

HAU

präsentiert

MAGAZIN ^{IM} AUGUST

Tanz im August | 32. Internationales Festival Berlin | 21.-30.8.2020 | Online & Outdoor | Special Edition

Ein schmaler Grat

Robyn Orlin über die Frage der Humanität

Das Chamäleon der Kontingenz

Gedanken über Zufall, Kultur und Bewältigung

Auf der Flucht vor der Realität

Marcos Moraus Hommage an Luis Buñuel

Leben, Arbeit, Loop

Das Leben (der Objekte) nach Geumhyung Jeong

Wir werden wieder tanzen

Während wir dies hier schreiben, versucht die Welt verzweifelt, das Kontaktbedürfnis der Menschen und die erforderlichen Einschränkungen ihrer Bewegungsfreiheit auszubalancieren. Städte, Regionen und ganze Länder werden im Kampf gegen die Pandemie abwechselnd rigoros abgeschottet und dann wieder geöffnet. Mit Beginn des Frühlings begannen Künstler*innen aus fernen Ländern ihre europäischen Engagements abzusagen. Bald schon mussten wir unser geplantes Programm überdenken, und da die Krise rasch eskalierte, konnten wir das Festival Line up, die endgültige Konzeption des Programms, nicht abschließen.

Ende April war dann klar, dass Tanz im August nicht wie geplant in Berlin stattfinden würde. Zuallererst galt unsere Sorge den Künstler*innen. Die meisten von ihnen arbeiten als Freischaffende in der freien Szene, und für ihren Lebensunterhalt sind sie auf die Einkünfte aus Engagements sowie auf Unterstützung durch Aufträge, Koproduktionen, Stipendien und Fördermittel angewiesen. Von daher sind wir, HAU Hebbel am Ufer und unser Festival Tanz im August, unseren öffentlichen Förderern, dem Hauptstadtkulturfonds und der Senatsverwaltung für Kultur und Europa, ausgesprochen dankbar. Denn sie haben es uns ermöglicht, Ausfallhonorare an unsere Künstler*innen zu zahlen und darüber hinaus auch Pläne für ein alternatives Festival zu entwickeln.

Für alle ursprünglich Beteiligten war die Absage der Liveauftritte schlichtweg herzerreißend. Zum Glück konnten wir jedoch sofort mit der Diskussion darüber beginnen, wie wir trotzdem unserem Auftrag, internationale Künstler*innen und ihr Publikum zusammenzubringen, gerecht werden. Da wir auf keinen Fall Gesundheit und Sicherheit von Künstler*innen und Publikum gefährden wollten, kamen Liveauftritte in geschlossenen Räumen nicht in Frage. Stattdessen sah sich das Tanz im August Team vor die Aufgabe gestellt, ein komplett neues Festival zu entwerfen, das sich aus neuen – meist digitalen – Vorschlägen derjenigen Künstler*innen, die ursprünglich hätten auftreten sollen, sowie aus neuen Beauftragungen zusammensetzen würde.

Eine unserer ersten Entscheidungen sah vor, dass das Magazin im August erscheinen sollte – vor allem in gedruckter Form – und dass wir es in eine Sonderausgabe 2020 umwandeln würden. Es präsentiert nun Momentaufnahmen dieser ungewöhnlichen Zeiten, die wir in ihrer Gesamtheit noch gar nicht überschauen. Warum wir das tun, mögen Sie fragen. Weil wir den jetzt nicht live auftretenden Künstler*innen trotzdem gerne zu größtmöglicher Sichtbarkeit verhelfen möchten. Außerdem sind wir überzeugt, dass diese Sonderausgabe – zumal in Zeiten sozialer Isolation – Hoffnung geben kann, da Engagement und Reichweite über das ursprüngliche Programm hinausgehen.

So erinnert Jaamil Olawale Kosoko in Brenda Dixon-Gottschilds Essay dann auch an den Weitblick, über den Künstler*innen

verfügen: “Unsere Arbeit besteht darin, dass wir Zukünfte erschaffen und Menschen in sie einladen.” Stephanie Thiersch unterhält sich mit Thomas Hahn darüber, wie sich eine Fundamentalkritik an Patriarchat, Kolonialismus, Anthropozentrismus und Speziesismus auf die Bühne bringen ließe. Thiago Granato weist darauf hin, welche politische Sprengkraft im Zuhören liegt, und ruft nach alternativen Formen der Rezeption. Arkadi Zaides spricht mit Sandra Noeth über seine langjährige Recherche zu Gräbern von Migrant*innen und nichtdokumentierten Asylsuchenden. Und während Robyn Orlin auf ihre südafrikanischen Wurzeln zurückblickt und untersucht, wie diese ihr Bewusstsein “geprägt und nicht geprägt haben”, entwickelt William Forsythe kurze choreografische Instruktionen für den Stadtraum, die Passant*innen körperliche Bewegungen bewusst werden und erforschen lassen.

In den Darstellenden Künsten beginnt man erst allmählich, die langfristigen Auswirkungen der Pandemie zu begreifen. Und der Erholungsprozess wird womöglich lange dauern, denn die Theater waren die Ersten, die ihre Türen schlossen, und sie werden höchstwahrscheinlich die Letzten sein, die sie wieder öffnen. Dass der Gesprächskontakt in den vergangenen Monaten nicht abgebrochen ist und es viel kollegiale Unterstützung gab, hat uns allen sehr geholfen. Wir haben uns in dieser Zeit mit anderen Tanz- und Sommerfestivals in ganz Europa ausgetauscht, über unsere Erfahrungen und Sorgen gesprochen und die unterschiedlichen Perspektiven internationaler Zusammenarbeit und Austauschmöglichkeiten erörtert. Wie die Zukunft aussehen wird, wissen wir nicht, und Unsicherheiten werden uns noch eine ganze Weile begleiten, doch der Aufruf zu Solidarität und Fairness und ein starkes kollektives Verantwortungsgefühl sind die positiven Ergebnisse, an denen es festzuhalten gilt. Darüber soll dann auch auf der dreitägigen digitalen Konferenz “How to Be Together?” diskutiert werden, die in Kooperation mit dem Zürcher Theater Spektakel organisiert wurde.

Wir möchten Sie herzlich zu der Tanz im August Special Edition 2020 einladen. Sie können dem Festival online und im öffentlichen Raum folgen. Die Beiträge stammen von Faye Driscoll, William Forsythe, Jaamil Olawale Kosoko, Louise Lecavalier, Ayelen Parolin, Stephanie Thiersch, Jacob Wren und Arkadi Zaides – allesamt Künstler*innen des ursprünglichen Programms. Außerdem freuen wir uns, das Kollektiv für Medien- und Performance-Kunst LIGNA vorstellen zu können. Sie haben ein neues Radioballett mit zwölf internationalen Künstler*innen erarbeitet: Alejandro Ahmed, Bhenji Ra, Dana Yahalomi (Public Movement), Edna Jaime, Eisa Jocson, Geumhyung Jeong, Bebe Miller, Mamela Nyamza, Maryam Bagheri Nesmai & Mitra Ziaee Kia, Melati Suryodarmo, Raquel Meseguer und Yuya Tsukahara + contact Gonzo.

In Zusammenarbeit mit der von Helgard Haug, David Helbich und Cornelius Puschke gegründeten neuen Online-Performance-Plattform “1000 Scores – Pieces for Here, Now & Later”, die Scores von Künstler*innen verschiedener Sparten in Beziehung setzt, werden als Teil des Festivalprogramms von

Tanz im August beauftragte Mini-Choreografien von Chiara Bersani, Maija Hirvanen, Victoria Hunt, Choy Ka Fai und Kettly Noël zu sehen sein.

Die auf den folgenden Seiten versammelten Porträts, Interviews, Berichte und künstlerischen Beiträge bieten einen Einblick in unterschiedliche Arbeiten und künstlerische Vorstellungen; außerdem geben sie Aufschluss darüber, auf welche Weise die Pandemie die Menschen weltweit trifft und wie sie die krassen historischen, sozialen und politischen Ungleichheiten bloßlegt. Im Eröffnungsartikel fordert Lia Rodrigues “Projekte, die unsere Unterschiede aufdecken, nach Möglichkeiten des Teilens suchen, Widerstandsmöglichkeiten erfinden und neue Formen von Dialog und Austausch entwickeln”. Dieses Thema wird in der Special Edition 2020 in einer der Online-Diskussionsreihen “Happy to Listen” fortgeführt. In diesem Format werden wir auch Videoarbeiten von Alice Ripoll, Princesa Ricardo Marinelli, Zahy Guajajara, Victoria Hunt und anderen vorstellen.

Tanz im August Special Edition 2020 ist das Ergebnis einer gemeinsamen Anstrengung von vielen Menschen – von Künstler*innen, Manager*innen, Produzent*innen und Kurator*innen, deren Einsatz es zu verdanken ist, dass wir ein alternatives Festival, digital und analog, präsentieren können, sowie von Schriftsteller*innen, Denker*innen, Podiumsgästen und Moderator*innen, deren Anregungen uns dazu inspirierten, andere Präsentationsformen zu erarbeiten.

Natürlich vermissen wir die Liveauftritte und die Intimität realer persönlicher Begegnungen, doch wir hoffen, dass wir uns bald wiedersehen werden. Bleiben Sie gesund!

Virve Sutinen

Künstlerische Leiterin | Tanz im August

Annemie Vanackere

Intendanz & Geschäftsführung | HAU Hebbel am Ufer

Übersetzung aus dem Englischen von Christel Dormagen.

Das Magazin im August wird in gedruckter Form zweisprachig erscheinen und online sowohl in Englisch als auch in Deutsch veröffentlicht.



**Scan here for the
magazine in English**

- 6 Die Veränderung ist hier** *SPECIAL EDITION*
Über die Folgen von Covid-19 für die Tanzprofessionals in aller Welt
- 12 Das Chamäleon der Kontingenz** *SPECIAL EDITION*
Ein Essay über Jaamil Olawale Kosokos neueste Arbeit | Brenda Dixon-Gottschild
- 16 Ein schmaler Grat**
Die Choreografin Robyn Orlin über Theater als Frage der Humanität | Esther Boldt
- 20 Schlachten und Vermischungen** *SPECIAL EDITION*
Stephanie Thiersch und Brigitta Muntendorf inszenieren Tanz und Musik als Gegenmodell zum Anthropozentrismus | Thomas Hahn
- 24 Melancholie und Utopie**
Flamenco der weit über das Gewohnte hinaus geht. Israel Galván und Niño de Elche Pedro G. Romero
- 28 Eine*r und viele**
Milla Koistinen über die lebhafte Energie der Masse | Beatrix Joyce
- 30 Eine Stimme geben**
Auf Einladung von Boris Charmatz setzt sich Tim Etchells erneut mit seinen Überlegungen zum Draußen auseinander | Tim Etchells
- 34 So viel Leben** *SPECIAL EDITION*
Die Tänzerin und Choreografin Louise Lecavalier im Gespräch | Melanie Suchy
- 38 Leben, Arbeit, Loop**
Das Leben (der Objekte) nach Geumhyung Jeong | Eylül Fidan Akinci
- 42 Untitled Instructional Series** *SPECIAL EDITION*
William Forsythe
- 48 Wir nehmen immer teil** *SPECIAL EDITION*
Faye Driscolls “Thank You For Coming” Serie | Miriam Felton-Dansky
- 52 Körper als Beweis** *SPECIAL EDITION*
Arkadi Zaides über seine Arbeitsweise, über Menschen in Bewegung und gewaltsam geschlossene Grenzen | Sandra Noeth

- 56 Ein surrealer Sturm**
Marcos Morau auf der Flucht vor der Realität | Carmina Sanchis
- 58 Sonoma**
Celso Gimenez (La Tristura) und Carmina Sanchis
- 60 Lauschen**
Der brasilianische Choreograf Thiago Granato über die politische Dimension des Hörens | Beatrix Joyce
- 62 Brücken schlagen** *SPECIAL EDITION*
Die urbane Tanzszene Berlins im Aufbruch | Alina Scheyrer-Lauer
- 65 Die schönen Ungereimtheiten** *SPECIAL EDITION*
Ayelen Parolin und ihre Verweigerung einer linearen Logik | Olivier Hespel
- 68 Mannigfaltige Imaginationsräume**
Wie entsteht Tanz für ein junges Publikum? Lea Moro probiert es derzeit aus Irmela Kästner
- 72 Die Strahlkraft der Kosmischen Liebe**
Neue Vorstellungen von Bewegung in der Choreografie von Clara Furey | James Oscar
- 74 Balance mit Unterschieden**
Sylvain und Charlie Bouillet, eine berührende Begegnung zwischen Vater und Sohn Christine Matschke
- 78 Authentizität ist ein Gefühl** *SPECIAL EDITION*
Jacob Wren blickt zurück auf seine Anfänge | Jacob Wren
- 88 Impressum**
- 90 Programm Special Edition**
- 95 PS**
Dana Michel

Die Veränderung ist hier

Über die Folgen von Covid-19 für Tanzschaffende und Tanzproduzent*innen in aller Welt

Wie werden wir die Zeit der Covid-19-Pandemie erinnern? Wie kann es trotz der Beschränkungen und Isolationsverordnungen weitergehen? Wie sieht die Zukunft aus?

Im Moment haben wir sicher mehr Fragen als Antworten! Und wir beginnen gerade erst uns langsam mit der Tatsache abzufinden, dass wir mit den gegenwärtigen Unsicherheiten, mit dem Nicht-Wissen noch für eine ganze Weile weiterleben müssen. Eins ist sicher: Die Welt, in die wir zurückkehren, wird eine andere sein.

Das Virus hat in verschiedenen Ländern völlig unterschiedliche Auswirkungen. Viele haben

*große Verluste erlitten, manchmal weit schmerzhaftere als im globalen Westen. Magazin im August hat Künstler*innen in aller Welt befragt, welche Folgen die Pandemie für ihre Arbeit und ihr Leben hat und wie sie sich die Zukunft vorstellen. Ihre Geschichten sind Beweis für die Stärke, Resilienz und Hoffnung, die aus ihrem Einsatz und ihrer Leidenschaft für die Kunst und der Unterstützung ihrer lokalen und globalen Communities erwächst. Was sie teilen, ist die Entschlossenheit, trotz der empfundenen Verluste wieder auf die Füße zu kommen.*



**Panaibra Gabriel Canda,
Maputo, Mozambique**

Tänzer und Choreograf

Wenn man in Mozambique lebt, wo wir die meiste Zeit mitten in einer Krise stecken, gehört es zur täglichen Praxis, dass wir festen Stand suchen und ihn behaupten müssen. Was das Coronavirus so befremdlich macht, ist, dass es ein unsichtbarer Gegner ist. Wir versuchen mehr schlecht als recht, einem korrupten politischen System zu vertrauen, das uns in der Vergangenheit im Stich gelassen hat. Auf professioneller Ebene beeinträchtigt die Situation unser gesamtes Programm, das wir über Monate und manchmal Jahre hinweg entwickelt haben: Der Verlust aller Arbeit und Einkünfte, mit denen wir kalkuliert hatten, hat uns definitiv in die Enge getrieben.

Ich hätte nie gedacht, dass ein solches Szenario eintreten könnte. Es ist ein Prozess der Anpassung, da wir es gewohnt sind als Gemeinschaft zu arbeiten. Unsere tägliche Routine von gemeinsamem Unterricht und Bewegungspraxis ist unterbrochen, und es ist unmöglich, sich wie bisher zu umarmen, zu berühren oder miteinander zu tanzen. Aber wir können diese Zeit auch nutzen als Moment des Innehaltens, des Nachdenkens und der Neubegegnung mit uns selbst, den es in "normalen" Zeiten nicht gäbe, da das System uns zwingt, ohne Pause immer weiterzumachen. Die beste Übung besteht für uns darin, mit beiden Füßen fest auf

Die Veränderung ist hier



**Karima Mansour,
Kairo, Ägypten**

**Gründerin und Künstlerische
Leiterin der MAAT Dance Company
und des Cairo Contemporary
Dance Center**

dem Boden zu stehen und dieser Beziehung zu vertrauen. Wir sind jetzt hier, und der Boden liefert genug, um uns zu ernähren. Wir können neue Lösungen entwickeln, um sie mit unseren Zuschauer*innen auch über die Distanz zu teilen und sie zu 'füttern'. Fehlende Praxis kann das Gehirn zersetzen, und das Gehirn zersetzt den Körper. Lasst uns am Leben bleiben und auf sie vertrauen. Dies ist nur eine Welle, die uns daran erinnert, dass wir Menschen eine Familie sind, und die Erde unser Zuhause.

Auch wenn wir im Moment keine großen Veränderungen sehen, mit Ausnahme von Social Distancing und dem Tragen von Masken, wird nichts mehr so sein wie vorher. Die neue Einheit und Brüderlichkeit, die wir haben aufbauen können, werden die Waffen sein, mit denen wir die Vergangenheit auslöschen, die uns trennte. Genau wie die enorm wichtige Solidarität der Welt mit George Floyd! Ich glaube an einen globalen Diskurs, der auf unterschiedlichen Ansichten und Ästhetiken, auf Redefreiheit und Toleranz gegenüber Unterschieden basiert.

Ich möchte daran glauben, dass nach diesem Einschnitt meine Arbeit immer noch weltweit gezeigt werden kann, und ich möchte definitiv wieder nach Berlin kommen. Mehr denn je kann ein Festival wie Tanz im August diese Krise als eine Gelegenheit nutzen, eine Vision von der Diversität internationaler künstlerischer Ansätze und Ansichten zu fördern. Von ihr bin ich zutiefst überzeugt. Ich vertraue darauf, dass das Festival auch weiterhin zeitgenössische Stimmen aus unterschiedlichen Teilen der Welt zusammenbringen wird, um unser Verständnis von uns selbst und der Welt um uns zu verbessern.

Wir mussten unsere Arbeit am MAAT|C-CDC einstellen. Die Company sollte im März 2020 ein Repertoirestück der ALIAS Company aus der Schweiz aufführen, was nun auf unbestimmte Zeit verschoben wurde. Die Festivals, die einige unserer Produktionen gebucht hatten, wurden abgesagt. Neben unseren geplanten Performances wurden auch alle Kurse und Aktivitäten ausgesetzt, ebenso wie das Ausbildungsprogramm.

