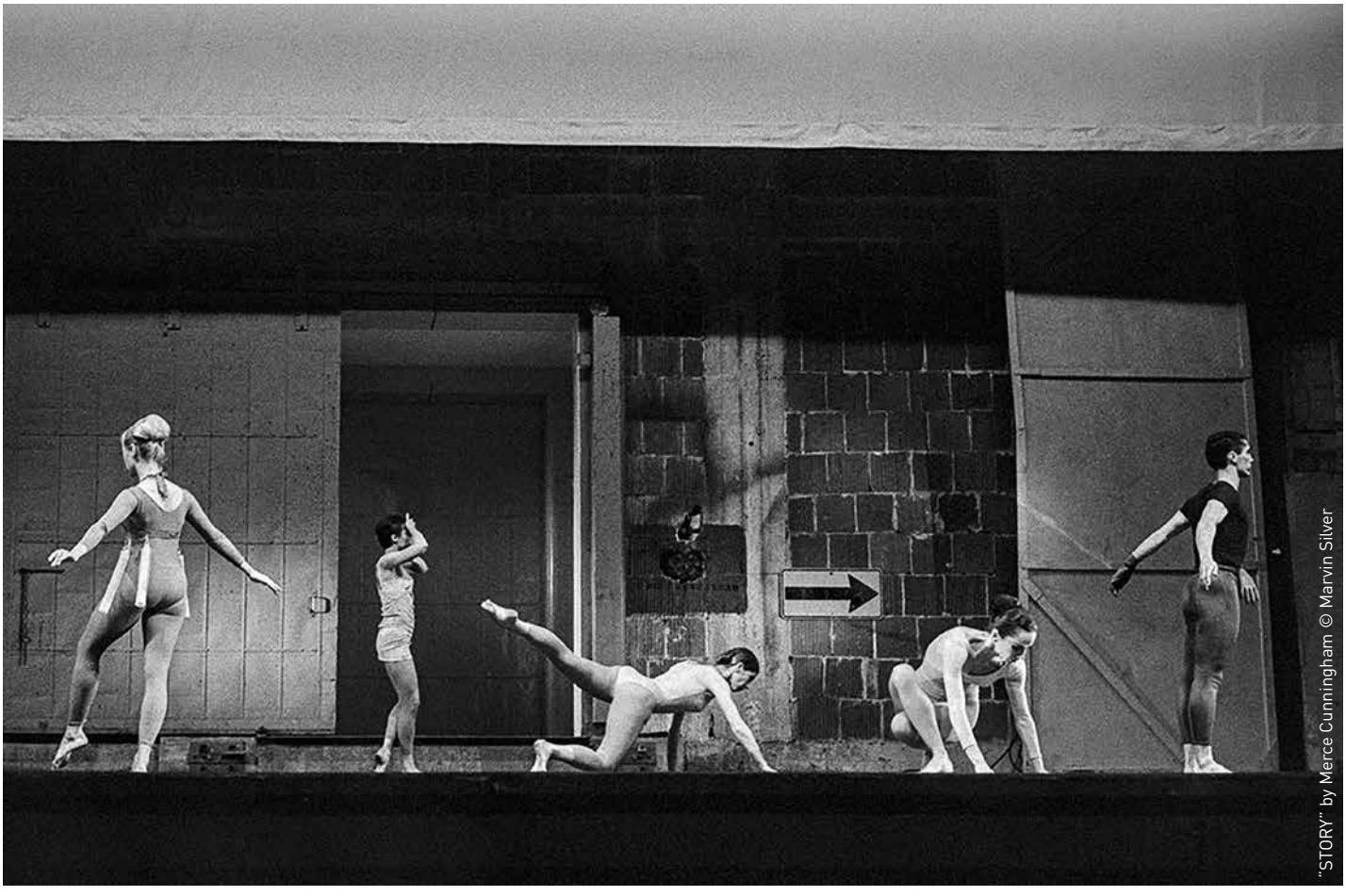
TC: We performed "Sounddance" once on the south coast of France, and there were people in the audience who detested it. One woman said: "I don't know what I was looking at. I don't know if it was sports, I don't know if it was dance, what was it?" Because it's often described as an organized chaos. The dancers have very short meetings, so often they'll run to one another and they'll have maybe a duet that literally takes ten seconds to do, and then there's a transition, either a dancing or running to another person, and they do another thing. So there are really short encounters, and in these encounters there's the rigour of Cunningham's technique, but it feels more task oriented: go, run to that woman and lift your leg up and down five times.