Genau wie anderswo auf der Welt, geben auch hier Onlineplattformen den Ton an. Wir sahen keine andere Möglichkeit als das Internet, um in Verbindung, sichtbar und bei Verstand zu bleiben. Das zwang uns dazu, anders über Zeit und Raum nachzudenken. Wir begannen damit, kostenfrei Online-Unterricht anzubieten, und ich habe viele meiner choreografischen Arbeiten seit 1999 auf unserem Vimeo-Kanal verfügbar gemacht. Aber ich glaube nicht, dass dies dauerhaft tragfähig ist. Das Training, die Proben und der Besuch von Live-Performances im Theater sind Erfahrungen, die das Internet einfach nicht ersetzen kann. Das gemeinsame Schwitzen, die Bewegung im Raum, das Tanzen mit anderen, das praktische Lehren und Ler-

nen, der Rausch der unmittelbaren, spürbaren Verbindung, die unwillkürlich zwischen Performer*in und Zuschauer*in entsteht – nichts davon kann digital nachgebildet werden. Viele Künstler*innen haben sich entschieden, ausschließlich online zu existieren und damit der Herausforderung zu begegnen, überhaupt einen Raum zu finden. In einem Kontext wie dem unseren kann das eine große Hilfe und Unterstützung sein. Aber ich denke, es ist eher die Frage, ob man die Wahl hat oder man aus purer Notwendigkeit online geht. Allerdings gehört es dort, woher ich komme, auch zum Alltag, immer wieder neue Strategien im Umgang mit Situationen zu finden, in die wir uns nicht freiwillig begeben haben.

Die Zukunft birgt viele Möglichkeiten. Wir können diese Zeit als Gelegenheit nutzen, Rückschau zu halten, Bilanz zu ziehen, Pläne zu machen und neue Prioritäten zu setzen – auf professioneller wie persönlicher Ebene. Wir müssen beginnen neu darüber nachzudenken, wie wir Tanz als Kunstform lebendig, relevant und funktionstüchtig erhalten können. Besonders weil die Bedeutung von Tanz und den Künsten insgesamt in Frage steht; die vergangenen Monate haben uns eine intensive Suche abverlangt und neue Entdeckungen ermöglicht. Ich denke aber nicht, dass wir die Antworten schon gefunden haben – das wird Zeit brauchen.



**Lia Rodrigues,
Rio de Janeiro, Brasilien**

**Choreografin und Künstlerische
Leiterin der Lia Rodrigues Companhia
de Danças**

In Brasilien wird schon seit langem kein öffentliches Geld mehr in die Kunst investiert. In Rio de Janeiro, wo ich lebe und arbeite, sind Staat und Kommune vollkommen bankrott. Die Situation ist katastrophal. Ich denke, es ist zu früh, um irgendetwas über positive oder negative Effekte zu sagen, da wir noch nicht einmal den Höhepunkt der Pandemie erreicht haben. Wir durchleben eines der schrecklichsten und düstersten Kapitel unserer jüngeren Geschichte. Der faschistische Präsident Bolsonaro hat mit Hassreden, Fake News und einem Mangel an Respekt gegenüber demokratischen Werten eine Regierung errichtet, deren Grundlage Gewalt und Vernichtung sind. Was soll man von einem Staat halten, in dem alle 25 Minuten ein junger schwarzer Mann getötet wird? Viele Leben und Körper waren, sind und werden auch weiterhin in einem Zustand der Fragilität und der permanenten Bedrohung sein: die Leben von Schwarzen, von Transpersonen, von Frauen, von Armen. Ich glaube nicht, dass diese Pandemie ein stärkeres Bewusstsein oder eine größere Veränderung in den Gewohnheiten und Einstellungen der meisten Menschen bewirken wird. Das neoliberale kapitalistische System ist aktiver denn je.

Meine Tanzkompanie und Tanzschule sind im Maré Arts Center untergebracht, das in der Favela von Maré liegt. Da die Bewohner*innen von Favelas in einer überbevölkerten Region leben und nicht in der Lage sind Empfehlungen zu befolgen wie Alkoholgel zu kaufen, Nahrungsmittel zu bevorraten oder von zu Hause zu arbeiten, gehören sie zu den Hauptopfern des Coronavirus in Brasilien. Die Ungleichheit zeigt uns deutlich, dass in jedem Fall die schlimmsten Konsequenzen immer die Ärmsten treffen. Während der Quarantäne haben wir die 'Redes da Maré'-Kampagne initiiert, um Geld zu sammeln und Grundbedarfsmittel an die bedürftigsten Gruppen in der Favela von Maré zu verteilen. In Brasilien sind es Non-Profit-Organisationen und Aktivist*innen, die die Zivilgesellschaft mobilisieren, um die Unterstützung bedürftiger Menschen sicherzustellen. Es ist sehr befriedigend zu sehen, dass das Maré Arts Center auch weiterhin gebraucht wird, lebendig ist und seine Rolle immer wieder neu erfindet.

Die Zukunft der Live-Künste in Europa sieht grundsätzlich anders aus als die der Live-Künste in Brasilien, aus all den Gründen, die ich oben genannt habe. Aber unsere Zukünfte sind hoffnungslos miteinander verschränkt, ob wir wollen oder nicht. Wir bewohnen den gleichen Planeten und unser Handeln ist in irgendeiner Weise verbunden. Mehr als je zuvor ist der Nord-Süd-Dialog von essentieller Bedeutung. In einer Zeit, in der auf der ganzen Welt immer mehr Mauern und Zäune errichtet, Territorien mit Entschlossenheit beansprucht, Grenzen gesetzt und rigoros verteidigt werden, brauchen wir Projekte, die in die entgegengesetzte Richtung weisen. Projekte, die unsere Unterschiede entdecken, Möglichkeiten des Teilens erproben, Widerstand erfinden und neue Formen des Dialogs und Austauschs imaginieren.

Ich habe gelesen, dass einige europäische Künstler*innen nicht mehr mit dem Flugzeug reisen. Sie können sich entscheiden, nicht zu fliegen, da

sie sich bereits Karrieren im privilegierten, eurozentrischen Westen aufgebaut haben. Sie hatten nie unter den Ungleichheiten in Folge des Kolonialismus zu leiden, einem der Hauptgründe für die Verwüstung unseres Planeten. Tatsächlich ist also der Verzicht aufs Fliegen das Mindeste, was sie tun können. Ich war aber extrem schockiert, als einige von ihnen vorschlugen, Künstler*innen zu boykottieren, die das Flugzeug nutzen. Diese Haltung kennt man als 'strategische Ignoranz': Man will nur wissen, was bequem ist, und indem man sich von den komplexeren Problemen fernhält, unterstreicht man die eigene privilegierte Position. Wir wissen, dass viele Künstler*innen aus dem Süden fliegen müssen, um ihre Arbeiten in Europa zeigen zu können, wo sich die finanziellen Ressourcen für die Künste konzentrieren. Dieser Boykottvorschlag bestätigt noch einmal, wie sehr die Position männlicher, weißer, europäischer Vorherrschaft dem Rest der Welt die Regeln diktiert. Denn nicht zu fliegen ändert nichts an dem komfortablen Status, den Künstler*innen im Westen mit all den Privilegien, die das kapitalistische System bietet, genießen. Und vorzuschreiben, wer fliegen darf und wer nicht, lässt den autoritären Mechanismus, der für die Nord-Süd-Beziehungen bestimmend ist, nur umso deutlicher zu Tage treten. Wer fliegt, wird zum Umweltsünder abgestempelt, und die Ungleichheit bleibt weiter bestehen.



**Jayachandran Palazhy,
Bengaluru, Indien**

**Künstlerischer Leiter von Attakkalari
Center for Movement Arts**

Die zeitgenössische Tanzszene in Indien wird größtenteils bestimmt von Künstler*innen und Organisationen, die sehr hart arbeiten, um über die Runden zu kommen. Dies zeigt sich deutlich an der Leidenschaft und dem Engagement vieler Künstler*innen, insbesondere vieler junger Menschen, für die diese Kunstform das Medium ist, in dem sich der Rhythmus ihrer Lebenserfahrungen und Interessen artikuliert. Aus dem Antrieb dieser Künstler*innen hat sich in den letzten Jahren die junge, lebendige zeitgenössische Tanzszene in Indien entwickelt. Da es in Südasien wenig öffentliche Fördermöglichkeiten gibt, und die wenigen, die existieren, nur sehr schwer zugänglich und nutzbar sind, leben die meisten Künstler*innen und Organisationen von den Einkünften, die sie mit ihren Shows, mit Unterricht oder anderen Dienstleistungen erzielen. Als die Covid-19-Pandemie begann, gab man dem Land eine Frist von vier Stunden, bevor ein zweimonatiger, strikter Lockdown verhängt wurde. Das brachte für zahlreiche Künstler*innen, die außerhalb ihrer Wohnorte gestrandet und damit ohne Einkommensquelle waren, enorme Schwierigkeiten mit sich. Einige Künstler*innen haben sich darauf verlegt, Onlinekurse zu geben, aber viele von denen, die in Schulen und

anderswo unterrichten, haben ihre Arbeit verloren.

Attakkalari ist die führende Organisation für zeitgenössischen Tanz in Indien und beschäftigt 30 Personen direkt und viele andere indirekt. Wir haben ein gemietetes, vierstöckiges Haus, ein Gästehaus und Bühnentechnik, um die wir uns kümmern müssen. Den Großteil unserer Einkünfte erzielen wir mit den Tanzkursen, die wir in unseren Studios, in Schulen und Hochschulen geben, sowohl für Profis als auch im Rahmen unseres Community-Vermittlungsprogramms, sowie aus Performances, technischen Dienstleistungen und anderen Aktivitäten. Da wir von diesen Einkünften vollständig abgeschnitten sind, haben die Mitarbeiter*innen kollektiv entschieden, ihren Lohn auf 30% zu reduzieren, um den Fortbestand der Organisation zu sichern. Wir sind dabei, Online-Initiativen zu entwickeln, um diesem finanziellen Notstand zu begegnen. Die gute Nachricht ist, wir bewegen uns mit Minischritten voran und langsam heraus aus den dunklen Tiefen, in die die zeitgenössische Tanzszene in unserem Land gestürzt ist.

Tanz ist eine zeitbasierte Kunstform, die von der Präsenz lebt und das Hier und Jetzt feiert. In dieser Situation sehnen sich viele Tänzer*innen nach sozialem Kontakt und der Gelegenheit, miteinander und mit dem Publikum physisch zu kommunizieren und Ideen auszutauschen. Die Normen des Social Distancing haben alle Möglichkeiten, mit anderen Traditionen und Kontexten in Kontakt zu treten, zum Erliegen gebracht. Positiv ist hingegen, dass viele Menschen, die andernfalls nicht zum Tanz gefunden hätten, nun an unseren Onlinekursen teilnehmen. Mit Attakkalari Connect haben wir ein Programm initiiert, das Kurse in unterschiedlichen Disziplinen für Kinder und Erwachsene anbietet. Durch Onlinekurse verschwinden die Hürden einer langen Anreise und der riskanten Navigation durch den Stadtverkehr. Menschen aus unter-

schiedlichen Städten können nun in diesen Kursen zusammenkommen.

Wenigstens für einige Zeit wird also nun der Tanzsektor in den digitalen und öffentlichen Raum auswandern. Wie zahlreiche folkloristische Kunstformen sollten auch wir Promenaden- und ortsspezifische Shows in Betracht ziehen. Da zahlreiche Leute bereits in den Straßen und offenen Plätzen unterwegs sind, ergeben sich dort zahlreiche Möglichkeiten für Performances. Und vielleicht gibt es Strategien, die Ideen und Imagination von Tanz in andere Medien ohne physischen Körper zu übertragen, wie bildschirmbasierte digitale Plattformen und Internetkanäle. Das Attakalari Centre for Movement Arts startet gegenwärtig eine Initiative mit diesem Ansatz und freut sich über interessierte Kooperationspartner*innen, seien es Einzelpersonen oder Organisationen.



**LIGNA,
Hamburg, Deutschland**

**Medien- und Performance-Kunst-
Kollektiv**

Unser Ansatz beruhte immer schon auf der Arbeit mit verstreuten Gruppen und kollektiver Agency. Die Pandemie hat es dennoch notwendig gemacht, Solidarität zu reorganisieren, uns zu ihr zu verhalten und sie neu zu denken. Ironischerweise haben wir nie zuvor auf eine Art und Weise gearbeitet, die derart eng verbunden war mit anderen Künstler*innen wie in den vergangenen paar Monaten. Für "Zerstreuung Überall! Ein internationales Radioballett", das jetzt im Rahmen von Tanz im August gezeigt wird, haben wir mit 12 Choreograph*innen aus allen Teilen der Welt zusammengearbeitet.

Während des Lockdown haben wir die ungewöhnliche Erfahrung leerer, ruhiger Stadträume genossen. Auch wenn dies nur temporär gewesen sein mag und wir nicht wissen, was noch kommt, hat der Lockdown deutlich gemacht, dass ein Generalstreik doch möglich, wenn nicht gar wahrscheinlich ist. Der Bruch in unserem Alltagsleben, den das Virus verursacht hat, hat uns daran erinnert, dass unsere alltäglichen Realitäten kein Naturgesetz sind, und dass es nicht ewig "so weitergeht", was Walter Benjamin zufolge "die Katastrophe" wäre. In diesem Sinne widersprechen wir entschieden dem Benjaminleser Giorgio Agamben, der behauptete, wenn die westliche Welt temporär den engen physischen Kontakt aufgeben, gebe sie sich selbst auf. Wir denken vielmehr, dass das Gegenteil der Fall ist: Indem wir unsere Fähigkeit unter Beweis stellen, auch über Distanzen hinweg solidarisch zu agieren, stellen wir den zynischen kapitalistischen Normalzustand, in dem jeder Körper verfü- und austauschbar ist, in Frage. Unsere globale Zukunft wird offener, verwundbarer, emphatischer und mimetischer sein. Es ist an der Zeit, sich von vielen Dingen zu trennen und zu verabschieden, wie unserer Nation, unserem Geld und unserem Land. Wie Bhenji Ra in "Zerstreuung Überall!" bemerkt: Wir müssen "die Fähigkeit aufgeben, damit wir uns in der Möglichkeit bewegen können." 📡

Übersetzt aus dem Englischen von Katrin Mundt.



**"How to Be Together? – Conversations on International Exchange
and Collaboration in the Performing Arts"** | Digitale Konferenz

27.+28.8., 14:00–17:00 | 29.8., 14:00–18:00 | Online

"Brazil Hijacked" | #4 Happy to Listen | Gespräch

29.8., 20:30 | ca. 90min | Online

LIGNA | Meet the Artist

"Zerstreuung überall! Ein internationales Radioballett" | Performance | 60min

22.+23.8., 16:00 | Uferstudios | 29.+30.8., 14:00 | Ehemaliges Postbank-Hochhaus, oberes Parkdeck

→ Mit Beiträgen von: Alejandro Ahmed, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa Jocson, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Maryam Bagheri Nesami & Mitra Ziaee Kia, Mamela Nyamza, Bhenji Ra, Melati Suryodarmo, Yuya Tsukahara + contact Gonzo, Dana Yahalomi | Public Movement

Das Chamäleon der Kontingenz

Gedanken über Zufall, Kultur und Bewältigung

Text: Brenda Dixon-Gottschild

Jaamil Olawale Kosoko © Erik Carter

Als Reaktion auf die Verschiebung seiner Live-Performances hat der Tänzer und Choreograf Jaamil Olawale Kosoko einen Neuentwurf seiner künstlerischen Praxis entwickelt. Im Rahmen seiner Multimedia-Arbeit "Chameleon (The Living Installments)" findet nun eine interaktive digitale Performance statt, die der Trauer einen Ort bietet und zugleich Themen wie Lebendigkeit, Schönheit, Humor, Fürsorge und Freude diskutiert. Die Kulturhistorikerin, Performerin und antirassistische Kulturarbeiterin Brenda Dixon-Gottschild reflektiert Kosokos Arbeit, auch im Licht der jüngsten Ereignisse der Black Lives Matter Bewegung.

"...the near intolerable burden of memory, a Muse for the poetry of identity..." ("... die nahezu unerträgliche Bürde der Erinnerung, eine Muse für die Poesie der Identität...") Wole Soyinka¹

Umstände. Zufall. Oder einfach Tatsache. Die Tatsache "Coronavirus", die einen globalen Höhenflug in eine faltige Verwerfung in der Zeit stürzen ließ. Krise, Kreuzung. Katastrophe. Kontingenz. "Gekruxt". Die Wörter beginnen [im Englischen] mit einem scharfen C, das wie K klingt: Mit einem "CRACK!" zerbricht die Welt, wie wir sie kannten.

Und dann ist da noch das Wort "Chamäleon", das die Härte des Bruchs, die scharfen Kanten der jetzigen Situation etwas glättet. Doch Jaamil Olawale Kosokos Arbeit "Chameleon" nimmt ihr nicht die Wucht. Sie setzt auf uns, lässt uns in den Kampf eintreten und Zeugnis ablegen von der Arbeit dieses Künstlers an einem anderen Virus: der Plage seiner persönlichen Geschichte und Erinnerung, die die Vergangenheit rahmt und die Zukunft begründet.

Das Chamäleon der Kontingenz: "Es liegt immer ebenso viel unter wie über der Erde. ... So ist das Leben. Die Toten halten die Lebenden lebendig."² In Kosokos "Chameleon" werden diese Gedanken, mit denen der Roman "The Overstory" von Richard Powers (eine hellsichtige Lektüre in dieser Zeit der Pandemie) beginnt und endet, manifest. Suche und du wirst finden. Ein Chamäleon ist eine "kleine, sich langsam fortbewegende Echse mit einem Greifschwanz, einer langen, dehnbaren Zunge, hervortretenden Augen, die sich unabhängig voneinander bewegen können, und einer hochentwickelten Fähigkeit zum Farbwechsel."³ Während sich Kosokos Blick nach innen richtet, auf die Datenbank seiner Seele, ordnet er Erinnerungen neu und nutzt die Wirkung, die sie auf ihn haben. Seine Performance? Sein Leben! Er 'unterhält' [entertains] uns, um die Möglichkeit von Befreiung offen zu halten [entertain]. Wie kann er als schwarzer Mann die Farbe wechseln?

Metaphorisch, indem er seinen sinnlichen, geschmeidig muskulösen, mahagonifarbenen Körper in ebenso sinnlichen, seidenen, kakaofarbenen Stoff hüllt, der eine zweite Haut sein kann oder eine weich fließende Falle. Textilien berühren uns auf mehr als nur physische Weise. Metamorphose. Ein schwarzer Mann wechselt die Farbe, indem er sich in der europäischen Welt positioniert, unmissverständlich schwarz für ein vornehmlich europäisches und europäisch-amerikanisches Publikum auf zwei Kontinenten. Wie weit kann er sie führen? Wie weit können sie ihm folgen? Schwarz. Männlich. Queer. Kosokos 'Chamäleonisierung' ist eine Überlebensstrategie. Nach dem Codewechsel in ein neues Format bewegen sich die Performances nun, im Seuchenjahr 2020, anders als bei seinen früheren Live-Arbeiten, gestaltwandelnd auf diversen virtuellen Plattformen.

"Deliver us from memory." ("Erlöse uns von der Erinnerung.") Tracy K. Smith⁴

"The past will always leave a footprint." ("Die Vergangenheit wird immer einen Fußabdruck hinterlassen.") Kosoko's uncle⁵

Kosoko ist die perfekte Verkörperung einer Beschreibung von James Baldwin: "Jede Kunst ist eine Form von Geständnis, mehr oder weniger indirekt. Alle Künstler*innen, die überleben wollen, müssen am Ende die ganze Geschichte erzählen; den Schmerz herauswürgen."⁶ Wie in zwei seiner früheren Arbeiten, "Séancers" and "#negrophobia", nutzt er dabei die Kräfte der Familie und der Geister seiner Ahnen. Er ist Priester und Novize zugleich. Er schöpft aus seinem nigerianischen und afro-amerikanischen Erbe, um die kulturellen Energien eines Tricksters, Beschwörers, Magiers, Heilers freizusetzen und dient so als 'Verteiler', der dort, wo das Lebende und das Tote, wo das Jetzt, das Davor und das Danach aufeinandertreffen, die Richtung aushandelt. Die Freiheitskämpferin Harriet Tubman⁷ 'leitete' entflozene Sklav*innen auf ihrer Flucht über eine Reiseroute, die sich aus der Kraft überlieferter Geschichten speiste. Tubman konnte Zeit und Raum zu einer Falte schrumpfen, die in die Freiheit führte. Ihre wunderbare, übersinnliche Macht, die sie mit einigen Auserwählten afrikanischer Herkunft teilte, ist von zentraler Bedeutung in Ta-Nehisi Coates' Roman "The Water Dancer"⁸ sowie einigen Theaterstücken und Biografien aus jüngster Zeit, die Tubman gewidmet sind. Kosokos Anrufung von Erinnerungen und Geistern ist ein metaphorischer Ort der 'Leitung', eine Transliteration von Tubmans besonderer Gabe im Angesicht seiner eigenen schrecklich-schönen Vergangenheit, deren 'stinkende' Erzählungen von kindlichem Trauma immer noch auf seine Sinne einhämmern, und doch an demselben Ort existieren wie die mystische Eleganz seiner melanierten metaphysischen Erfahrung. Sein Handeln ist immer eine Zusammenarbeit mit den Ahnen.

"I am performing myself into being, in an attempt to communicate my interiority..." ("Ich performe mich selbst zum Sein, in einem Versuch, meine Innerlichkeit zu vermitteln...") Jaamil Olawale Kosoko⁹

“Chameleon” stimuliert die Sinne mit einer Soundscape, Stimme(n), Musik, Bewegung, Tanz, Kostüm. Jenseits der lauernden Schatten der Trauer ist darin ein hintergründiger Witz am Werk. Im gesamten Verlauf bewegt sich Kosoko langsam, mit Nachdruck, während er durch die dicke Luft seiner Erinnerungen und Fantasien navigiert. In manchen Fassungen erhaschen wir einen kurzen Blick auf seine perfekt geformten, braunen Pobacken, auf die mit goldener Glitzerfarbe die Worte ‘Black Power’ gesprüht sind. In einem anderen Fall verwandelt er sich in einen Soulsänger, dann eine Popikone. In einem Teil mit dem Titel “The Hold” bleibt, während er seinem braunseidenen Kokon entsteigt, für einen Moment der Stoff an seinem Gesicht haften und hebt seine Züge hervor – wie das Tuch der Veronika, auf dem sich das Gesicht Jesu eingepägt hatte. Häufig trägt er Visier oder Sonnenbrille, die im haitianischen Voodoo zur obligatorischen Ausstattung von Guède zählen, der Gottheit des Übergangs zwischen Leben und Jenseits. Tatsächlich performt Kosoko mehrere Kulturen und Seiten seiner ‘Innerlichkeit’, in der Rolle des Wissenden ebenso wie als Suchender. Seine Bühnenlandschaften liegen voller Zeug zum rituellen Spiel. Er balanciert auf der Schwelle, lässt eine Schwellenwelt entstehen und fordert uns auf, zu ihm herüberzuwechseln. Um zu balancieren, vielleicht auch zu taumeln und zu stürzen. Er lebt im Tod (seines Onkels, seines Bruders, seiner Mutter) durch ein futuristisches Schema, das zu ihm zurückführt. Er nutzt die transformative Kraft der Performance, um das Unsagbare zu sagen, um die Psyche zu befreien. Jede Aufführung von “Chameleon” verändert die ‘Farben’, in denen wir Performance wahrnehmen: das Wer, Was, Wann, Wo, Warum und Wie stehen zur Disposition, mehr als je zuvor, wenn man betrachtet, wie sich unsere Welt in Folge von Covid-19 verändert hat. Was bei einer Performance gezeigt wird, wird beim nächsten Mal nicht mehr dasselbe, oder notwendigerweise auf derselben Plattform zu finden sein. “Ich glaube, alle Künstler*innen blicken voraus. Die Arbeit, die wir machen, besteht darin, Zukünfte zu schaffen und Menschen in sie einzuladen.”¹⁰ Kosoko ist etwas auf der Spur. Sein Begriff ‘Innerlichkeit’ hallt in den folgenden Worten der afroamerikanischen Dichterin Elizabeth Alexander wider: “Das schwarze Innere ist ein metaphysischer Raum, der das schwarze öffentliche Alltägliche übersteigt und auf eine Macht und wilde Imagination verweist, von denen wir Schwarzen wissen, dass wir sie besitzen, an die wir aber erinnert werden müssen.”¹¹ Kosoko erinnert uns – uns alle, über alle kulturellen, sozialen, ethnischen Grenzen unserer jeweiligen Komfortzonen hinweg – daran, dass das, was wir sind, tiefer geht als unter die Haut. In Danez Smiths Gedicht “Don’t Call Us Dead” heißt es:

“every day you wake you raise the dead
everything you do is a miracle.” (“jeden Tag, wenn du erwachst,
erweckst du auch die Toten auf.
Alles, was du tust, ist ein Wunder.”)¹²

Epilog – Von der Pandemie zum Protest

“I can’t breathe!!! ... Mama!!!” (“Ich kann nicht atmen!!! ...
Mama!!!”) (Die letzten Worte von George Floyd)¹³

Afro-Pessimismus¹⁴ zieht sich als Thema durch Jaamil Olawal Kosokos gesamtes Werk, und wieder einmal kann die ganze Welt sehen, warum. Tod und Vernichtung von Schwarzen sind keine nihilistische Verblendung, sondern für schwarze Amerikaner*innen, die der Rassismus in seiner Gewalt hat, der Stoff, aus dem ihr Alltag ist – die Seuche, die so alt und so tödlich ist wie jede Viruspandemie. Mehr als je zuvor brauchen wir den Atem, den Geist, den Wind und die Luft der Veränderung. Wir. Müssen. Atmen.

“I am aware that we are living in the middle
ring of terrorism. The trouble of scars
bleeding through new maps.” (“Ich bin mir bewusst, dass wir
im mittleren Ring des Terrorismus leben. Das Problem von
Narben, Die durch neue Karten bluten.”)¹⁵

Ich habe “Das Chamäleon der Kontingenz” im April 2020 geschrieben. Diese Koda schreibe ich zwei Monate später mit dem Wissen um den verlorenen Atem, das vergossene Blut, die ausgelöschten Leben und den sich weitenden Riss, den “CRACK” im Gewebe des amerikanischen Gesellschaftsvertrags. Afroamerikaner*innen leben in einem ‘Ring des Terrorismus’, den die gefolterten schwarzen Körper von George Floyd, Breonna Taylor und Ahmaud Arbery¹⁶ belegen. Die grausame Brutalität von Mr. Floyds Ermordung durch die Polizei – am helllichten Tage, auf einer belebten Straße in einer Metropole im Mittleren Westen der USA – erfasste die Welt in Wellen von Schock, Wut und bitterem Protest. Mr. Floyds letzte Worte ließen das Blut stocken und die Körper erschauern: “Ich kann nicht atmen!”, und schließlich: “Mama!” – er ruft mit letztem Atem nach seiner verstorbenen Mutter. Alle, die das viral verbreitete Video von Floyds Tod angesehen haben, sind für immer von der Erfahrung gezeichnet, Zeug*innen gewesen zu sein, wie ihm das Leben physisch aus dem Körper gepresst wurde durch die Gewalt eines weißen Polizisten, dessen Knie ihn ganze 8 Minuten und 46 Minuten niederdrückte. Dieses Meme ist für immer in unsere Geschichte und Erinnerung eingepägt. Dieses Bild allein erklärt den Afro-Pessimismus. Genug der Worte.

In allen Teilen der Welt gingen Jung und Alt gemeinsam auf die Straße, um Gerechtigkeit zu fordern – ein wunderschönes Aufbegehren. Die Covid-19-Pandemie und die Proteste werden schließlich enden, aber das Leben kann nie wieder zum vergangenen Status Quo zurückkehren.

Pessimismus kann kathartisch sein. Es gibt ein Leben im Tod, ebenso sicher wie es den Tod im Leben gibt.👊

Übersetzt aus dem Englischen von Katrin Mundt.



“American Chameleon [The Living Installments]” © Jaamil Olawale Kosoko and EMPAC

1	Wole Soyinka, “The Burden of Memory, The Muse of Forgiveness”, New York, Oxford University Press 1999, S. 194.
2	Richard Powers, “The Overstory”, New York, W.W. Norton & Co. 2018, S. 3/ S. 425.
3	Oxford Online Dictionaries.
4	Tracy K. Smith, Duende: “Minister of Saudade,” Minneapolis, Graywolf Press 2007, S. 33.
5	Eine wiederholte Äußerung von Kosokos erkranktem Onkel.
6	James Baldwin, “Nobody Knows My Name: More Notes of A Native Son”, 1961.
7	Harriet Tubman, geboren als Araminta Ross, entflohen 1835 im Süden der USA der Sklaverei und wurde vor dem amerikanischen Bürgerkrieg zu einer führenden Figur des Abolitionismus. Über die Routen der Underground Railroad, einem speziell zu diesem Zweck geschaffenen, komplexen geheimen Netzwerk sicherer Häuser verhalf sie Hunderten von Sklav*innen zur Flucht in den Norden, in die Freiheit.
8	Ta-Nehisi Coates, “The Water Dancer”, New York, One World, Penguin Random House, 2019.
9	Jaamil Olawale Kosoko, Artist Statement, Séancers, program notes, FringeArts Philadelphia 2018, S. 3
10	Siobhan Burke, “This Artist Proposes A Community Space ‘to Dream, to Imagine’”: NY Times Online-Interview mit Jaamil Olawale Kosoko, 19. April 2020 https://www.nytimes.com/2020/04/15/arts/dance/jaamil-olawale-kosoko-chameleon.html
11	Elizabeth Alexander, “The Black Interior”, YouTube WGBH Online Forum, Upload vom 31. März 2014.
12	Danez Smith, “Don’t Call Us Dead”: “a note on the body” Minneapolis, Graywolf Press 2017.
13	Die letzten Worte von George Floyd, einem unbewaffneten Afroamerikaner, der am 25. Mai 2020 in Minneapolis, USA von Polizisten ermordet wurde.
14	Vgl. “Afro-Pessimism”, Wikipedia: “... Afropessimist*innen aller Disziplinen argumentieren, dass Menschen mit schwarzer Hautfarbe von der Kategorie des sich selbst besitzenden, über Rechte verfügenden Menschen der Moderne grundlegend ausgeschlossen sind.”
15	Rachel Eliza Griffiths, “Whipping Tree”. www.slowdownshow.org/episode/slowdown/2019/05/122-whipping-tree
16	Breonna Taylor: wurde im Schlaf von Polizisten in Zivil ermordet, die (ohne Haftbefehl) in ihre Wohnung einbrachen, um einen bereits verhafteten Verdächtigen zu verfolgen. März 2020, Louisville, Kentucky. Ahmaud Arbery: wurde von zwei weißen Mitgliedern einer Bürgerwehr ermordet, die ihn in einer weißen Nachbarschaft joggen sahen und ohne Beweise annahmen, dass er ein Krimineller sei. Februar 2020, Glynn County, Georgia.without evidence that he must be a criminal. February 2020, Glynn County, Georgia.

Jaamil Olawale Kosoko | Meet the Artist
American Chameleon: The Living Installments (2.0)
Interaktive Performance
23.8., 18:00 | ca. 210min | aktive Teilnahme mit Anmeldung auf DISCORD
oder ohne Teilnahme via Livestream

Ein schmaler Grat

Die Choreografin Robyn Orlin über Theater als Frage der Humanität

Text: Esther Boldt

Robyn Orlin

Ihre Arbeiten sind bildstark und doch schlicht, sie sind verspielt und kritisch, und stets mit einer Prise Ironie ausgestattet. Ästhetisch schlendert Robyn Orlins künstlerisches Schaffen zwischen Film und Tanz, Bildender Kunst und Musik. Dabei treiben sie Fragen der Machtverhältnisse um, das Primat des Westens, der Postkolonialismus. Ein Treffen mit einer ungewöhnlichen Künstlerin.

Ich erreiche Robyn Orlin in Berlin, wo sie seit über zwanzig Jahren lebt. Eigentlich sollte sie gerade in Johannesburg sein, um ihr neues Stück zu proben – das einen für die Choreografin typischen langen Titel trägt: "We wear our wheels with pride and slap your streets with color ... we said 'bonjour' to satan in 1820 ...". Ihre Sänger, ein zehnköpfiger Zulu-Chor, waren bereits in die Stadt gereist. Orlin musste sie wieder nach Hause schicken. Wie bei vielen ihrer vorangegangenen Arbeiten ist auch der Ausgangspunkt von "We wear our wheels with pride ..." eine persönliche Erinnerung der Choreografin.

"Im Moment kehre ich häufig zu Erinnerungen zurück, woher ich komme, und wie es mein Bewusstsein geformt oder nicht geformt hat", erzählt Robyn Orlin. In "We wear our wheels with pride ..." beschäftigt sie sich mit den Rikscha-Fahrern ihrer Kindheit: Die Choreografin wuchs in Johannesburg auf, als Kind jüdischer Emigranten, die zwischen den beiden Weltkriegen aus Europa nach Südafrika geflohen waren. "Wir wurden dort nie akzeptiert, weil wir Juden waren", sagt Orlin. Die Frage der Zugehörigkeit ist eine, die sie bis heute beschäftigt, und die im Gespräch immer wieder aufscheint. "Ich habe nie einen Ort für mich gefunden", sagt sie einmal schlicht. Südafrika verließ sie, als sie dort keine künstlerische Zukunft mehr für sich sah. Über Umwege kam sie nach Berlin. Doch dass sie in Deutschland oder anderswo in Europa einst ihren Lebensabend verbringt, kann sich die 1955 Geborene nicht vorstellen.

Mit der Apartheid konnte sich Orlin schon als Kind nicht anfreunden: "Ich fand es schwierig. Ich habe die Trennung nie verstanden", erzählt sie. "Glücklicherweise hat meine Mutter mir viel erklärt, als ich noch sehr jung war." In ihrer Kindheit prägten Rikschas das Stadtbild, von Schwarzen gezogene Gefährte, mit denen sowohl Güter als auch – in der Regel weiße – Menschen transportiert wurden. "Es war ein Transportsystem, das dem kolonialen System entsprang, aber zu einer wichtigen Struktur wurde, weil es Arbeit für viele arbeitslose Menschen schuf", so Orlin. Die Zulu-Fahrer putzten ihre Rikschas individuell heraus, trugen prächtige Kleidung und einen üppigen Kopfschmuck aus Federn, Perlen und Samen, ausgestattet mit zwei, vier oder sogar sechs Kuhhörnern. Dabei wurden die Hörner als Zeichen der Würde und Kraft jener interpretiert, die sie trugen – und sind doch auch ein star-

ker Hinweis auf ihren Status als menschliche Lastentiere, wie Orlin findet. Heute, nach der Motorisierung Südafrikas, sind die bunten Rikschas vor allem touristische Attraktionen.

Sie erinnere sich so lebhaft an die Rikscha-Fahrer, weil es zwei Formen traditioneller afrikanischer Tänze sind, die sie inspirierten, sagt Robyn Orlin: "die der Minentänzer und die der Rikscha-Fahrer. Es hat mich in Ehrfurcht versetzt, diese Tänze zu sehen, ihre Schönheit und ihre Kraft." Ihre Mutter, ebenfalls Choreografin von Beruf, nahm sie sonntags mit zu den Tänzen der Minenarbeiter. Diese wurden als Wettbewerb veranstaltet um zu verhindern, dass die Arbeiter sich an ihrem freien Tag betranken und prügelten. Die Besuche bei diesen Tänzen hätten sie, so Orlin, bereits in sehr jungen Jahren politisch beeinflusst. Nun möchte sie ein Monument schaffen



Robyn Orlin © Jérôme Seydoux

für diese unbekannten Helden – ohne allerdings die Kolonialzeit zu verherrlichen: "Ich muss vorsichtig sein, ich möchte die Kolonisierung nicht glorifizieren, das könnte eine Falle sein", meint Orlin. "Es ist ein sehr schmaler Grat."

Robyn Orlin gehört heute zu den wichtigsten zeitgenössischen Choreograf*innen Afrikas. Sie studierte Tanz an der Contempo-



© Robyn Orlin

rary Dance School in London und Bildende Künste in Chicago. Bekannt wurde sie für ein politisch engagiertes, transdisziplinäres Werk, das sich häufig mit gesellschaftlichen Themen wie Apartheid und Postkolonialismus auseinandersetzt. Vor zwei Jahren zeigte sie bei Tanz im August "Oh Louis... We move from the ballroom to hell while we have to tell ourselves stories at night so that we can sleep...", das sich mit dem Sonnenkönig Louis XIV. auseinandersetzt, Freund der Künste und Erfinder des Klassischen Balletts. Doch Louis XIV. hat auch, und daran erinnert die Choreografin in ihrem Stück, 1685 den 'Code Noir' verabschiedet, ein Dekret zur Regelung des Umgangs mit Sklaven. Im Stück bedeckt ein Meer aus sacht knisternder Goldfolie den Bühnenboden, ein Bild, mit dem sie spielerisch-bildstark den Zeitsprung aus dem 17. Jahrhundert in die Gegenwart schafft, erinnert die Folie doch an jene Rettungsdecken, die unter anderem Geflüchtete vor Unterkühlung schützen sollen. Am Anfang des Abends begrüßt der fabelhafte Benjamin Pech, Danseur Étoile des Pariser Opernballetts, in den ersten Publikumsreihen minutenlang eintreffende Zuschauer*innen, plänckelt und scherzt mit ihnen, kommentiert ihre Kleidung, involviert sie unmittelbar in sein Spiel.

Ich versuche, die Grenze zwischen Bühne und Publikum nieder zu reißen

Häufig beginnen ihre Stücke im Publikum, denn Orlin strebt danach, Hierarchien außer Kraft zu setzen – oder sie zumindest infrage zu stellen. "Ich versuche, die Grenze zwischen Bühne und Publikum nieder zu reißen", sagt sie. "Es ist eine Frage der Humanität, zu ermöglichen, dass die Zuschauer*innen freier partizipieren können im Stück." Weder sollen ihre Zuschauer*innen eine passive Konsument*innenhaltung einnehmen, noch die Performer*innen zu reinen Objekten der Betrachtung werden. Dies kann bis zur Auflösung der Zuschauer*innen in einer tanzenden Menge führen – wie in "although I live inside... my hair will always reach towards the sun..." (2004), einer Freiluft-Performance, in der die charismatische Tänzerin Sophiatou Kossoko das Publikum schließlich dazu verführt, sich die Schuhe auszuziehen, in einem Fluss aus Planschbecken die Füße zu waschen und zu tanzen.