EB: *It sounds quite challenging for the dancers.*

TC: Yes, the piece is incredibly challenging. Our dancers thought it was fun, of course, but most of them also said it was one of the hardest experiences they'd ever had. And it's only 16 minutes long. When you enter, you never leave. You run around, you jump, turn, lift and do anything else. There's no time for reflection; it's both fun and incredibly stressful. And it's the opposite of "RainForest", which is merely the time around everything, the solo, the duet, the trio. In "Sounddance" everything is compact.

EB: *In "RainForest" Cunningham uses Andy Warhol's installation "Silver Clouds" – pillows filled with helium. Can you tell me more about the piece?*

TC: "RainForest" is part of a series of nature-pieces Merce did that were based on natural properties, if it's vegetable, mineral or animal. So it's much more sensual



"STORY" by Merce Cunningham © Marvin Silver

"RainForest" by Merce Cunningham © Laurent Philippe

than most of his other work but also very sparse, very minimalist. The piece is really specific, like little episodes of these natural, animal figures on stage, existing in this Warhol environment. It's very soft and very much about time. That's the part that can be slightly difficult for a modern audience. "Sounddance" fits in perfectly with a modern audience because it never stops. "RainForest" is difficult because it's very slow. If you allow yourself to be breath, if you allow yourself to be there, the movements of the dancers, the movements of the pillows, there is never stillness. It's really an open landscape.

You have to understand that history can't repeat itself.

EB: *In "Berlin Story" you are also staging a dialogue between past and present.*

TB: I think the Merce Cunningham Trust wouldn't have allowed any other piece except "Story" to do this process. But because the nature of the piece was a bit random, they were ok with us re-imagining what "Story" could have been and sticking as closely as we could to the original but filling in what's lost. And it's actually a beautiful way to keep something alive, to allow it to continue, especially the pieces that were created prior to video recording or proper archival footage of any sort. If it's a piece that's extremely fixed and precise, I think this approach wouldn't be satisfying. But for "Story" specifically I think it's perfectly appropriate.

TC: You mentioned before that the piece wouldn't be the same. I want to interject that this is great! When we did revivals with Merce, the pieces got changed. They weren't exactly the same as they were in their original form. Every time he did a revival, the revival was different. First, the dancers changed – of course that changed a lot of things. But even Merce slightly changed things when he saw the pieces again. He was more open to interpretation, because he gave a lot of room to the performers. There are 25 versions of one movement phrase. And then you as a stager have to decide which one you take. It's great that there is this freedom, because otherwise it would become too rigid and boring. So, great that it's not the same! The whole point with Merce was about change. He was often asked: What is your favourite piece? And he would answer: The one I'm working on right now. You have to understand that history can't repeat itself. So you have to allow for it to be what it is right now, which will be different.

TB: You see a great example of this in the "Night of 100 Solos", an event which took place in context of the centennial and where different dancers staged the same solos. The differences are amazing, they are beautiful. You can clearly see that the stager or the dancer makes choices about how to execute that specific piece. And the differences are as interesting as the work itself.

Merce Cunningham Centennial: Berlin
CCN – Ballet de Lorraine
DANCE ON ENSEMBLE
23.–25.8., 19:00 | Volksbühne Berlin

Find your way through the festival!

"Love, love me not, love..."

LOL!

Alan Lucien Øyen / winter guests

deufert&plischke

Compagnie par Terre / Anne Nguyen

Ambiguous Dance Company

Dance to music, please!

Oona Doherty

nora chipaumire

I love history

Urban Bliss

Tell me a story!

CCN – Ballet de Lorraine

Catherine Gaudet

Deborah Hay

Kaori Seki

Hiroaki Umeda

HYPNOTIC

Can somebody explain 'score'?

Be Happy!

Albert Quesada

Come closer!

Gunilla Heilborn / Theater im Bahnhof

La Ribot mit Dançando com a Diferença

Eszter Salamon

Nicola Gunn

Claire Vivianne Sobottke

Matriarchy rules!

Stunning scenography

DANCE ON ENSEMBLE

Par B.L.eux / Benoît Lachambre & Sophie Corriveau

Latifa Laâbissi

Jérôme Bel

OFF STAGE

James Batchelor

Berliner Festspiele

30.8.–
19.9.2019

MUSIK FEST BERLIN

In Zusammen-
arbeit mit
der Stiftung
Berliner
Philharmoniker

#musikfestberlin

Berliner Philharmoniker
Peter Eötvös / Daniel Harding

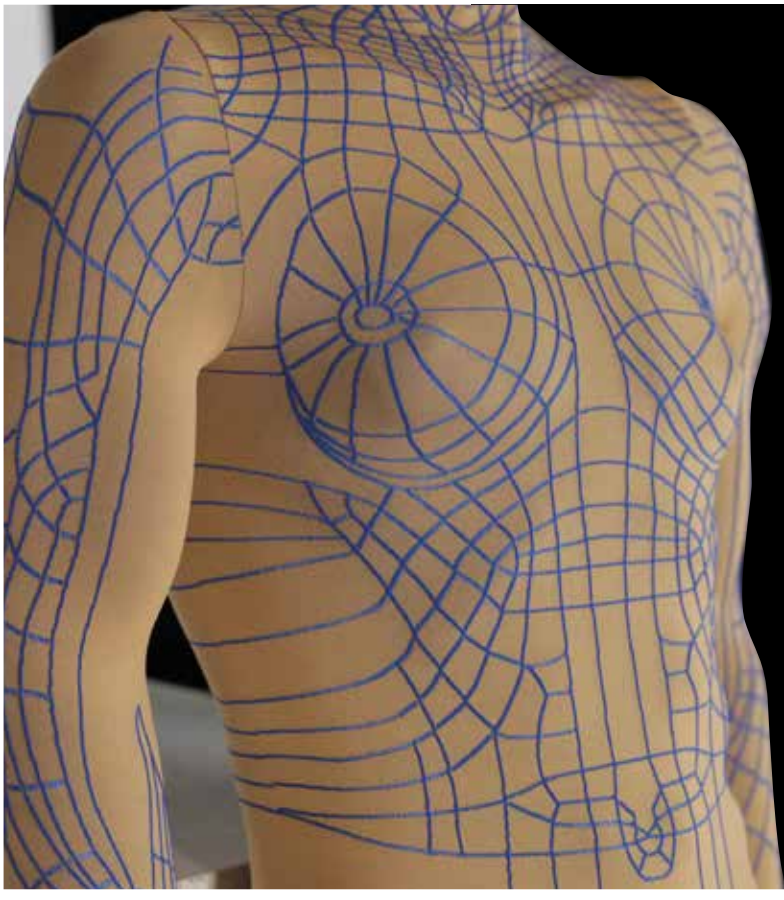
Royal Concertgebouw
Orchestra Amsterdam
Tugan Sokhiev

London Symphony Orchestra
Sir Simon Rattle

Orchestre Révolutionnaire et
Romantique & Monteverdi Choir
Sir John Eliot Gardiner

Israel Philharmonic Orchestra
Zubin Mehta

und viele weitere
Gastorchester,
Ensembles und
Solist*innen



KÖRPER LESEN!

CORPOLITERACY IN KUNST, BILDUNG UND ALLTAG

PERFORMANCES, DISKURS, WORKSHOPS 14.–15. SEP

HKW

Haus der Kulturen der Welt

DER
THEATER
VERLAG

tanz

Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance

Testen Sie das digitale Monatsabo!

Mit Zugang zum aktuellen Heft,
zum E-Paper und zum Archiv.
Jederzeit kündbar.

www.tanz-zeitschrift.de

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

VORSCHAU

BETTINA POUSTTCHI

1. SEPTEMBER 2019 – 10. MAI 2020
KESSELHAUS
ERÖFFNUNG AM 31. AUGUST 2019, 17 UHR

BJØRN MELHUS

15. SEPTEMBER 2019 – 16. FEBRUAR 2020
MASCHINENHAUS M1
ERÖFFNUNG AM 14. SEPTEMBER 2019, 17 UHR

NATALIE CZECH / FRIEDERIKE FELDMANN

1. SEPTEMBER 2019 – 2. FEBRUAR 2020
MASCHINENHAUS M2
ERÖFFNUNG AM 31. AUGUST 2019, 17 UHR

KINDL – ZENTRUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST
AM SUDHAUS 3 I 12053 BERLIN I T: +49 (0) 30 83 21 59 120
INFO@KINDL-BERLIN.DE I WWW.KINDL-BERLIN.DE
ÖFFNUNGSZEITEN: MI-SO 12-18 UHR