Auch der Prozess der Entstehung wird häufig in ihren künstlerischen Arbeiten selbst thematisiert – etwa, indem die Performer*innen die Wünsche und Vorstellungen von Robyn Orlin auf der Bühne thematisieren, oder gar Witze auf ihre Kosten machen. "Mit diesem Mittel arbeite ich schon sehr lang", berichtet Orlin. "Es geht darum, sichtbar zu machen, wer die Macht hat, wer die Entscheidungen trifft, warum Entscheidungen wichtig sind – diese Dinge. Es ist mir wichtig, dass das Publikum versteht, wie wir das Stück gemacht haben." Damit einher geht oft eine rohe Qualität der Abende, improvisierte Momente, eine gewisse Vorläufigkeit. Sie verweigern sich, abgeschlossene Werke zu sein, und insistieren auf eine prinzipielle Offenheit. Dennoch sind sie stets auch unterhaltsam, voller Witz und Ironie, und von einer Leichtigkeit, wie sie selten ist im zeitgenössischen

Tanz. "Ich glaube daran, dass es wichtig ist, mit dem Publikum zusammen zu sein, mit ihm zu lachen, es zu unterhalten", findet Orlin. "Ich habe eine altmodische, nahezu kitschige Vorstellung von Unterhaltung. Mich zieht diese Art der Arbeit an, weil sie Humanität und Lebendigkeit hat."

Es gibt ein Thema, an dem wir festhalten müssen, und das ist Humanität

Vielleicht gehört dieser lebendige Witz auch zu dem Anspruch, den Orlin an ihre künstlerische Arbeit hat. Denn neben der Frage nach Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit durchzieht ein weiteres Leitmotiv unser Gespräch: das der Humanität. Für Robyn Orlin ist sie das wichtigste Moment von Tanz und Theater im Allgemeinen: "Ich denke, es gibt ein Thema, an dem wir festhalten müssen, und das ist Humanität." Eine Humanität, die das Verhältnis von Choreografin und Performer*innen prägt, das Verhältnis von Performer*innen und Publikum, von Stück und Welt.

Die jetzige Situation macht Robyn Orlin zu schaffen. Sie sorgt sich um die Künstler*innen und Kompanien in Südafrika, die keinerlei Unterstützung von der Regierung erhalten: "Ich fürchte, dass viele Kompanien auseinanderbrechen werden." Gleichzeitig kann sie selbst nichts anderes tun, als abzuwarten. Zwar überlege sie, die Probenarbeit per Videochat aufzunehmen, doch die Internetverbindung in Johannesburg sei häufig nicht stabil genug. Wie und ob sie über ihre künstlerische Arbeit (auch zu "We wear our wheels with pride and slap your streets with color ... we said 'bonjour' to satan in 1820 ...") fortsetzen kann, ist bei ihr wie bei so vielen anderen derzeit offen. Sie denkt über die Anpassung bestehender Choreografien an die Maßnahmen zur Eindämmung des Corona-Virus nach, an Abstandsregelungen und Hygienevorschriften. Leicht wird es nicht. 📌

Schlachten und Ver- mischungen

Stephanie Thiersch und Brigitta Muntendorf inszenieren
Tanz und Musik als Gegenmodell zum Anthropozentrismus

Text: Thomas Hahn

"Bilderschlachten | Batailles d'images" © Martin Rotenkolber

Collage, Fusion und Empathie: "Bilderschlachten/Batailles d'images" ist die Stunde Null eines Ökosystems der Kunstsprachen, das ohne Hierarchien auskommt. Musiker*innen und Tänzer*innen, Raum und Zeit verschmelzen im Wirbel der Bilder. Von zwei Künstlerinnen und unserer Beziehung zur Natur.

"Wie geht's?" "Na ja..." Stephanie Thiersch wirkt gerade ziemlich niedergeschlagen, und das ist allzu verständlich. Als ich im April 2020 mit ihr spreche, ist kurz zuvor die Ruhrtriennale annulliert worden, und für die hatte sie mit der Komponistin Brigitta Muntendorf und dem Stararchitekten Sou Fujimoto ein besonders ambitioniertes Projekt eingefädelt. Doch dann rauschte das Coronavirus durchs Land und vier Jahre Vorbereitung waren erst mal für die Katz'.¹ Fast Einhundert Kulturschaffende hingen in der Luft. "Ob das den Politikern so bewusst ist? Kultur ist systemrelevant, und dennoch in Corona-Zeiten das Schlusslicht", stellt Thiersch fest. Und hat Recht: Dieses Virus ist ein Kulturkiller, weil die Schwächsten ihm zuerst zum Opfer fallen. Doch wer hat Schuld daran, dass es so weit kommen konnte? Das Virus oder die Menschen? Als Thiersch und Muntendorf das Epos "Bilderschlachten" auf den Weg brachten, standen noch rein künstlerische Überlegungen im Vordergrund. Doch letztendlich ist beider Ansatz eng mit der Frage nach der Verantwortung der Menschheit für ihren Planeten und die eigene Zukunft verknüpft. "Bilderschlachten" ist ein komplexes, aber sehr freies und befreiendes Bühnenwerk, das die Hierarchie zwischen Tänzer*innen, Musiker*innen und Zuschau-

er*innen praktisch auflöst, ein Orkan der Bilder, der unsere Zivilisation satirisch überhöht und ihr närrisch ausufernde Vexierbilder vorhält. Die Choreografin und die Komponistin schlachten bewusst jene Strukturen, die alles Lebende in Herrschende und Beherrschte untergliedern. Deshalb werden die vier Streicher*innen des Asasello-Quartetts zu Performern. Deshalb beginnen die Musiker*innen des Orchesters Les Siècles den Abend im Saal, über und hinter dem Publikum, je nach den Gegebenheiten des Theaters. Und deshalb vermengen sich Alle (Publikum ausgenommen) in einem grandiosen, tragischen Finale.

Verwandtschaftsverhältnisse

Die Frage ist nun gar nicht, ob Thiersch eine Ikonoklastin ist oder sein möchte, denn Bilder werden im Tanz nicht gestürmt, sie stürmen selbst über die Bühne. Was die Kölner Choreografin umtreibt ist vielmehr der Wunsch, die Dominanz des Menschen auf unserem Planeten zu hinterfragen. Zur geistigen Komplizin haben Thiersch und Muntendorf in diesem Unterfangen die US-Biologin und Gender-Philosophin Donna Haraway auserkoren. 2016 erschien deren Buch "Staying with the Trouble", das unseren Planeten als gemeinsames Haus verschiedenster, gleichberechtigter Arten begreift. "Haraway vertritt unter anderem die provokative These 'Make kin, not babies'. Das heißt, wir Menschen müssen daran gehen, neue Verwandtschaftsverhältnisse mit der Tier- und Pflanzenwelt, der Luft etc. aufzubauen. Wir müssen deren Wertschätzung wiederentdecken. Nur so können wir überleben." Darüber hinaus sieht sie Haraways Buch als Kunstwerk, denn es ist nicht linear, sondern dynamisch geschrieben, mit vielen Sprüngen. Auf "Bilderschlachten" folgt ein Bühnenwerk, das die Hierarchie zwischen Tänzer*innen, Musiker*innen und Zuschau-



Draft by Sou Fujimoto for "Archipelago" – A Spectacle of Blending" © Sou Fujimoto



schlachten“ habe es bereits einen moderaten Einfluss ausgeübt, sagt die Choreografin. Das Projekt für die Ruhrtriennale, „Archipel – Ein Spektakel der Vermischungen“, habe dann deutlich im Zeichen der amerikanischen Ökofeministin gestanden. Doch wie lässt sich fundamentale Kritik an Patriarchat, Kolonialismus, Anthropozentrismus und Speziesismus auf einer Tanzbühne umsetzen?

Ökosysteme

Die beiden Kölnerinnen belassen es nicht bei metaphorischen Bildern und Botschaften für die Bühne. Was zählt, ist die Praxis. Da ist zunächst die gemeinsame künstlerische Leitung. Von Beginn an beruht jeder Schritt in der Konzeption und der Erarbeitung des Werks auf engster Konzertation. So ergibt sich nicht nur eine Synthese sondern geradezu eine Art Synästhesie der Disziplinen, die sich von Ton und Bewegung auf das Verhältnis zu Raum, Tempo und Ambiente ausweitet.

Räumlich befinden wir uns sozusagen auf einer utopischen Insel. Dort deklinieren wir die Möglichkeiten der Beziehungen zwischen den Einheiten im Sinn eines experimentellen Storytelling und das ist auch ein Statement gegen die anthropozentrische Weltsicht und die Dominanz des Menschen.

Die Integration der Musiker*innen in die Choreografie, vor allem zu Beginn und im Schlussbild von „Bilderschlachten“, ist ein weiteres Zeichen des Willens, ein Ökosystem der Kün-

ste zu schaffen, das ohne Hierarchien auskommt. Das Projekt „Archipel – Ein Spektakel der Vermischungen“, das auf der Ruhrtriennale gezeigt werden sollte, versprach gerade unter diesem Aspekt besonders spannend zu werden und spektakuläre Metaphern zu erfinden. „Wir wollten der Frage nachgehen, was passiert wenn der Untergrund auf dem wir verhaftet sind gleichzeitig den Ton generiert. So entsteht eine Skulptur, die gleichermaßen Bühne und Soundkörper ist, wie ein großes Instrument auf dem sich Klangformen mit organischen Strukturen entwickeln.“ Dieser rhizomhafte Ansatz entspricht der formellen und inhaltlichen Arbeit Haraways und dem Prinzip, alles um uns herum als gleichberechtigt anzusehen. „In ‘Archipel’ wollten Brigitta Muntendorf und ich diese Verwandtschaftsverhältnisse weiter denken und sie nicht durch Körperkontakte darstellen, sondern durch andere Formen von Vergemeinschaftung, durch Ideen von Gruppierung und Synchronisation sowie biologisch-physikalische Systeme wie Magnetismus. Räumlich befinden wir uns sozusagen auf einer utopischen Insel. Dort deklinieren wir die Möglichkeiten der Beziehungen zwischen den Einheiten im Sinn eines experimentellen Storytelling und das ist auch ein Statement gegen die anthropozentrische Weltsicht und die Dominanz des Menschen.“ Die Idee entstand, natürlich, bereits mehrere Jahre bevor der Covid-bedingte Lockdown einsetzte, dem die Aufführung letztendlich zum Opfer fiel. Und wer sich mit der Theorie auseinandersetzt, nach der die Eingriffe des Menschen in die Ökosysteme und die daraus resultierende Reduzierung der Artenvielfalt direkt mit der viralen Katastrophe zusammenhängen, versteht unmittelbar die Notwendigkeit, unsere Beziehungen zu den anderen Arten und dem Ökosystem unseres Planeten neu zu erfinden und daher auch den engen Zusammenhang mit Kreationen wie „Archipel – Ein Spektakel der Vermischungen“ oder „Bilderschlachten“.

Collagen aller Couleurs

„Die Idee der Collage als unhierarchische Ausdrucksform zieht sich durch das gesamte Projekt „Bilderschlachten“, szenisch wie musikalisch, und lebt sowohl in der dynamischen Transdisziplinarität der Interpret*innen – die Tänzer*innen sind hier gleichzeitig Sänger*innen, und das nicht nur als Chor sondern sogar als Solist*innen – als auch in der Wahl der Musik selbst. „Musique pour les soupers du Roi Ubu“ von Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) liest sich wie ein stürmischer Ritt durch die Musikgeschichte, voller Anspielungen auf Henze, Stockhausen, Bach, Beethoven, Berlioz und Wagner, auf Renaissance-Tänze, Polka und mehr. Mit ihrer eigenen Komposition „Six moods to stand kings up“ setzt Muntendorf den Rahmen für Zimmermanns Werk, schlägt eine Brücke ins Heute und integriert Zimmermanns Collage in ihre eigene. Und sagt: „Ich fand es konsequent, den Zimmermann selbst ein wenig auseinanderzunehmen. Er zitiert ausschließlich Komponisten, die zur Berliner Akademie der Künste gehörten. Ich wollte einen Schwenk zur populären Kultur vollziehen.“ So zitiert sie auch einen Protest-Song der Punkgruppe Anti-Flag. „Der wird im Original eigentlich nur gebrüllt. Ich habe praktisch eine Ballade daraus gemacht.“ Die Idee der Collage gehört ohnehin zu Muntendorfs künstlerischer Identität. So schuf sie Opern für soziale Medien und komponierte eine Serie von Stücken für Soloinstrument, Youtuber und Elektronik. Social Composing nennt sie das. Dazu passt dass der Komponist, Dirigent und Essayist Hans Zender² in Zimmermanns Zitatensammlung und Karussell aus Renaissance, Walzer, Symphonik und Moderne eine Reflexion über Autorenschaft und die Beziehung eines Künstlers zur Gesamtheit seiner Vorgänger sieht. Sodass die Idee eines New Deal der Verwandtschaftsverhältnisse schon bei Zimmermann zu existieren scheint. Zimmermann imaginierte, getragen von seiner Vorliebe für Ubu-Erfinder Alfred Jarry (1873-1907), ein breit gefächertes Aufgebot an symphonischen Instrumenten und darüber hinaus, von Tuba bis Mandoline und e-Gitarre. Hinzu kommt eine Jazz-Combo bzw. in Brigitta Muntendorfs Realisierung, die Streicher*innen des Asasello-Quartetts. Zur Dekonstruktion des Orchesters und, soweit möglich, dessen inhärenter Hierarchie, ließ sie sich ein besonderes Spiel einfallen: „Ich habe die Musiker*innen in spiegelsymmetrische Gruppen unterteilt, die sich gegenüberstehen, so dass eine räumliche Dimension entsteht. Da werden Klänge weitergegeben oder setzen sich als Echo fort. Und der Dirigent muss mit parallelen Partituren arbeiten. Es war eine Herausforderung, aber es hat Spaß gemacht.“ Das von Benjamin Schwartz geleitete Orchester Les Siècles passt denn auch besonders gut zu Zimmermanns „ballet noir en sept parties et une entrée“. Schwartz’ Credo fußt darauf, jegliche Musik auf den Instrumenten ihrer Epoche zu spielen, wodurch die Idee nicht kolonialer und nicht hierarchischer Beziehungen auch auf der diachronischen Ebene gelebt wird.

Trauerrituale

Stephanie Thiersch befasst sich derweil bereits mit einem neuen Projekt für 2021. Dieses Stück wird sich mit Trauer Ritualen

und griechischen Klagesängerinnen befassen. Es steht wiederum in Zusammenhang mit der Selbstdefinition des Menschen in Bezug auf die Natur: „Die okzidentalen Gesellschaften haben verlernt zu trauern. Deshalb ist der Boden nicht bereit für Wertschätzung der sterbenden Arten und der Natur allgemein. Wir müssen unser emphatisches Verhältnis zu Umwelt erst wieder entwickeln und von dort aus weiterdenken. Genau deshalb wollte ich unbedingt „Bilderschlachten“ mit der Trauerszene beenden, die dann sehr ausgeprägt wurde“, sagt die Choreografin. Vorwärts in die Vergangenheit: „Die antiken Klagesängerinnen betrauernten nicht nur die Toten, sie traten mit den Trauernden in Dialog und kommunizierten mit der Natur, denn das war notwendig für die Rückführung des Körpers in die Erde.“ Thierschs Recherchen in Griechenland erweitern eine tragende Achse ihrer Arbeit, zwischen Deutschland und Frankreich. So ist sie die einzige Vertreterin der Tanzkunst im hochkarätigen Deutsch-Französischen Kulturrat, dem u. A. die frühere Kulturministerin Catherine Trautmann und der Regisseur Thomas Ostermeier angehören. Thierschs Kompanie heißt Mouvoir, und den französischen Namen wählte sie nicht von ungefähr. Die Kölnerin studierte Tanz im südfranzösischen Montpellier und baute sich in der Region ein Netzwerk von Kontakten auf. So kam es, dass die Uraufführung von „Bilderschlachten“ im Theater von Nîmes stattfand, als „Batailles d’Images“. Das monumentale, verstörende und gleichzeitig grandiose Fresko wurde sogar dort, wo man in Sachen Tanz eigentlich alles gewohnt ist, mit Erstaunen und Begeisterung wahrgenommen. 🗡

- 1 Mittlerweile arbeiten Stephanie Thiersch und Brigitta Muntendorf an der Möglichkeit einer Umsetzung in 2021 im Rahmen des Theater der Welt Festivals. Mitte Juli wurde die architektonische Landschaft in den Hallen des Studio Hamburgs aufgebaut und es fand eine kurze intensive Proben- und Testphase auf der Bühnenskulptur statt. (23.7.2020).
- 2 Hans Zender, Martin Kaltenecker, et al., Essais sur la musique (Écrits, entretiens ou correspondances) , Éditions Contrechamps 2016.

Stephanie Thiersch | Meet the Artist
Spectacles of Blending | Film
 30.8., 20:30 | 15min | Online
 → Im Anschluss Artist Talk



Melancholie und Utopie

Flamenco der weit über das Gewohnte hinaus geht

Text: Pedro G. Romero

Niño de Elche (07) Israel Galván © Jean Louis Duzert

Die intensive Begegnung zweier Künstler, die sich gegenseitig an ihre Grenzen bringen: “Coplas Mecánicas” ist ein Dialog zwischen dem Sänger Niño de Elche und dem Tänzer Israel Galván auf dem Terrain des Flamencos.

I.

Niño de Elche singt. Israel Galván tanzt. Der Flamenco, wie wir ihn erleben, scheint menschlich, allzu menschlich. Auf der Bühne Glut, ein Feuer, das uns mit Haut und Haar verzehrt, während wir hinter das Skelett von zwei Maschinen blicken. Es gibt Präzedenzen: die ‘máquina de trovar’ des jungen Jorge Meneses¹, Vicente Escuderos Tanz mit den Motoren², die konkreten Bilder von Val del Omar³. Tatsächlich ist der Flamenco ein Kind des Maschinenzeitalters: Seine Entwicklung begann mit der Dampfmaschine, der Textilfabrik und der Eisenbahn, als launischer Begleiter der industriellen Revolution. Daher rührt das Missverständnis zwischen seinem Text und seiner Handlung: Wo das Publikum Spontaneität sieht, herrscht eine strikt geregelte Sprache. Nur eine Maschine kann so Gefühl erzeugen. Und das ist die Idee: Die Zuschauer tanzen zu lassen ist nichts anderes, als sie einzubeziehen, sie zum Teil der Maschinerie des Konzerts zu machen. In offenem Wettbewerb mit der Technik, wie Escudero es mit den beiden elektrischen Dynamos machte. Demonstriert werden soll, dass Blut, Schweiß und Tränen auch die Erfahrung des Cyborgs sind, Affekte, die Mensch und Maschine teilen.

II.

Israel Galván und Niño de Elche. Niño de Elche und Israel Galván. Zwei der außergewöhnlichsten und wichtigsten Künstler Spaniens – im Flamenco, im modernen Tanz, in der Popmusik. Ihr symbolreiches Universum schafft eine eigene Sprache, entwirft Welten und projiziert sie in Bildern. Man wäre “dumm wie ein Flamencologe”, um es mit Marcelo del Campo zu sagen, würde man nur auf den unglaublichen Rhythmus in den Beinen Galváns oder die melismatische Reichweite von de Elches Stimme verweisen. Die beiden führen diese für den Flamenco typischen Mittel weit über das Gewohnte hinaus, hinein in die Virtuosität des Negativen: In der Negation erweitert der Flamenco sein Territorium täglich.

Nun begegnen sie sich [in “Coplas Mecánicas”, Anm. d. Red.] erneut, in einem heftigen Zusammenprall. Es scheint fast ein Kampf, eine Schlacht der Giganten, ein Streit der Titanen, und es gibt nur diese beiden. Nicht mehr. Das heißt: keine Dramaturgie, kein Muster, keine Partitur. Zwei Künstler mit ihrer Kraft, die sie in Beziehung zueinander setzen und an die Grenzen führen. Beiden ist der Flamenco die Möglichkeit, das Expressive zurückzuholen, grenzenlose Subjektivität zu vermitteln, die sie auf dem jetzt dekolonisierten Feld des Flamenco nutzen können, frei von den Filtern, die die Mechanismen

des real existierenden Kapitalismus ihnen sonst aufzwingen, die alles Einzigartige, das wir leben, zur Ware, zum Spektakel machen. Hier nicht. Dies hier ist etwas anderes.

Israel Galván. Niño de Elche. Zwei Namen, die heute Markennamen sind. Zwei Handlungsmodi, die die Bühnen, Festivals, Musikverlage, soziale Netzwerke, die Instagrams und Facebooks, in denen sich die Kunst unserer Zeit präsentiert, erobern. Guy Debord sagte über die Gitanos⁴: Es sind Leben, die keinen Widerstand gegen den Kapitalismus leisten, sondern von ihm erfüllt sind, so dass die Todesmaschine ihrer Lebensweise nichts anhaben kann. Das sieht man, das hört man, das ist spürbar in der Hitze, die die beiden produzieren. Kein Wunder, dass sich Kritik und Applaus im Soundtrack ihrer Arbeiten, ihrer Karriere, ihres Lebens mischen. Ihr Ringen ist immer auch Gespräch. Die beiden sprechen miteinander, und ihrer Konversation beizuwohnen ist ein Privileg.

Nehmen Sie Platz und beobachten Sie zwei Monster im Dialog. Seltsamerweise verwendet der Jargon des Genres, die Lingua des Flamencos, das Wort “Monster” mit einer ambivalenten Bedeutung: Es ist positiv und negativ. Je nachdem. Ein Monster ist der Künstler, der so großartig ist, dass kein Adjektiv ihm gerecht werden könnte. Auf der Suche nach Attributen, im Wunsch nach Lob und Kompliment, entsteht eine Art Frankenstein, eine Figur, die Angst macht und Bewunderung weckt. Zwei Seiten derselben Medaille. Was abstößt, zieht am Ende an. Was verzaubert, wird ins Banale gewendet. Das Sublime und das Unglück tauschen sich unablässig aus. Oben und unten, links und rechts. Knapp über eine Stunde verwandelt sich alles vor unseren Augen.

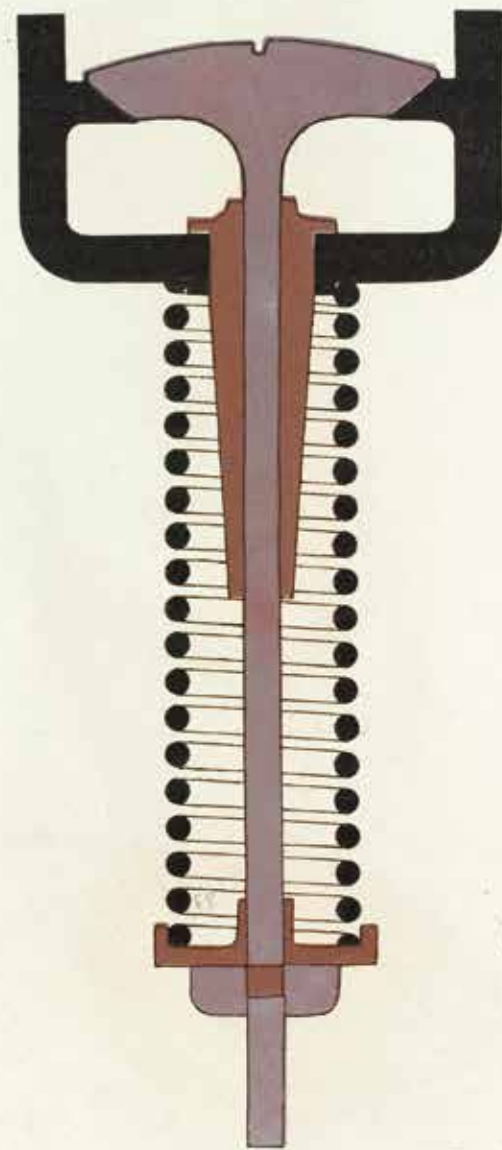
Denken Sie an eine Art Travestie. Denn irgendwann, und in unserem Blick, wird Niño de Elche zu Israel Galván und Galván wird zu Elche. Dies ist keine Maskerade. Es ist reiner Kannibalismus, Anthropophagie. De Elche packt Galván an den Beinen und schluckt ihn, wie der Bär die Ratte. Und aus den Eingeweiden galvanisiert Galván im wahrsten Sinne des Wortes die Bestie, die ihn geschluckt hat, und in deren Verdauungsapparat sich jetzt Galle verhärtet. Der Stein wird zur Waffe, wird zum Punkt, an dem ein Hebel die Welt bewegen kann. Oh ja, in dieser Begegnung steckt etwas Hyperbolisches. Zugleich flanieren hier zwei Freunde, miteinander plaudernd, sich kleine Anekdoten erzählend.

III.

Israel Galván. Niño de Elche. Das Problem der Maschine besteht darin, dass Menschen sich darunter immer Metall, Stromkreise, Datennetzwerke vorstellen. Dabei sind im Grunde wir die Maschinen. Akzeptieren wir also, dass wir Körper ohne Organe sind, wie Deleuze und Guattari schrieben. Damit sind wir zugleich Teil einer größeren Maschinerie, Elemente, lose Teile eines gesellschaftlichen Apparates. Die Maschine bedingt Beziehungen, Relationen, Zahnräder, die ineinander greifen, Körper, die ineinander greifen, unsere Gemeinschaft. Stellen Sie sich die beiden vor, Niño de Galván und Israel de Elche, auf

391

FLAMENCA



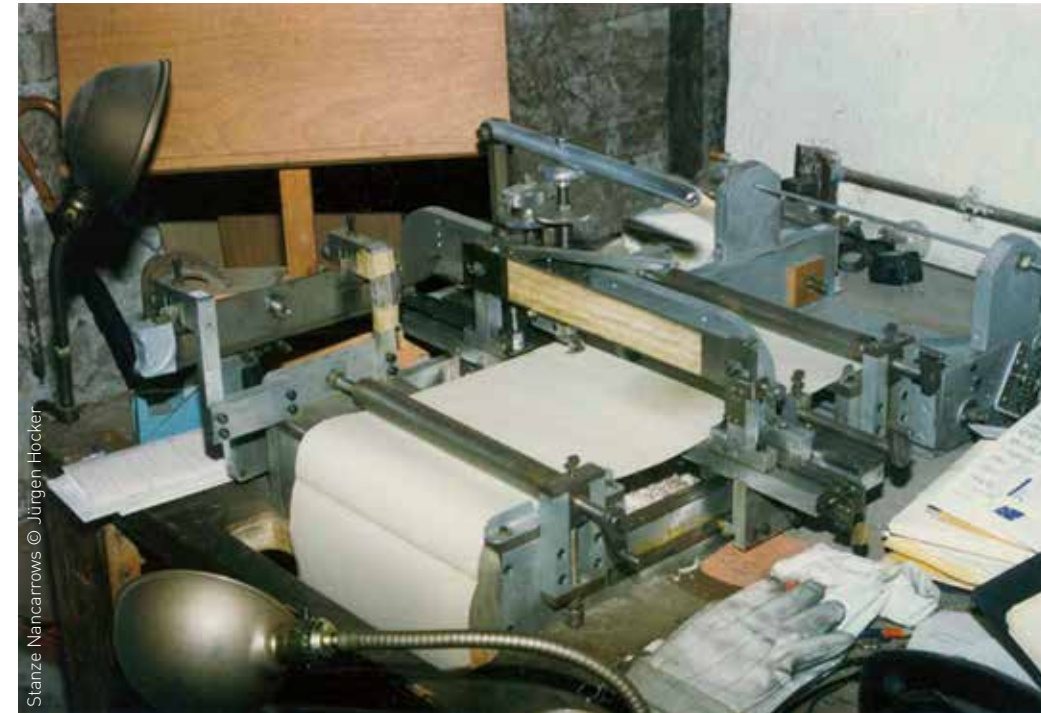
Picabia.

N.° 3

1 Mars 1917

0'60

Francis Picabia "Flamenca 391, n.3" © VG Bild-Kunst, Bonn 2020 and Suzanne Nagy, Comité Picabia



engstem Raum, mit Schutzmaske, erschrocken über das Virus und das Virus erschreckend. Zuletzt bleibt der starke Wunsch, Geschichte zu schreiben. Geschichte in fetten Lettern. Hysterisch, gewiss, werden viele Stimmen apokalyptisch, propagandalaut: Schau mich an! Uns wiederfährt etwas Einmaliges. Einzigartig in der Welt. Nun ja. Ja und nein. Tatsächlich haben wir über mehrere Generationen hinweg nie einen Krieg oder eine Epidemie erlebt. Im Leben unserer Großeltern, im Leben der Welt waren Kriege und Epidemien jedoch nicht ungewöhnlich. "Si acaso me muero/pago con la vida/y no sabía ningún cirujano/del mal que moría (Wenn ich sterben sollte/zahle ich mit meinem Leben/Kein Chirurg konnte heilen/das Leiden, an dem ich verstarb.) Oder Eran tan grades mis penas/que no caben más/porque me veo malito de muerte/en el hospital (Mein Schmerz war so groß/dass ich es nicht mehr ertrug/Ich war sterbenskrank/im Hospital) Oder Nadie se arrime a mi cama/que estoy etico de pena,/y el que de mi mal se muere/hasta la ropita le quema. (Niemand an meinem Bett/Die Angst frisst mich auf/ Stirbt einer an meinem Leiden/verbrennt man seine Kleider)". Diese alten Verse stammen aus Seguiriyas und künden von Choleraepidemien, von der Spanischen Grippe, von Pest, Typhus und

Tuberkulose. Manche Zeile wurde aktualisiert, und dann ging es um AIDS. In der Maschine des Flamenco erwacht die Erinnerung, wiederbelebt sich das Pathos, um vom Leben und Sterben zu erzählen. Zwei gefangen im Lockdown. Jeder in seinem Raum weiland, in Sicherheit. Körper ohne Organe und doch subterrän verbunden. Ich denke hier nicht nur an WhatsApp oder Telegram, nicht nur an die sozialen Netze. Da bin ich nicht up to date. Vielmehr spreche ich über das, was in der Maschine des Flamencos tatsächlich Verbindung schafft. Wenn sie greift, dann denken wir, Niño Galván sei Israel de Elche und umgekehrt. Etwas verbindet sie neu und verwandelt sie in etwas anderes, etwas,

das auf der Bühne passiert, bei der Fiesta. Es kombiniert sich auf neue Weise das genetisches Material der beiden Künstler – und hier habe ich weder Biotechnik noch Kybernetik im Sinn. Mir geht es um etwas Vergangenes, und es geht um die Zukunft. Der Flamenco ist eine zutiefst anachronistische Kunst, die das 'Hier und Jetzt' leugnet, die Vergangenheit und Zukunft im Mix und in Gleichzeitigkeit thematisiert. Daher ist der Flamenco ebenso Melancholie wie Utopie. José Bergamín sagte einmal, dass das Wort 'paradox' von Unwissenden erfunden worden sei, um die Wirklichkeit zu bezeichnen.

Diese Maschine hält uns am Leben. Garantiert. Selbst in dieser Zeit, in der wir fast alle tot sind, spendet die Maschine Leben. Eine wahre, gar schreckliche Saga. Galván de Elche in zwei kleinen Zellen, tot, aber lebendig. Der Untote! Der Zombie! Wieder auferstanden. Oder, wie Alexander Kluge sagt: "Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind."

Pedro G. Romero, Sevilla-Barcelona, 9. Juni 2020

Übersetzung aus dem Spanischen von Lilian-Astrid Geese.

- 1 Ein Apparat, der aus Beiträgen eines Kollektivs ein Gedicht generiert, das mehrere Autor*innen hat.
- 2 Der Flamencotänzer und Choreograf Vicente Escuder schuf in den 1920er Jahren seinen "Danza a los motores" zum Klang zweier Elektromotoren.
- 3 José Val del Omar war Dokumentar- und Avantgardefilmmacher, Fotograf und Erfinder.
- 4 Mit dem "Gitano" (männlich, singulär; "Gitana" weiblich, singular), abgeleitet von "Egyptano", beziehen sich die Roma in Spanien im Allgemeinen auf sich selbst. Quelle: <https://www.romarchive.eu/de/terms/gitano-gitana/>, letzter Abruf: 25.06.2020

Abb. Jürgen Hocker, Onlinequelle: <http://www.playerpianokonzerte.de/34%20Stanze1%20ok.jpg>

Eine*r und Viele

Die finnische Tänzerin und Choreografin Milla Koistinen über die lebhafte Energie der Masse.

Interview: Beatrix Joyce

Milla Koistinen hat sich mit Kinderträumen befasst („A Cloud of Milk“) und – in Zusammenarbeit mit dem Musiker Paul Valikosi – mit der Widererfindung des Lebens durch die Liebe („Constructing Love“). In ihrer letzten Arbeit, „One Next To Me“, erforschen zwanzig Darsteller*innen unterschiedlichen Alters mit diversen Hintergründen Gruppendynamiken und wie sich unterschiedliche Stadien der Zärtlichkeit und der Gewalt im Körper manifestieren. Nach der Lockerung der Kontaktsperre in Berlin im Mai traf Beatrix Joyce Milla Koistinen für einen Spaziergang.

Beatrix Joyce: Was hat dein Interesse an den Themen der Zärtlichkeit und der Gewalt geweckt?

Milla Koistinen: Vor ein paar Jahren, als ich anfang, an dem Stück zu arbeiten, fühlte ich mich von Gewalt und Terror umgeben. Viele Ereignisse, wie die Anschläge in Paris, Brüssel, Nizza und Berlin, gingen durch die Nachrichten und die große Aufmerksamkeit, die sie in den Medien bekamen, im Vergleich zu den Ereignissen außerhalb Europas, hat mich beschäftigt. Ich begann mich zu fragen, was meine Beziehung zu Gewalt ist. Wir alle tragen Schichten von Gewalt und Zärtlichkeit in uns; indem man die Schichten nacheinander abblättert, kommt man von einer zur anderen... Und diese Schichten sind nicht unabhängig voneinander, sondern sie koexistieren.

BJ: Wie hast du diesen verschiedenen Schichten in der Choreografie Ausdruck verliehen?

MK: Wir haben Bilder gesammelt aus Nachrichtenberichten, politischen Reden und Dokumentarberichten, somit haben wir eine Bewegungspalette geschaffen.

Ich habe meinen Darsteller*innen die Aufgabe gegeben, die Bilder zu performen, nicht indem sie sie nachspielen, sondern indem sie sie rekonstruieren. Es war mir wichtig, eine Bewegungsform zu finden, die Gewalt und Zärtlichkeit darstellt ohne zu illustrativ zu sein. Elias Cannettis Auseinandersetzung mit Massendynamiken und der Verbreitung von Verhaltensweisen innerhalb einer Menschenmasse hat mich inspiriert. Wir haben das anhand von Bewegungen erforscht, die wir in der Gruppe haben zirkulieren lassen, und kurzen Begegnungsmomenten, sowie bei Kinderspielen.

BJ: Für diese Arbeit hast du mit hauptberuflichen Tänzer*innen gearbeitet und mit Laien. War es eine Herausforderung mit solch einer diversen Gruppe mit unterschiedlicher Bühnenerfahrung zu arbeiten?

MK: Wir mussten einen Weg finden, damit die Laien den Tänzer*innen auf Augenhöhe begegnen können. Das haben wir geschafft indem wir es einfach gehalten haben: die Bewegungspartitur ist teils festgelegt, teils improvisiert, damit konnten wir Spontaneität und Form ei-



nen Raum geben. Die Laien bekamen relative klare, strenge Anweisungen, die Tänzer*innen hatten mehr Freiraum. Die größte Herausforderung war ihre Bühnenpräsenz: die Laien waren vor allem sie selbst, insbesondere die Kinder. Die Tänzer*innen mussten von ihrem angelernten Performance-Modus Abstand nehmen und etwas Alltägliches annehmen. Durch diese Änderungen wurden Darsteller*innen eins und haben dem Publikum ermöglicht ihnen allen auf die gleiche Art und Weise zu begegnen.

BJ: Ich fand die Momente der Stille, in denen die Darsteller*innen einfach anderen Darsteller*innen zugucken sehr beeindruckend. Es schien als wäre die ganze Arbeit aus dem Akt des Zusehens entstanden.

MK: Mit dem Blick kann man die Aufmerksamkeit des Publikums von innen lenken: Indem sie sich auf etwas konzentrieren, laden die Darsteller*innen das Publikum dazu ein, sich auch darauf zu konzentrieren. Das schafft Raum. Weil so viele Menschen auf der Bühne sind, müssen die Darsteller*innen in dieser Arbeit ihre Aufmerksamkeit aktiv aufeinander lenken. Für die Tänzer*innen

war das eine Herausforderung, weil sie dem Bedürfnis sich zu bewegen widerstehen mussten. Sie mussten lernen im Fluss zu bleiben, selbst wenn sie nicht mehr in Bewegung waren. Die Ungewissheit, die dadurch entstand, dass sie sich zurückhielten, schafft Spannung im Bild. Und dann gab es die Momente, in denen sie loslassen konnten, aber nur kurz.