Berliner Festspiele #immersion

IMMERSION – PERFORMING ARTS 6

TAYLOR MAC

10.–20.10.19

A 24-DECADE HISTORY OF POPULAR MUSIC

Europapremiere / European premiere

IHR MONOPOL AUF DIE KUNST

MONOPOL KOSTENLOS TESTEN

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

www.monopol-magazin.de/probe

monopol
Magazin für Kunst und Leben

internationale tanzmesse nrw

NEXT TANZMESSE
26 – 30 August 2020

Rent a Booth for Tanzmesse 2020 and send us your proposal for the Festival Programme!

Fair and Festival

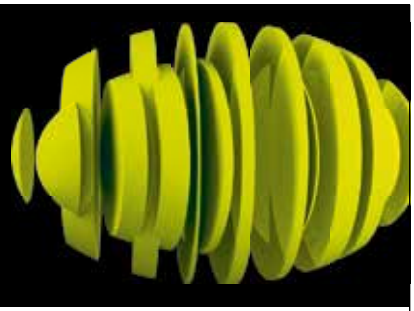
Deadline for Proposals: 30 September 2019

Get 5% discount on your Booth rental until 30 October 2019!

For further information: **WWW.TANZMESSE.COM**

Leipzig
euro-scene
29. Festival zeitgenössischen europäischen Theaters und Tanzes

05. Nov. – 10. Nov. 2019



»Parallelwelten«

Theater und Tanz aus dem alten und neuen Europa

Landestheater Niederösterreich, *St. Pölten*
»Am Königsweg«
Elfriede Jelinek / Nikolaus Habjan *(Deutschlandpremiere)*
(Festivaleröffnung) _____ 05. Nov.

Compagnie Gilles Jobin, *Genf*
»VR_I« *(Deutschlandpremiere)* _____ 06.–10. Nov.

Theater der Klänge, *Düsseldorf*
»Das Lackballett«
Oskar Schlemmer / J. U. Lensing / Jacqueline Fischer _____ 06. / 07. Nov.

Jan Martens & Marc Vanrunxt, *Antwerpen*
»lostmovements« *(Deutschlandpremiere)* _____ 06. / 07. Nov.

Cristiana Morganti, *Rom*
»Jessica and me« _____ 08. Nov.

Moving Music Theatre, *Bitola*
»Diary of a madman« / Marjan Nečak _____ 08. / 09. Nov.

Compagnie (1)Promptu, *Aix-en-Provence*
»Pierre et le loup«
Sergej Prokofjew / Émilie Lalande *(Deutschlandpremiere)* _____ 09. / 10. Nov.

Dragana Bulut, *Belgrad / Berlin*
»Happyology« _____ 09. / 10. Nov.

Ballet Preljocaj / Centre chorégrafique national d'Aix-en-Provence
Soirée Preljocaj
»Ghost« / »Centaures« / »Still life«
Drei Tanzstücke von Angelin Preljocaj *(Festivalabschluss)* _____ 10. Nov.

Wettbewerb »Das beste deutsche Tanzsolo«
Zum 14. Mal / Konzeption: Alain Platel, *Gent* _____ 08.–10. Nov.

Rahmenprogramm:
Filme, Gespräche, Technische Führung

Kontakt _____ euro-scene Leipzig // Ann-Elisabeth Wolff, Festivaldirektorin
_____ Tel. +49-(0)341-980 02 84 // info@euro-scene.de // www.euro-scene.de