BJ: Die gleichen Bewegungen tauchen immer wieder in verschiedenen Konstellationen auf, dadurch entstehen neue Deutungsmöglichkeiten. Wie hast du Impulse für diese Variationen gegeben?

MK: Wir haben Bilder geschaffen, ihnen Zeit gegeben sich aufzulösen und uns dann auf die Details konzentriert. Wir haben die Gesten kontinuierlich erforscht, immer neue, kleine Veränderungen unternommen, zum Beispiel einen leichten Richtungswechsel oder ein Drehen des Kopfes. Eine winzige Änderung kann das ganze Bild verändern! Und ein neues Bild, eine neue Situation erzählt eine ganz andere Geschichte. Das ist so vielschichtig! Es hat sich auch herausgestellt, dass es für die Darsteller*innen sehr intensiv war, diese Varia-

tionen auszuführen, auch wenn es nur minimalistische Bewegungen waren. Ihre Handlungen waren dadurch emotional aufgeladen, insbesondere da ich sie gebeten habe, zwischen Zuständen der Gewalt und der Zärtlichkeit zu wechseln. Zu jedem Zeitpunkt konnten sie auf etwas anderes anspielen und zeigen, dass das, was sie taten, sich sehr schnell grundlegend verändern konnte. Das ermöglichte eine Ambiguität, die dem Publikum Zugang zu verschiedenen Lesarten gab.

BJ: Wie bist du mit der Spannung zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv umgegangen?

MK: Jede Handlung, sei sie individuell oder kollektiv, hatte eine Auswirkung auf die Gruppe. Was auch immer die Darsteller*innen taten hatte eine Auswirkung auf die Anderen. Das durften sie nicht vergessen, sowie dass alle für die Gruppe mitverantwortlich sind. Niemand konnte sein eigenes Ding machen.

BJ: Ich finde die Konzepte individueller Freiheit und kollektiver Verantwortung zur Zeit besonders relevant, da wir auf Abstand gehen. Hat diese Arbeit in dem Kontext unserer aktuellen Situation eine neue Bedeutung für dich?

MK: Wenn ich an unsere Proben zurückdenke, bin ich immer noch beeindruckt davon, wie schnell die Darsteller*innen miteinander warm geworden sind. Anfangs waren sie einander fremd und ich war gerührt von ihrer Bereitschaft mit einander in Kontakt zu kommen. Innerhalb von zwei Wochen, oder gar vier Tagen manchmal, haben sie ein wahres Vertrauensgefühl zu einander entwickelt und sind ohne zu zögern zusammen aufgetreten. Jetzt würde ich mich nicht trauen, sie zu bitten sich zu versammeln, rumzutollen, sich zu umarmen und all das zu tun, was sie getan haben. Einander anzufassen ist gefährlich geworden. Was einst schön war, ist nun angstbehaftet. Ich habe begonnen, mich zu fragen: Was gilt heutzutage als sicher? Werden wir das jemals wieder ändern können? 🐘

Übersetzt aus dem Englischen von Anna-Katharina Johannsen.



Boris Charmatz, ehemaliger Leiter des Musée de la danse in Rennes (2009-2018), rief im Januar 2019 [terrain] ins Leben um seine Vision von einem neuen Ort für die Kunst zu verwirklichen: ein grünes urbanes choreografiertes Terrain, ein radikaler ökologischer Raum, der ohne permanentes Gebäude auskommt. Im vergangenen Jahr initiierte Charmatz für das Zürcher Theater Spektakel das Symposium “An Architecture of Bodies” als Teil des ersten Prototyps für [terrain] bei dem Tim Etchells seinen Text

“Giving Voice to the Wind” aufführte, der sich um die einjährige Performance “Outdoor Piece” (1981-82) des Künstlers Tehching Hsieh drehte. Hsieh verbrachte ein ganzes Jahr nur im Freien, draußen, in den Straßen von New York, betrat weder Gebäude, noch Innenräume jedweder Art, einschließlich Autos, Züge, Flugzeuge, Boote oder Zelte. Für Magazin im August hat Charmatz Etchells gebeten, seinen Text und den Begriff des ‘Draußen’ im Licht der derzeitigen Pandemie noch einmal neu zu betrachten.

Boris Charmatz

Eine Stimme geben

“a voice in a landscape, without the enclosure or focus that a building provides.

a voice in a boundless space, mixed with the elements, no surface to contain or reflect it

a place where the voice is the wind and the wind a voice”

(“Eine Stimme in einer Landschaft, ohne das Gehäuse oder den Mittelpunkt, den ein Gebäude bietet/Eine Stimme in einem grenzenlosen Raum, die sich mit den Elementen vermischt,/Keine Oberfläche, die sie festhält oder reflektiert/Ein Ort, wo die Stimme der Wind ist/Und der Wind eine Stimme”)

aus Giving Voice to the Wind, Tim Etchells, 2019

Wir versammelten uns auf der Landiwiese in Zürich, zu jenem Symposium, das Boris Charmatz I terrain im Kontext von Theater Spektakel organisiert hatte. Es war der 23. August 2019 und in jedem Fall eine andere als die Corona-Welt, in der wir jetzt leben; die alte Welt, in der sich Menschen in U-Bahnen drängten, sich ihren Weg durch überfüllte Flughäfen bahnten, zusammen an Abfluggates saßen und in Flugzeuge voller Fremder stiegen und dabei nicht ein einziges Mal über ihre Nähe zueinander oder über Gesichtsmasken oder über das Atmen oder über das Händewaschen nachdachten.

Als ich mich auf das Symposium vorbereitete, war ich in Sheffield und saß dort häufig am Fenster einer Innenstadtwohnung im 3. Stock, von wo aus ich beim Schreiben das Kommen und Gehen von Menschen und Verkehr dort unten verfolgen konnte. Ich beobachtete, wie das rhythmische An- und Abschwellen und die demografischen Schichten der Stadt in Wellen von Arbeiter*innen, Fluten von Einkäufer*innen und vereinzelt Schulkindern Form annahmen, sowie auch in der eigenartigen Mikrodynamik der auf der Straße lebenden Obdachlosen.

Während ich also temporär im Zentrum lebte, waren es vor allem letztere, die zahlenmäßig den anderen Bewohner*innen weit unterlegen und einem langsameren Rhythmus folgend als der Rest, meine Aufmerksamkeit fesselten, und es dauerte eine Weile, bis ich meine Wahrnehmung genau auf die Gegenwart der Obdachlosen eingestellt hatte. Ein Paradox vielleicht, denn während die Shopper*innen und Arbeiter*innen kamen und gingen, waren die Obdachlosen die ganze Zeit über da – ‘unsichtbar’ im normalen Lauf der Dinge, ihre Gestalten getarnt dank ihrer Verstreutheit über die Stadt und ihrer relativen Statik in Eingängen und auf Bänken. Aber mit der Zeit, und besonders zu jenen Zeiten, in denen das Stadtzentrum verlassen ist – früh morgens und abends sowie spät in der Nacht – wurden sie für mich immer deutlicher sichtbar, freigelegt wie Strandgut bei Ebbe, während sich die Straßen um sie herum leerten und sich ihre Umrisse vor dem 1990er-Kitsch der Malls und renovierten alten Gebäuden – jetzt verkleidet und umgenutzt als Läden – plastisch abzeichneten.

Bald kannte ich die spezifischen Standorte und Rhythmen der Obdachlosen in der Gegend, in der ich wohnte; der alte Mann saß immer bei dieser oder jener Bank, oder die beiden, die immer bei den Geldautomaten standen, oder die in dem schmalen Park beim Kaufhaus. Ich war Zeuge der alkoholschwangeren Streitereien über wer weiß was, der gelegentlichen Wachwechsel an bestimmten Stellen, die fürs Betteln als besonders gut geeignet galten, und des sporadischen, zwangsweisen oder freiwilligen Umzugs von einem Standort zum nächsten – dem Transport von Pappmatratzen oder Schlafsäcken zu einem neuen Schlafplatz in einem anderen Tür- oder Toreingang.

Ich dachte an die Prekarität dieses Lebens draußen, einen blasen, abjekten Faden, der sich durch den offiziellen Alltag der Stadt zieht, und dabei auch an den taiwanesisch-amerikanischen Künstler Tehching Hsieh, dessen einmalige, ephemere und doch monumentale einjährige Performances in den frühen 1980ern seit langer Zeit schon für mich Inspiration und Maßstab sind. Besonders wurde ich an Hsiehs außerordentliche “One Year Performance” aus dem Jahr 1981 erinnert, die häufig auch als die “Outdoor”- Performance bezeichnet wird. Dies ist sein Statement, mit dem er in jenem Jahr die Performance ankündigte:

Statement

“I, Tehching Hsieh, plan to do a one-year performance piece.

I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.

I shall not go into a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent.

I shall have a sleeping bag.

The performance shall begin on September 26 1981 at 2pm and shall continue until September 26 1982 at 2pm.”

(Ich, Tehching Hsieh, beabsichtige, eine einjährige Performance zu machen. / Ich werde ein ganzes Jahr über DRAUSSEN bleiben und niemals nach drinnen gehen. / Ich werde kein Gebäude, keine U-Bahn, keinen Zug, kein Auto, Flugzeug oder Schiff, keine Höhle und kein Zelt betreten. / Ich werde einen Schlafsack haben / Die Performance wird am 26. September 1981 um 14 Uhr beginnen und bis zum 26. September 1982 um 14 Uhr dauern.)

Tehching Hsieh, New York City

Was mich interessierte, war die Art und Weise, wie sich Hsieh durch seine Arbeit aus freien Stücken in jene Art von Prekarität hineinstürzte, die andere typischerweise unfreiwillig trifft. Hsiehs physischer und philosophischer Einsatz für das Draußensein bot in gewissem Sinne ein fragiles und riskantes performatives Gegengewicht zur Stadt New York mit ihrem gezielten und erbarmungslosen Wachstum und maximaler Produktion von (monetarisierbarem) Innenraum.

Das absichtsvoll Abjekte von Hsiehs einjährigem “Outdoor Piece” (1981-82) machte, ähnlich wie die zentrale Wendung in seinen anderen wichtigen Ein-Jahres-Performances in mehr oder weniger derselben Periode – das freiwillige Eingesperrtsein im “Cage

Piece” (1978-79), die selbstgewählte, extreme Unterwerfung unter die Zeit im “Time-Clock Piece” (1980-81), und die einvernehmlich gesteigerte Abhängigkeit von/Verbundenheit mit einer anderen Person im “Rope Piece” (in Zusammenarbeit mit Linda Montano, 1983-84) – Bruchlinien und Dynamiken sichtbar, die bereits gegenwärtig und zutiefst spürbar waren. Mit jeder Performance wurden bestimmte vorhandene Spannungen und Möglichkeiten in der menschlichen Kultur ausgespielt und verstärkt. Das Leben ohne Dach über dem Kopf, außerhalb von gebautem Raum und jenen Bereichen der Kultur, die von diesem organisiert werden, versetzte Hsieh – ohnehin ein immigrierter Außenseiter, der ohne US-Visum lebte – in einen Zustand der elementaren Fragilität, des Ausgeliefertseins und der Verletzlichkeit.

Während ich den kurzen Schwarz-Weiß-Film schaute, der Hsiehs “Outdoor Piece” dokumentiert, und die Archivkarten studierte, auf denen er seine täglichen Fußmärsche und Aufstellungen über Nahrungsmittelausgaben und Stuhlgang verzeichnete, wanderten meine Gedanken wieder zurück zu jenen Routen, auf denen sich die Obdachlosen in Sheffield bewegten, und der impliziten Kritik, die diese Akte – willkürlich oder unwillkürlich – an der Existenz draußen übten; zu Kontrapunkt und Negation; zu einer verzerrten Kritik am Behaustsein, am Privileg und an der Sicherheit der Mehrheit, die in der Gegenwart der Minderheit draußen zum Ausdruck kommt.

Natürlich verknüpft sich mit der Vorstellung von ‘Draußen’ in Charmatz’ terrain-Projekt noch eine Fülle ganz anderer Konnotationen – in einiger Entfernung vom Sturz in die Prekarität des Abfallsammelns und dem Elend im urbanen Raum begegnen wir hier statt dessen einem utopischen Aspekt, der in diesem anderen Draußen imaginiert wird – das Versprechen einer tieferen, nachhaltigeren Verbindung zur Natur und den Naturkräften und eine erhöhte Sensibilität für die Formen und Rhythmen der Natur selbst; der Ruf nach einer menschlichen Existenz im Gleichgewicht mit der natürlichen Welt, die sich gegen die halsbrecherische Ausbreitung von Bauten und materieller Kultur richtet.

Und natürlich sieht in der Corona-Zeit Hsiehs Werk auch wieder ganz anders aus. Die Leere seiner zentralen Dokumente (Karten, Spuren, Fotografien und andere vereinzelte Belege) lässt es umso mehr als eine Art Rorschach-Test erscheinen, der neue Interpretationen und Assoziationen generiert, wenn sich der Kontext um ihn herum verändert. In der neuen Realität von Corona ist das Draußen, in dem Hsieh sich aufzuhalten entschied, am Ende manchmal der sicherste Raum; der Ort, an dem die Luft in Bewegung ist, den Atem zirkulieren lässt, das Virus verweht und die Wahrscheinlichkeit einer Infektion minimiert, der Ort, an dem die Sonne scheint und das Virus auf den Oberflächen abtötet, auf denen es sich ansiedelt. Hsiehs isolierte Gestalt in der Outdoor-Arbeit ist außerdem eine in doppelter Hinsicht distanzierte, insofern sie sich an den Rändern der Netzwerke von gesellschaftlichen/industriellen Ökonomien bewegt sowie mehr oder weniger außerhalb der Netzwerke viraler Übertragung.

Dennoch exponiert das Draußen den menschlichen Körper immer als verletzlich und fragilen. Auch wenn sich der urbane Außenraum seit den 1980er Jahren verändert hat – weniger unbebauter, unbeanspruchter steht mehr gentrifiziertem, stärker gegen illegitime Besetzung aufgerüstetem Raum gegenüber –, beinhaltet er immer noch die Möglichkeit von Elend. Aber gleichzeitig wirft er – wie Hsieh es getan hat – die Frage nach den Orthodoxien unserer Interaktion mit der äußeren Umwelt auf und richtet unsere Aufmerksamkeit neu aus auf die elementaren Auseinandersetzungen und Möglichkeiten von Körpern in Landschaften, das menschliche und radikale Potenzial von 1:1-Verhältnissen und die Perspektiven für eine Existenz und Beziehung, die über die theatralen Rahmen der Architektur, die Mechanismen der Arbeit und die Konstruktionen des häuslichen Selbst hinausreichen.

Wie könnte ein anderer Weg aussehen? 🏡

Tim Etchells, London (im Isolations-Lockdown), 2020.

Boris Charmatz | terrain
Un essai à ciel ouvert. Ein Tanzgrund für Zürich.
Symposium: An Architecture of Bodies
Mit Germaine Acogny & Helmut Vogt, Boris Charmatz, Françoise Crémel, Tim Etchells, Malika Khatir, Boris Ondrejčka, Richard Sennett und Philip Ursprung.
Moderation Meret Ernst, Murielle Perrotaz und Matthias von Hartz.

Zürcher Theater Spektakel, 23. August 2019
<http://2019.theaterspektakel.ch/programm19/produktion/terrain-boris-charmatz/>



Tehching Hsieh, One Year Performance 1981-1982, Life Image © 1982 Tehching Hsieh

Was diese weltberühmte kanadische Tanzkünstlerin auf der Bühne macht, lässt sich im Genre zeitgenössischer Tanz nirgendwo zuordnen. Es ist sie. Wie eine Mischung aus ganz da, ganz real und zugleich Gespinst einer anderen Wirklichkeit wirkt es. Lecavaliers Karriere als Tänzerin reicht in die 1980er Jahre zurück. Damals war sie Mitglied der Kompanie La La La Human Steps von Édouard Lock. Heute ist sie ihre eigene Chefin.

Es stimmt: Sie spricht so schnell, wie sie tanzt. Mit Betonungen, klaren Sätzen, manchmal sanftem Zögern, neuen Ansätzen, vielen 'denks'. Zum Interview taucht sie mit ihrer blonden Sturmfrisur auf dem Bildschirm auf, hellwach. Vormittag ist es bei ihr in Montréal, Nachmittag bei uns. Die Absagen aller Veranstaltungen wegen der Pandemie haben sie genau im falschen Moment getroffen, sagt sie. Das erzwungene Zuhause-bleiben wäre vor einem Jahr, als sie an ihrem neuen Stück arbeitete, weniger schlimm gewesen. Aber "Stations" war gerade fertig, es hatte Mitte Februar in Düsseldorf Premiere, gastierte in Münster und Dresden. Die weitere Tournee bis in den Sommer, samt Berlin, ist gestrichen. Das nächste Stück kann sie nicht einfach vorgezogen beginnen, denn die eingeplante Tanzpartnerin kann nicht reisen. Louise Lecavalier seufzt, aber klagt nicht.

Es war wie eine Sucht: weiter tanzen zu müssen!

Also ging sie täglich ins Studio, probte das Solo. "Es war wie eine Sucht: weiter tanzen zu müssen!" Nach einer Weile fand sie all das Proben unsinnig und machte nur noch Training.

Louise Lecavalier, Jahrgang 1958, wuchs in Montréal auf. Wie viele Mädchen wurde sie mit vier, fünf Jahren zur Ballettschule gebracht. Nur schreckten der Zwang zum schwarzen Ballettrikot und das prüfende Zerren an den Kindern die kleine Louise so ab, dass sie, ohne einen einzigen Tanzschritt gemacht zu haben, nie wieder da hin wollte. Erst als sie fünfzehn war, lockte der Aushang an einer Bushaltestelle sie zu einem Ballettunterricht. Die Freundin, die mit ihr ging, fand das alles einfach: an der Stange zu stehen, Bein nach vorn, nach hinten. Louise aber sah bei den geübteren Tänzerinnen "diese faszinierenden Möglichkeiten des menschlichen Körpers", die ungeheure Komplexität, selbst bei scheinbar simplen Übungen. "Ich wusste, ich weiß gar nichts". Sie wollte es wissen, unbedingt.

"Dedicated"

Während der CEGEP, der Vorstufe zur Universität, trat sie einer kleinen Tanztruppe bei. Hier choreografierten Gastlehrer 'Con-

temporary Dance'. Dessen Gedankenwelt, sagt sie, begeisterte sie mehr als diejenige des Balletts, das sie vor allem wegen seiner 'Technik für intelligente Körper' schätzte. Bei einer neuen Kompanie kam sie als Ersatztänzerin zu ihrem ersten professionellen Auftritt. Da sie eigentlich Sportlehrerin werden wollte, schrieb sie sich an der Universität ein, ging einen Tag hin, dann nie wieder. Unterschrieb also bei jener Tanzkompanie für ein Jahr. Mit einem Stipendium ging sie nach New York zum Studieren, "dann rief mich Édouard Lock an", eins kam zum anderen. "Ich dachte immer, ich mache das jetzt ein Jahr, das Tanzen, und dann etwas anderes". Tänzer*innenkarriere? Nein, "ich war ja von mir selber überhaupt nicht überzeugt". Sie lacht.

Nie genug

Die Faszination für Tanztechnik blieb. An ihr wollte sie arbeiten, immerzu. Denn das werde bei der typisch zeitgenössischen Recherche nach 'Ideen' vernachlässigt, meinte sie. Es gebe diese Erwartung, dass ein Tänzer, eine Tänzerin irgendwann nur noch einfach auf der Bühne "das eigene schöne Selbst" sei, und das reiche. Ihr reichte es nicht. Aber: "An diesem Punkt meines Lebens denke ich, aha, da ist noch etwas anderes". Die Disziplin des harten Trainings sei vielleicht derart in ihrem Körper drin, dass sie sich darum nicht sorgen und ständiges Bewegen nicht auch noch auf die Bühne bringen müsse.

Dabei wolle sie nie im einmal Gelernten stecken bleiben. Und vertrauen. "Wer lernt, muss vertrauensvoll sein, weniger ängstlich." Die total Abgeklärte sei sie jedoch nicht: "Ich kann sehr dramatisch werden und habe auch Ängste, diese ganz persönlichen Ängste, daran arbeite ich ja auch die ganze Zeit." Gefahren von außen trafen sie weniger.

Ihr Bewegungsvokabular vermeidet Schick, Eleganz oder Alltag, eher ähnelt es Kampfbegriffen: Abwehrschläge, Angriffe, Ausweichen, Anschmeicheln.

Das bestätigt der Eindruck von ihren Tanzstücken. Zunächst ließ sie andere für sie choreografieren, darunter Crystal Pite und Benoît Lachambre, deren Doppelabend aus "Lone Epic" und "I is memory" 2006 in Berlin zu sehen war. Seit 2012 sind es Lecavaliers eigenen Kreationen, Solos und Duos. Sie lassen sich nie klar dechiffrieren, das ist eine ihrer Qualitäten. Das Bewegungsvokabular vermeidet Schick, Eleganz oder Alltag, eher ähnelt es Kampfbegriffen: Abwehrschläge, Angriffe, Ausweichen, Anschmeicheln. Momentweise meint man sie zu erkennen, nicht jedoch die Wechsel, das Umschlagen. Etwas verschiebt sich permanent, auch die (Un)kenntlichkeit eines Gegners. Große Anspannung entlädt sich im Flattern einer Hand, im Pendeln eines Unterschenkels, aber nie komplett, so dass der Antrieb nie er stirbt. Die Tänzerin-Choreografin stellt

So viel Leben

Die Tänzerin und Choreografin Louise Lecavalier im Gespräch

Text: Melanie Suchy

Erschöpfung nicht aus, wie viele andere es tun. Per Licht lässt sie sich Linien oder Plätze vorgeben, eine Rückwand oder sich farblich verändernde Stelen hinstellen, wie um Orientierung zu schaffen, die Energie einzuhegen oder als Felsen in der Tanzbrandung, die beim Berühren mal beruhigen, mal schmerzen, mal aufputschen.

Tumulte

In den ersten Jahren als Tänzerin fand Louise Lecavalier, ihr fehlten "der richtige Körper und die nötige Schönheit". All ihre Anstrengungen, dies zu erreichen, "wie die anderen zu sein", fruchteten nicht. Bis sie darauf kam: "Der Tanz, den ich in mir fühle, dem muss ich vertrauen. Mit ihm kann ich auch zu anderen Menschen sprechen." In dem Sinne, wie sie auch sonst Beziehungen aufbaue. Damit verließ sie damals die Sicherheit eines Tanzkompanievertrages.

1999 trat sie noch einmal aus einer Kompanie aus, nach 18 Jahren bei La La La Human Steps. Das Ensemble war gewachsen und reiste in Richtung Ballett. Lecavalier fühlte sich in der Organisiertheit des Apparates "unvollständig". Schluss. "Ich war naiv genug zu glauben: Ich fange jetzt nochmal neu an. Wie ein Kind". Sie liebte Édouard Locks Arbeit, sagt sie. Sie wurde, was sie nicht sagt, für ihren Anteil daran verehrt, für ihre Auftritte, die Energie, den Punk, das Tempo, dieses Werfen des eigenen Körpers, die waagerechte Schraube in der Luft. "Sie war meine Heldin", schwärmt einer der Fans von damals, Mitte der 80er-Jahre, Stefan Schwarz. Als Programmleiter am Tanzhaus NRW sorgte er dafür, dass Lecavalier ihre Stücke seit "So Blue" 2012 in Düsseldorf zur Premiere bringen konnte.

Nicht zuletzt mehrte sie auch den Ruhm des zeitgenössischen Tanzes, indem die Kooperationsprojekte von Lock mit ihr als Tänzerin tausende von Zuschauern erreichten: die Auftritte mit David Bowie 1988 sowie auf seiner Welttournee 1990, und die



in Frank Zappas Orchesterkonzert "The Yellow Shark" mit dem Ensemble Modern, das 1992 in Frankfurt am Main, Berlin und Wien zu hören und zu sehen war.

Schöne Dämonen

Louise Lecavalier hat viele Auszeichnungen bekommen. Bei einer dieser Zeremonien, 2017, bezeichnete sie sich als Tanz-Arbeiterin. Damals, sagt sie heute, glaubte sie, nur "harte, harte Arbeit" im Studio zeichne sie aus. Inzwischen sehe sie sich tatsächlich als Performerin und fühle sich im Studio kaum mehr anders als auf der Bühne. Dieser Zustand, in dem sie bei der Probe versuche, Bewegungssphrasen zu verbinden oder zu verfeinern, ähnele sehr dem bei einer Aufführung.

Für mich ist Bewegen mein Denken. Meine Gedanken sind wohl in meinem Kopf, aber auch in meinen Fingern.

Da tanzt sie dann mit diesen wahnwitzig schnellen, kleinen Schritten, den Armen in der Luft, die kaum zu verfolgen sind, dem Kreuzen, Vibrieren, Berühren, Entfernen, als stehe sie unter Strom, einem Strom, der heimisch ist und unheimlich zugleich, der sie mal kriechen lässt und mal schweben. Wo kommt denn die Bewegung her? "I am a mind dancer". Sie sei Kopf-Tänzerin.: "Für mich ist Bewegen mein Denken. Meine Gedanken sind wohl in meinem Kopf, aber auch in meinen Fingern. Ja, ich hoffe, dass nach diesen vielen Jahren Tanz meine Gedanken, meine Eindrücke von der Welt und allem sich ganz frei in meinem Körper bewegen." Es sei wie Sprechen, "jeder Teil des Körpers wird sprechen, nicht nur die Hände, sondern alles zusammen".

Zwischen Festhalten und Schwirren

Louise Lecavalier erzählt, dass sie schon lange ein Stück "Stations" [jetzt der Name ihres neuesten Solos von 2020, Anm. d. Red.] nennen wollte. "So Blue" (2012), ihre erste eigene Choreografie, wurde dann aber "zu blau", schwermütig. Dann "Battleground" (2016), der Kampf. Jedes Mal bei einer Kreation finde sie eine Idee, die werde durchgearbeitet, und nach fünf Minuten, "bumm", komme die nächste. Am Ende sollte es lauter Stationen geben, hier, dort und dort. "Aber nie kommt es so raus! Weil sich die Dinge verbinden: Ein Tanz bringt mich zur nächsten Station, es wird also eine Reise". Diesmal wollte sie nicht wieder neun, zehn Stationen, wie in den vorigen Stücken, sondern nur vier, also längere Teile. Und tappte wieder in ihre Verbindungs Falle. Dabei, stellt sie fest, brauchten diese Welten, die ihre Choreografie erforsche, Enden.



Der Begriff 'station', sagt sie, erinnerte sie auch an die Stationen auf dem Kreuzweg Jesu, wo jede, mit einer gewissen Aura, für einen bestimmten Moment einer Geschichte stehe. Oder auch an: Raumstation. "Da ist Bewegung drin."

"Death is very present in my life"

Wenn das Gebären eines Kindes eine wichtige Station im Leben ist – bei ihr waren es Zwillinge –, was ist dann der Tod? Louise Lecavalier überlegt. "Ich weiß es noch nicht". Lacht. "Der Tod war immer so nah bei mir, seit meiner Geburt. Vielleicht bin ich deshalb so lebendig". Sie wunderte sich über eine Interviewerin vor einer Weile, die noch nie einen nahen Angehörigen verloren hatte. "Man kann 50 werden und hat weder Eltern noch Brüder, den Geliebten, die beste Freundin, die Lehrerin verloren?"

Und das Alter? Im Grunde bemerke sie erst jetzt, in der Coronapause, "oh, ich bin ja 61. Ok. Das ist alt. Nicht dramatisch, aber ich bin nicht 25". So wie jetzt werde sie nicht ewig tanzen können. "Für mich ist so ein Auftritt wie ein Geschenk, dass ich ihn körperlich schaffe". Vielleicht werde ihr nächstes Stück deshalb anders.

Vielleicht nicht. "Ich tue, was ich dann tun muss, ich folge meiner eigenen Bewegung", erklärt Louise Lecavalier, was im Studio passiert. So wurde auch das jetzige Stück ganz anders als das vorige, und jenes sehr viel anstrengender als "So Blue" davor. Aus Notwendigkeit – der Bewegung und dessen, was zu sagen war.

Was noch zu sagen ist

Sie habe immer gern gelesen. Bücher auch mit philosophischem Tiefgang, "mehr mentaler Intensität" wie die von Italo Calvino. Sylvain Tesson und der Anthropologe Serge Bouchard trafen die Sorgen der Künstlerin um die Umwelt und das Verhalten der Menschen zueinander. Deshalb, sagt sie, habe sie ein Solo gemacht, "Stations". Es sollte eben nicht um die Beziehung zu jemandem gehen, sondern um den eigenen kleinen Platz in der Welt. ➡

Louise Lecavalier | Meet the Artist
Louise Lecavalier – In Motion | Film
28.8., 22:00 | 102min | Online

Leben, Arbeit, Loop

Das Leben (der Objekte) nach Geumhyung Jeong

Text: Eylül Fidan Akinci

"Homemade RC Toy", Kunsthalle Basel, 2019 © Evelyn Bencicova, Kunsthalle Basel

Die Geschichte des Puppentheaters ist voll von übernatürlichen Körpern, die danach streben zum Leben erweckt zu werden und sich von ihren Meistern zu emanzipieren. Die Performance einer Puppe reflektiert nicht selten deren Existenzbedingung. Wie kann ein beliebiges Objekt auf der Bühne zu einem lebendigen Körper werden? Diese Frage treibt auch das Werk der südkoreanischen Künstlerin Geumhyung Jeong an.

Geumhyung Jeong erweitert die Möglichkeiten des Puppenspiels, indem sie ihren gesamten Körper als Animationstechnik choreografiert. In Jeongs Studien zur Belebtheit impliziert dieses Bühnenleben des Objekts immer schon Intimität und Sinnlichkeit. Sie baut und manipuliert ihre performenden Objekte, die von einfachen Masken über Puppen bis hin zu Maschinen reichen, und ist dabei körperlich mit ihnen in ein zweideutiges Spiel um Kontrolle verstrickt. In jenen sechs Performances, die Jeong zwischen 2008 und 2019 realisiert hat, werde ich immer wieder daran erinnert, dass es keine anima, kein Leben und keine Handlungsmacht gibt ohne ein sexuelles Sein.

Liebe

In ihrem ersten abendfüllenden Werk "7ways" [2014 bei Tanz im August aufgeführt, Anm. d. Red.] stellt Jeong aus einfachen Objekten und Haushaltsartikeln auf der Bühne provisorisch anmutende Puppen her. Sie befestigt Masken, Körperteile von Schaufensterpuppen und Stoffbahnen an ihrem Körper oder an Maschinen, um eine Reihe übernatürlicher Figuren mit je eigenständiger Anatomie und charakteristischen Bewegungen zum Leben zu erwecken. In einer Serie von Assemblagen, bestehend aus Jeongs Körperteilen und Objekten, entdecken wir Vignetten sinnlicher Begegnungen zwischen diesen nichtirdischen Wesen und Jeong selbst, die gelegentlich reglos oder völlig unbeteiligt erscheint. Was diese vielgestaltigen Figuren ohne jede

Bauchrednerei oder andere Form von Erzählung auf so überzeugende Weise lebendig macht, ist der choreografische Ausdruck ihrer sexuellen Lust, vermittelt durch jene einzigartige Bewegungsqualität, die Jeong mit ihnen erforscht.

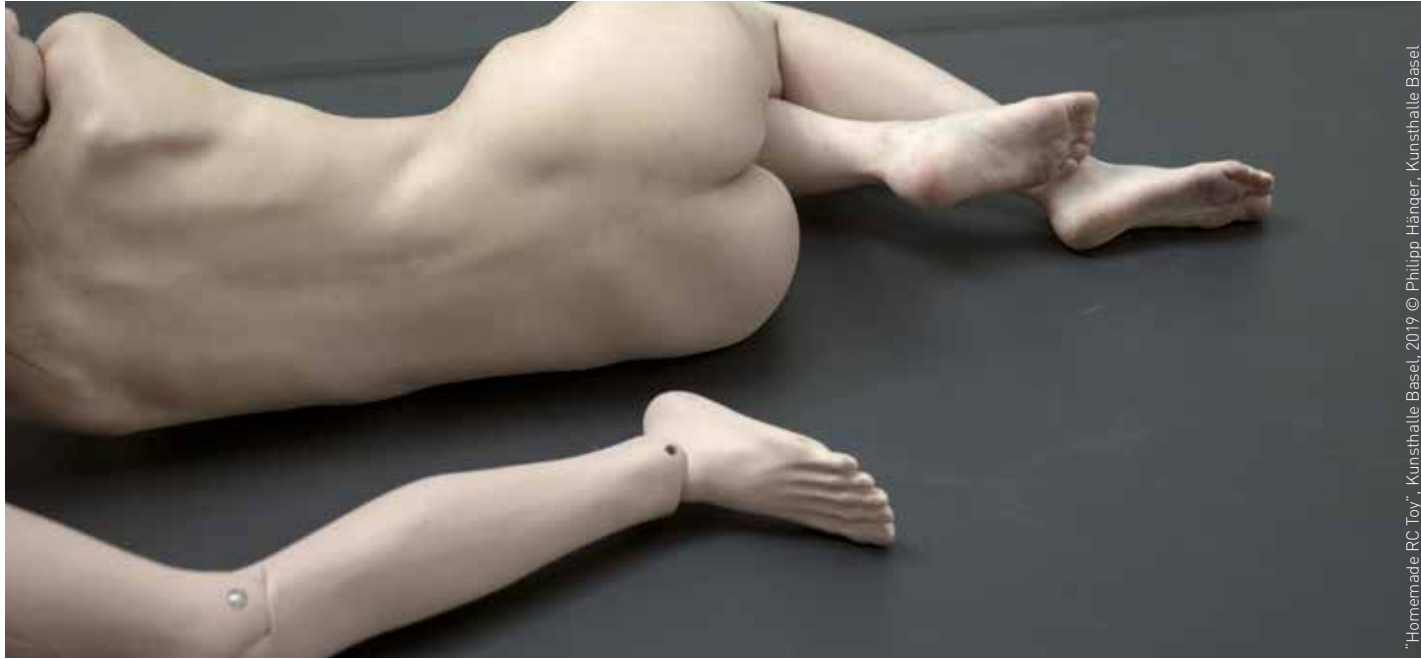
Einige dieser geilen Figuren treten auch in den Videos zu "Oil Pressure Vibrator" (2008), Jeongs folgender Bühnenarbeit, in Erscheinung. In dieser Lecture Performance erzählt Jeong von ihrer Suche nach sexueller Unabhängigkeit, die in einer Liebesaffäre mit einem hydraulischen Bagger kulminiert. Der gesamte Vortrag stützt sich auf Videoclips, die sie von ihrem Laptop abspielt, während sich auf der Bühne kein einziges performendes Objekt befindet außer einem Spielzeugbagger. Dennoch erfüllt die Performance noch einen weiteren Zweck als Jeongs Manifest zum Puppentheater: Die Videos zeigen, wie sie Backstage die Materialien aus "7ways" herstellt und animiert. In der Erzählung tauchen sie als ihre Sexualpartner auf, die dem Bagger vorausgingen. Auf dem langwierigen Weg hin zum Liebesvollzug mit einem realen Bagger durchläuft sie danach einen Zertifizierungsprozess für die Bedienung des Motors. Er schlägt sich nieder als choreografischer Auftrag an ihren Körper, sich mit der Maschine zu vereinen. Trotz des scheinbar persönlichen Charakters der Erzählung erscheint Jeongs Präsentation der Clips in ihrem Vortrag so exakt und entpersönlicht wie klassisches Puppentheater.

Unerschrocken entwirft Jeong neue Vorstellungen davon, was Sexualität, oder das Sein als sexuelles Subjekt-Objekt, bedeuten und wie es aussehen kann.

"7ways" und "Oil Pressure Vibrator" machen deutlich, wie Objekte ihre eigene Verkörperung herbeizubeschwören vermögen, die sich wiederum als Ausdruck einer fremden Sexualität artikuliert. Jeongs Kollaborateur*innen auf der Bühne zeigen in Aussehen und Bewegung keine Ähnlichkeit mit menschlichen oder tierischen Wesen. Tatsächlich führt sie ihre Überlegungen, wie sich die Widersprüche menschlicher Verkörperung mit Hilfe von Maschinen pervertieren lassen, in ihrer späteren Arbeit "Fitness Guide" (2011) fort. Betrachtet



"7 Ways" 2009 © Wooshik Lee



„Homemade RC Toy“, Kunsthalle Basel, 2019 © Philipp Hänger, Kunsthalle Basel

man beispielhaft etwa ihre rhythmisch schwingenden Bewegungen auf einem elliptischen Trainingsgerät, erinnern Jeongs Übungen an den Fitnessmaschinen, die zum Teil mit menschlichen Köpfen versehen sind, eher an Sex. Zugleich gelingt es Jeong mit ihren choreografischen Assemblagen aus Objekten oder Maschinen, sich über menschliche Anatomie, Geschlechtlichkeit oder Genderrollen lustig zu machen – gelegentlich auch über alles zugleich. Unerschrocken entwirft Jeong neue Vorstellungen davon, was Sexualität, oder das Sein als sexuelles Subjekt-Objekt, bedeuten und wie es aussehen kann. Immer wieder wählt sie hierfür eine maximal reservierte Ästhetik der Obsession.