DEINE
OHREN
WERDEN
AUGEN
MACHEN.
IM RADIO, TV, WEB.
rbb kultur

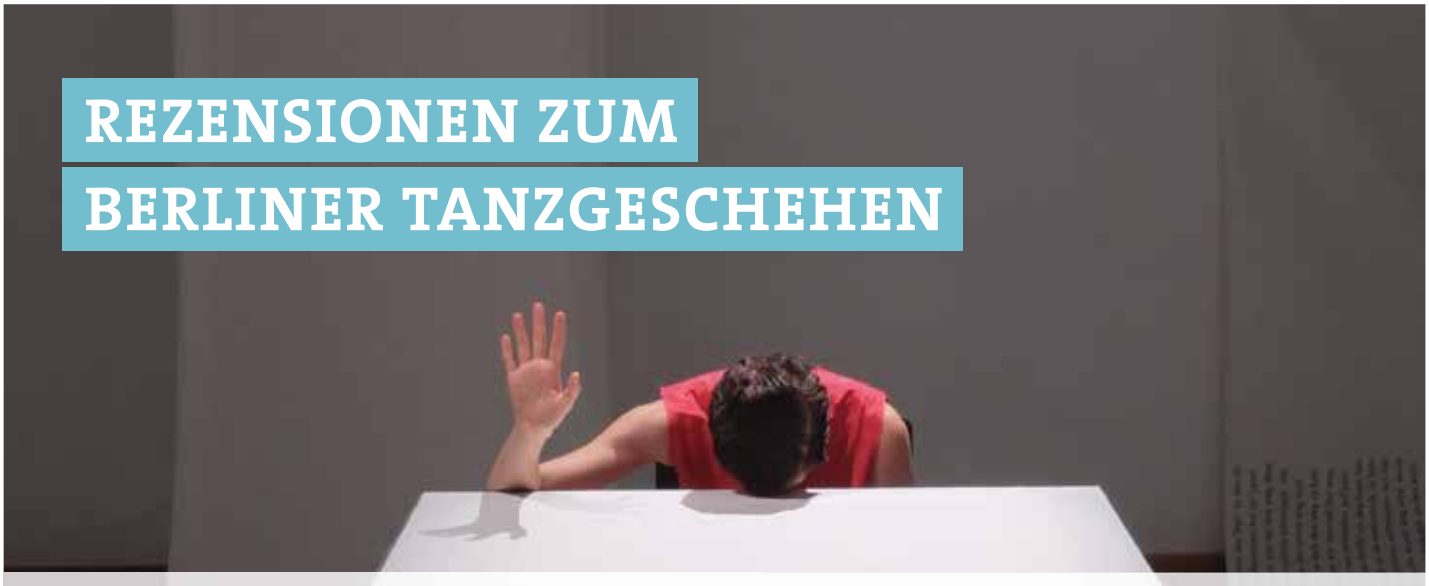
tanz oder gar nichts!

tanzcard

Mit der tanzcard die Vielfalt der Berliner Tanzszene erkunden: ca. 20% Ermäßigung auf den regulären Eintrittspreis zu Tanzveranstaltungen der 29 Partnerspielstätten in Berlin und Potsdam. www.tanzraumberlin.de

Senatsverwaltung für Kultur und Europa | be Berlin

EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung



REZENSIONEN ZUM
BERLINER TANZGESCHEHEN

tanzschreiber

tanzschreiber.de

EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung

Innovatives Potential KULTUR INP

be Berlin
Senatsverwaltung für Kultur und Europa

NUR FÜR ERWACHSENE

95,8 radioeins rbb

radioeins.de

LOSE CONTROL

MISSY ELIOTT
EN.WIKIPEDIA.ORG

SURPRISE
helmutsurprise.com

Du wählst den Tag, wir dein Abendprogramm.

ASK HEL MUT

Berlins queeres
Stadtmagazin

Von Berghain
bis Deutsche Oper.
Wir wissen,
wo Kultur gemacht wird.

SIEGESSÄULE.DE

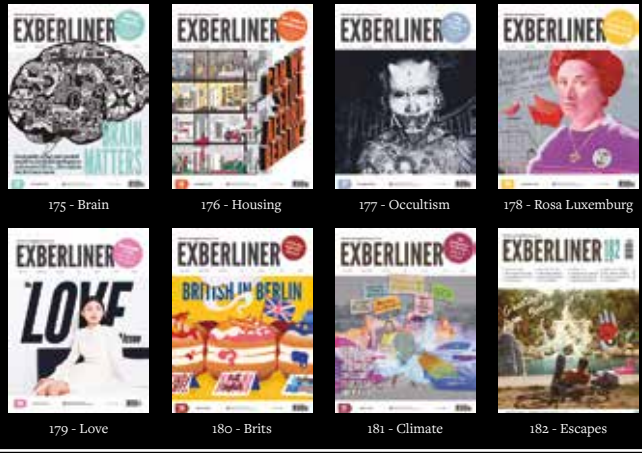
Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

YORCK KINOGRUPPE

arte
SOMMERKINO
KULTURFORUM
AM POTSDAMER PLATZ
5. JUNI – 1. SEPTEMBER 2019
Tickets und Programm YORCK.DE

fritz-kola vielviel koffein
messenger
taz
BERLINER
FLUX FM Die Alternative im Radio.

Berlin in English since 2002
EXBERLINER
Subscribe to
Berlin in English!
Only €33 for one year


175 - Brain
176 - Housing
177 - Occultism
178 - Rosa Luxemburg
179 - Love
180 - Brits
181 - Climate
182 - Escapes

/exberliner /exberlinermag www.exberliner.com

EINAR & BERT

THEATERBUCHHANDLUNG

Deutschlands einzige Theaterbuchhandlung

Tanz, Ballett, Performance & English books!

Fotos Holger Herschel

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

Öffnungszeiten
Mo – Fr 12.00 – 18.00 Uhr
Sa 12.00 – 18.00 Uhr
Besuchen Sie auch unser Antiquariat:
www.booklooker.de/stagebooks/

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

deutscher buch handlungs preis 2017

fabrik | POTSDAM |

étape danse

Discover new works by:

EMMANUEL EGGERMONT [F]
ANNA NOWICKA [D]
SILVIA GRIBAUDI & BASSAM ABOU DIAB [IT/LBN]

Thu August 29, 2019, 11:00 am
Showings, brunch, meet the artists
www.fabrikpotsdam.de

Free Bus Shuttle: Berlin [Café WAU] — Potsdam [fabrik Potsdam] — Berlin [Café WAU]
Reservation and info: www.fabrikpotsdam.de | etapedanse@fabrikpotsdam.de

Culture · interplay · Institut Français · Théâtre de vivres · Land Brandenburg · Potsdam · Potsdamer · radioeins rbb · rbb kultur · Schiff Bauer Gasse Potsdam

Druckfrisch

IM ONLINE-SHOP

tip Berlin

Unsere Editionen

Die besten Empfehlungen
für Berlin und Brandenburg!

SPEISEKARTE BRANDENBURG

In einen See springen, durch den Wald wandern, die Seele baumeln lassen und auch im Umland gut essen: Spannende Berichte über die neue kulinarische Landbewegung und die 130 besten Restaurants und Produzenten in Brandenburg inkl. Potsdam und südlichem Mecklenburg.

Preis: **9,90 €**

FAMILIE IN BERLIN

Wieviel Förderung brauchen Kinder eigentlich? Sehr viel weniger als Erwachsene oft denken. Wo sind die notwendigen Freiräume, wie fördert man ihre Talente, wo geht es zum Raumfahrtzentrum für Kids: mehr als 800 Adressen und Events für den Großstadtalltag mit Kindern.

Preis: **9,90 €**

PLANET BERLIN

Planet Berlin präsentiert Nahaufnahmen von 50 Berliner*innen aus aller Welt, denen die deutsche Hauptstadt zur Heimat geworden ist. Sie haben Träume und Ideen verwirklicht und Restaurants, Bars, Geschäfte, Manufakturen oder Galerien eröffnet.

Preis: **19,90 €**

BRANDENBURG

Mehr als 750 Empfehlungen für Ausflüge und Abenteuer, traumhafte Übernachtungstipps für den Urlaub im Umland, idyllische Reiterhöfe und das Bauhaus-Erbe in Brandenburg. Außerdem: Das Fontane-Jahr und die wichtigsten Termine im Kulturkalender für Brandenburg.
Extra: Fahrradatlas zum Rausnehmen

Preis: **8,90 €**

tip.Berlin
tipberlinenglish

tipberlin
tipberlin_english

tipberlin

GCM Go City Media GmbH, Salzufer 11, 10587 Berlin

Versandkostenfrei! Alle Angebote unter:

www.tip-berlin.de/shop

Impressum

Veranstalter & Vi.S.d.P. HAU Hebbel am Ufer
Intendanz und Geschäftsführung Annemie Vanackere

Tanz im August ist ein Festival des HAU Hebbel am Ufer, gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds.

In Kooperation mit Akademie der Künste Berlin, Deutsches Theater Berlin, KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Radialsystem, SOPHIENSÆLE, St. Elisabeth-Kirche, Volksbühne Berlin.

Präsentiert von HAU Hebbel am Ufer

Förderer

Unterstützer

Partnerspielorte

Medienpartner

Team

Künstlerische Leitung Virve Sutinen
Produktionsleitung Festival Isa Köhler
Produktionsleitung Anja Lindner, Marie Schmieder (in Elternzeit)
Projektleitung Simone Graf
Produktionsassistenz & Assistenz der Künstlerischen Leitung Alina Scheyrer-Lauer
Produktion Florian Greß, Ben Mohai, Sofie Marie Luckhardt, Katharina Rost, Lovisa Sohls Söderberg, Charlotte Werner
Technische Leitung Ruprecht Lademann, Patrick Tucholski
Presse & Marketing Büro von Boxberg (Hendrik von Boxberg / Lilly Schofield)
Online-Kommunikation Alexander Krupp
Praktikum Presse, Marketing & Online-Kommunikation Lilli Ruopp, Jamila Saâdani
Projekt- und Vertragsmanagement Katharina Kucher, Tim Müller
Ticketing & Service Christian Haase
Bibliothek im August Ana Letunić
Grafik Sonja Deffner, Jürgen Fehrmann
und das gesamte Team des HAU Hebbel am Ufer

Dank an Nele Hertling, Johannes Odenthal, Heike Albrecht und das Team der Akademie der Künste; Ulrich Khuon, Michael de Vivie, Christine Drawer und das Team des Deutschen Theaters Berlin; Andreas Fiedler, Johannes Leppin und das Team des KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst; Friederike Hofmeister, Matthias Mohr und das Team des Radialsystems; Kerstin Müller, Franziska Werner, Anna Mülter und das Team der SOPHIENSÆLE; Isabel Schubert und das Team der St. Elisabeth-Kirche; Klaus Dörr, Nicole Lohrisch, Klaus Michael Aust und das Team der Volksbühne Berlin; Sidney Yudha und das Team des WAU.

Redaktion Esther Boldt, Virve Sutinen, Simone Graf
Redaktionelle Mitarbeit Isa Köhler
Texte James Batchelor, Esther Boldt, Rachel Donnelly, Claudia Galhós, Simone Graf, Thomas Hahn, Kirsten Maar, Takao Norikoshi, Virve Sutinen, deufert & plischke
Illustration Tine Fetz (Anders wahrnehmen, anders agieren)
Lektorat Anna-Katharina Johannsen, Michael Turnbull
Übersetzung Gegensatz Translation Collective, Anna-Katharine Johannsen, Nikolaus Scheuer, Mieke Woelky

Coverfoto Oona Doherty © Luca Truffarelli

Druck Steppat Druck GmbH
Hrsg. HAU Hebbel am Ufer, Juli 2019, Auflage 6.500, Stand 10. Juli 2019, Änderungen vorbehalten

HAU präsentiert

Tanz im August
Publikationen

Buchgestaltung: Torsten Köchlin und Joana Katte

RE-Perspective Deborah Hay
Works from 1968 to the Present

Das Buch RE-Perspective Deborah Hay bietet einen umfassenden Überblick über Deborah Hays Arbeiten von den 1960ern bis in die Gegenwart. Es handelt sich um die bis heute umfassendste institutionelle Auseinandersetzung mit dem Lebenswerk der Choreografin und beinhaltet neben bisher unveröffentlichten Partituren, Fotografien und Zeichnungen auch Essays von und über Deborah Hay.

Autor*innen: Susan Leigh Foster, Deborah Hay, Kirsi Monni, Laurent Pichaud & Myrto Katsiki, Virve Sutinen | Hatje Cantz | 20 x 26 cm | 184 Seiten, 70 Abbildungen | Englisch | 35 Euro | Sonderpreis während Tanz im August 2019 an ausgewählten Spielstätten: 25 Euro | ISBN 978-3-7757-4630-4

Weitere Tanz im August-Publikationen

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

Rosemary Butcher. Memory in the Present Tense (2015)
Interviews mit Sigrid Gareis, Susan Leigh Foster, Lucinda Childs und Virve Sutinen | Soft Cover, 16 x 24 cm, 82 Seiten, 15 Euro

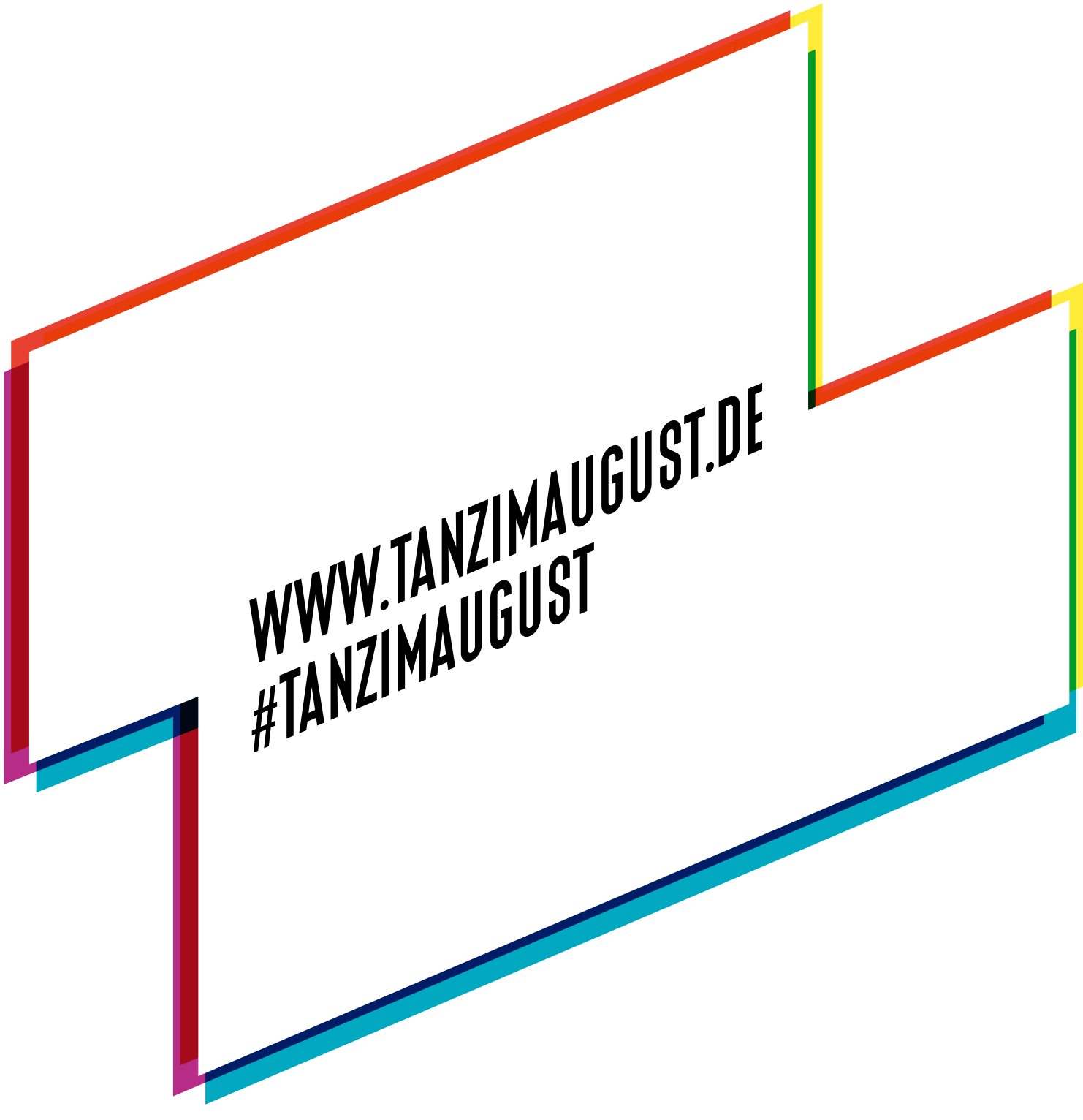
La Ribot. Occuuppatiooon! (2017)
Texte von Estrella de Diego, Lois Keidan und Interview von Stephanie Rosenthal | Soft Cover, 16 x 24 cm, 92 Seiten, 15 Euro

HAU

Stadt, Kunst, Zukunft
Festival zum Saisonstart
26.9.–5.10. / HAU1, HAU2, ehem. Post-Filiale
→ www.hebbel-am-ufer.de

Produktions häuser

Zusätzliche Beiträge im Online-Magazin
More features in the online magazine
www.tanzimaugust.de/magazin


WWW.TANZIMAUGUST.DE
#TANZIMAUGUST