Arbeit

Oder vielleicht liegt die Obsession auch bei uns, in der Sichtweise der Zuschauer*innen. Wenn Jeong in ihren frühen Arbeiten mit fantastischen Assemblagen aus Maschinen, Objekten und Körperteilen die sexuelle Anatomie untersucht, fordert sie in ihren späteren, eher 'medizinisch ausgerichteten' Arbeiten "CPR Practice" (2013) und "Rehab Training" (2015) die heteronormative Politik der Sexualität heraus, indem sie das Publikum in ein Spiel mit Realität und Illusion verwickelt. "CPR Practice" beginnt mit dem Vorspiel zwischen einer Frau und einer männlichen Puppe, das bald unterbrochen wird, als erstere feststellt, dass die Nichtreaktion ihres schlaffen Partners auf ihre Avancen nichts mit Apathie zu tun hat, sondern damit, dass er nicht atmet. Unbeeindruckt bringt Jeong ein riesiges Arsenal von Werkzeugen und Techniken zum Einsatz, um die Puppe zu reanimieren: einen automatischen externen Defibrillator, ein Elektrokardiogramm, zahlreiche Beatmungsschläuche. Die choreografische Programmierung dieser einzigen Aufgabe, die Praxis der Wiederbelebung, erfordert, dass Jeong die einzelnen Schritte mit immer mehr Gadgets, Handgriffen und kakophonischen Signalen wiederholt. Fast wie in einer Slapstickkomödie wächst mit jeder Maschine, die neu in den Wiederbele-

bungsprozess eingeführt wird, das Gefühl des Scheiterns, sowohl auf Seiten der Lebensretterin in ihrer atemlosen Ermattung, als auch auf Seiten der Puppe in ihrem unwiederbringlichen Verlust von Begehren/Leben.

Ihre Orchestrierung der Herrschaft über einen anderen Körper erscheint zunehmend wie eine kraftraubende Choreografie der Fürsorge.

"Rehab Training" setzt an diesen Zweideutigkeiten zwischen auszuführender Übung, abenteuerlicher Masturbation und adrenalineladener sexueller Fantasie zwischen zwei Partner*innen an und entwickelt sie in der detailreichen Struktur eines 160-minütigen Reha-Eingriffs weiter. Ausgehend von der Einsicht, dass die Belebung eines Objekts ein unüberwindbares Problem darstellt, untersucht Jeong, was entstehen kann, wenn man sich von der perfekten Illusion autonomer Bewegung verabschiedet. Die Physiotherapie-Ausrüstung und Mobilitätshilfen, die den Performanceraum füllen, erinnern an ein überlebensgroßes Marionettentheater. Die ersten beiden Stunden des Stücks entfalten sich als ein langsamer Prozess, in dessen Verlauf die Puppe auf ihre Füße gestellt und zum Laufen gebracht und der Oberkörper in die Lage versetzt wird, einfache manuelle Aufgaben zu verrichten. Aber was wir eigentlich sehen, ist Jeong, wie sie die materiellen Voraussetzungen für diese Übungen schafft, indem sie der Puppe Geschirre anlegt, ihr Gehhilfen anpasst, nacheinander Stangen und Schnüre an ihren Extremitäten anbringt. Während die Puppe reglos ausharrt, erlegt diese ausgedehnte und erschöpfend kleinteilige Pflegearbeit Jeongs Körper eine eigene Choreografie auf. Die Puppe wird jedoch zunehmend mobil, und ihre erfolgreichen Bemühungen werden durch Jeongs zögernde Blicke belohnt. Denn sobald Leben in die Puppe dringt, erwacht auch, gemäß Jeongs performativer Theorie der Animation, das sexuelle Begehren.

Jeong räumt ein, dass, sobald man die Animation als Schwierigkeit und nicht als eine Frage der richtigen Ausführung betrachtet, ihre Aufgabe darin besteht, die Performance einer imperfekten Bewegung zu entwickeln. Im gesamten Verlauf dieser komplexen choreografischen Aufgabe oszilliert der Blick der Betrachter*innen zwischen Jeong und der Puppe. Ihre Orchestrierung der Herrschaft über einen anderen Körper erscheint zunehmend wie eine kraftraubende Choreografie der Fürsorge. Die Einführung von Sexualität macht das Objekt dabei nicht zum Fetisch, denn Jeong lässt ihren eigenen Pflege-Dienst zum Liebesdienst der Puppe werden, mit Jeong als Objekt. "Rehab Training" stellt unsere Vorstellung vom Leben als Projektion von Begehren und Übertragung von Einverständnis auf Dinge in Frage und verortet sexuelle und körperliche Handlungsmacht für alle Beteiligten – ob Ding oder Mensch, weiblich oder männlich – irgendwo zwischen Objektifizierung und Arbeit. So zeigt es auf, was Belebtheit mit Lust und Macht gemeinsam hat: Sie ist tatsächlich in der Mitte, schwebt im Zentrum jenes oszillierenden Blicks, der niemals auf einer einzigen, hegemonischen Einheit zur Ruhe kommt.

Loop

Jeongs Performance-Installation "Homemade RC Toy" macht diese Zusammenhänge noch deutlicher. 2019 als Auftragsarbeit für die Kunsthalle Basel entstanden, konzentriert sich "Homemade RC Toy" auf Jeong als Produzentin ferngesteuerter anthropomorpher Maschinen. Bei den gleichnamigen Spielzeugen handelt es sich um fünf vierfüßige Assemblagen aus Puppenkörperteilen, einem einfachen Computer und einem Aluminiumgestell auf Rädern. Auch wenn sie nicht in Bewegung sind, erwecken ihre auf dem Boden aufliegenden Arme und Beine den Eindruck, als seien sie jederzeit bereit aufzustehen oder loszupreschen. Gleich nebeneinander liegen ihre Einzelteile auf Displays ausgebreitet, begleitet von sechs 1-Kanal-Videos, die Jeong bei den unterschiedlichen Produktionsschritten zeigen. Die Objekt- und Videoinstallation von "Homemade RC Toy"

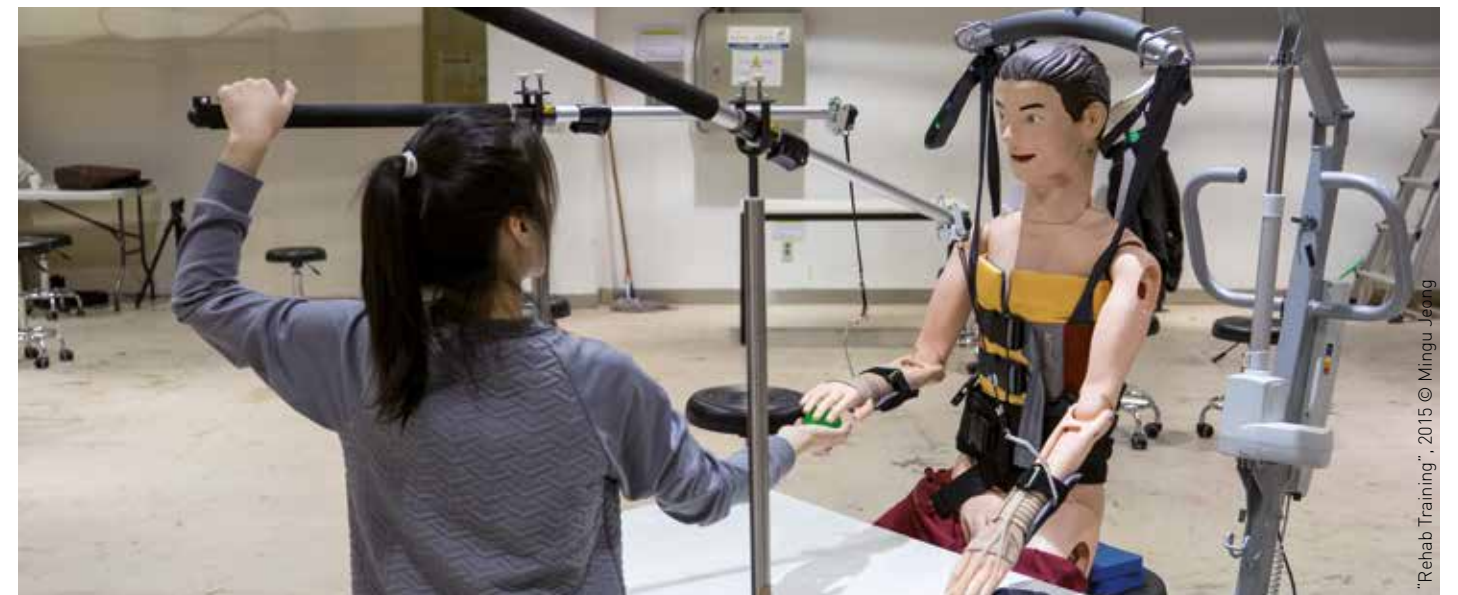
vermittelt den Betrachter*innen einen ersten Eindruck von jener Arbeit, die diese Objekte Marke Eigenbau erfordern.

Die Live-Performance offenbart schließlich das volle Bewegungsrepertoire dieser Puppen-Maschinen-Hybride, während Jeong, nackt und wie ihre Spielzeuge auf dem Boden liegend, mit zarten Liebkosungen deren Schaltknöpfe bedient. Was zunächst wie ein merkwürdiges Vorspiel zwischen Jeong und den Maschinen anmutet, setzt sich fort, auch während die Spielzeuge sich gegenseitig mit Signalen steuern. Während diese Mutanten-Apparate sie einzukreisen und ihre Gliedmaßen sehr willkürlich zu bewegen beginnen, wandelt sich Jeongs Spiel in die choreografische Aufgabe, für sich selbst Raum zu schaffen. Alle Körper auf dem Boden sind gleichermaßen Kontrollinstanz und Kontrollierte, überwältigt auf diesem scheinbaren Höhepunkt einer programmierten Orgie. In diesem einzigen Loop ist die Komplexität der Interaktionen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem ebenso aufgehoben wie die Aussicht darauf, eine Hierarchie herstellen zu können.

In der Black Box ebenso wie im White Cube arbeitet Jeong immer mit zeitlicher Dauer und nutzt Wiederholungen, um ihre Objekte und Praktiken zu verdichten. Ihre Sammlungen – von Puppen, Sextoys, organähnlichen Maschinenteilen, Haushaltsobjekten, medizinischen Geräten und Pflegeprodukten, die das fetischistische Zelebrieren von Körper und Gesundheit vorwegnehmen – wurden weltweit in Ausstellungen präsentiert. Durch seine Hybridisierung von Installation und Performance wird Jeongs Werk zur selbstreflexiven und methodischen Untersuchung eines Bewegens-in-Richtung-Bewegung, zu gleichen Teilen getragen von ihrer künstlerischen Persona und ihren Partner*innen, im Rausch und auf Repeat. 📌

Der vollständige Essay ist in der Dezember-Ausgabe der belgischen Performing-Arts-Zeitschrift Etcetera erschienen <https://e-tcetera.be/love-labor-loop/>

Übersetzt aus dem Englischen von Katrin Mundt.



„Rehab Training“, 2015 © Mingu Jeong

TAPPING THE THUMB AND INDEX FINGER OF THE RIGHT HAND TOGETHER,
SAY "POINT" ALOUD.

ALLOW THOSE FINGERTIPS TO REMAIN TOUCHING WHILE YOU REPEAT THE
ACTION WITH THE LEFT HAND,
AGAIN SAYING "POINT" ALOUD.

HOLDING BOTH SETS OF FINGERTIPS CLOSED,
SAY "LINE" ALOUD,
WHILE
MOVING THE TWO POINTS IN ANY DIRECTION DESIRED
AT ANY DISTANCE FROM EACH OTHER
IN ORDER TO
RE-POSITION OR RE-SCALE THE IMMATERIAL LINE.

RYBG

(MAY BE DONE WHILE WALKING / MAY BE DONE WHILE SITTING)

BEGIN WITH ONE SINGLE TAP ON THE LEFT HIP
WITH THE RIGHT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD “RED” ALOUD.

FOLLOWED BY ONE SINGLE TAP ON THE RIGHT HIP
WITH THE LEFT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD “YELLOW” ALOUD.

FOLLOWED BY ONE SINGLE TAP ON THE LEFT SHOULDER
WITH THE RIGHT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD “BLUE” ALOUD.

FOLLOWED BY ONE SINGLE TAP ON THE RIGHT SHOULDER
WITH THE LEFT HAND, WHILE
SIMULTANEOUSLY
SAYING THE WORD “GREEN” ALOUD.

REPEAT THIS CYCLE OF TAPPING AND SPEAKING
FOUR TIMES

EXCEPT

THE SPOKEN COLORS
WILL ROTATE

ONE POSITION

WITH EACH NEW CYCLE

CYCLE ONE BEGINS WITH LEFT HIP / “RED” ...
CYCLE TWO BEGINS WITH LEFT HIP / “YELLOW”...
ETC

WITHOUT THE USE OF THE ARMS LIE FLAT ON YOUR BACK

WITHOUT THE USE OF THE ARMS SIT UPRIGHT IN THIRTEEN COUNTS

WITHOUT THE USE OF THE ARMS DROP THE LEFT SHOULDER TO THE FLOOR
IN THIRTEEN COUNTS

KEEPING THE LEFT SHOULDER AND HIP STATIONARY ON THE FLOOR,
INCREASE THE ANGLE OF THE LEG TO TORSO TO ONE HUNDRED EIGHTY DEGREES
IN THIRTY-ONE COUNTS WITHOUT THE USE OF THE ARMS

ARMS HELD AT THE SIDES

LOWER THE RIGHT SHOULDER FORWARD TO THE FLOOR IN THIRTEEN COUNTS

KEEPING THE ELBOWS BY THE RIBS, MOVE THE HANDS UNDER THE SHOULDERS
COUNTING ALOUD TO THIRTEEN

SLIDE THE KNEES TO THE ELBOWS WITHOUT THE USE OF THE ARMS AND THEN,
SLIDE THE HANDS ABOVE THE HEAD AS FAR AS POSSIBLE
UNTIL THE ANGLE OF FOOT TO THIGH TO TORSO TO WRIST
IS ONE HUNDRED EIGHTY DEGREES
WHILE BARELY AUDIBLY COUNTING DOWN FROM THIRTY

FROM THIS POSITION

STAND UP IN THREE SECONDS

WITHOUT THE USE OF THE ARMS

Wir nehmen immer teil

Faye Driscolls "Thank You For Coming" Serie

Text: Miriam Felton-Dansky

"Thank You For Coming: Play" © Marina Levitskaya

Die Arbeit jeder beliebigen Choreograf*in könnte Anlass geben, im Sommer 2020 über die Eigenartigkeit von Tanz nachzudenken. Über den Schmerz nachzudenken – all jener, deren Leben sich vor Covid-19 um Live-Performance drehte –, in jedem beliebigen Streaming- und Digitalformat Zugriff auf künstlerische Arbeiten zu haben, aber eben nicht real und kollektiv in Raum und Zeit erfahrbar. Allerdings könnte nicht jede Choreograf*in eine Arbeit produzieren, die nachdrücklich für sich selbst steht und gleichzeitig eine tiefgreifende Untersuchung des Wesens von Live-Performance insgesamt liefert. Die amerikanische Choreografin Faye Driscoll hat dies bereits getan.

Faye Driscolls Serie "Thank You For Coming", deren drei Performances zwischen 2014 und 2019 Premiere hatten (gefolgt von einer retrospektiven Installation im Jahr 2020), plädieren für die anhaltende Notwendigkeit, sich im Raum zu versammeln und gemeinsam Live-Kunst zu betrachten. Sie tun dies, ohne dabei Performance zu essentialisieren: ohne zu suggerieren, Tanz oder Theater seien immer so und nie anders, ohne romantisch zu behaupten, die Magie von Liveness sei per se größer als die eines Screens, oder dass aus gemeinsamer Erfahrung in den Live-Künsten notwendig gemeinschaftliches Handeln in der Gesellschaft folgen muss. "Thank You For Coming" ist politisch, ohne oberflächliche Aktualitätsbezüge zu behaupten, partizipatorisch, ohne zu zwingen und ritualhaft, ohne die spirituelle Gefolgschaft der Zuschauer*innen einzufordern. Ihre einzelnen Bestandteile bringen uns Zuschauer*innen dazu die Körper zu bewegen – sie üben es tatsächlich mit uns ein.

Driscoll, die an der New York University Tisch School of the Arts studierte, wurde in der amerikanischen Tanzwelt der späten 1990er groß, in der das künstlerische Vermächtnis des Judson Dance Theater immer noch vorherrschend war. Yvonne Rainers "No Manifesto", bestens bekannt für ihre Absage an Emotion, Spektakel und die Kommodifizierung der tänzerischen Pose, gehört zu den besten Beispielen für die oft nüchterne, zweckmäßige Judson-Ästhetik. Rainer reagierte damit auf das Erbe eines emotionalen, spektakularisierenden und gelegentlich essentialisierenden modernen Tanzes und wendete sich nach Auffassung der Theoretikerin Carrie Lambert-Beatty damit ebenso gegen die sensationalistischen Effekte der Kriegsphotografien und Fernsehaufnahmen aus Vietnam.¹ Rainer lud die Zuschauer*innen ein sie zu betrachten, aber nicht ihren Körper oder seine Bewegungen zum Spektakel zu machen.

Auch Driscolls Arbeit sensationalisiert nicht, ist aber extrem interessiert an Wahrnehmung [sensation] und am Ausspielen einer breiten und gelegentlich maximalistischen Palette an Emotionen. Als junge Künstlerin liebte sie die Arbeiten von Theatermachern wie Regisseur Richard Foreman, der berühmt ist für seine sinnlich überbordende Gestaltung, Brüche in der Zeit der Aufführung und die Nutzung der Emotionen, um durch sie das Bewusstsein zu erforschen, anstatt konventionelle Geschichten zu erzählen. Driscolls Arbeiten bewegen sich häufig an der Schnittstelle zwischen altmodischen theatralen Elementen und queerer Ästhetik – Perücken, Kostümwechsel, übertriebene Posen – und verbinden sie mit präziser Bewegung und eher offen konzipierten Studien, die auf die Geschichte der Performance Art verweisen (in ihrem Duett "You're Me" aus dem Jahr 2012 beispielsweise verteilen ihr Tanzpartner und sie ein Durcheinander an Farben auf ihren Körpern)². Driscolls Auseinandersetzung mit dem Theater umfasst auch Bewegungschoreografien für Theaterproduktionen: Sie hat für den Schriftsteller/Performer Taylor Mac choreografiert und kooperiert seit vielen Jahren mit der Dramatikerin/Regisseurin Young Jean Lee, sowohl am Broadway als auch anderswo. In den letzten zwei Jahrzehnten haben interdisziplinäre Tanz-/Theaterarbeiten in der New Yorker Performance-Szene eine Blütezeit erlebt, und Driscoll ist führend bei der Verschmelzung und Vermittlung dieser Disziplinen, in und zu denen sie sich eloquent zu Wort meldet.

"Thank You For Coming" (TYFC) ist ein Meisterwerk, das dem Wesen und der Notwendigkeit von Live-Interaktion zwischen Performer*innen und ihrem Publikum auf den Grund geht. Die erste Ausgabe, "Thank You For Coming: Attendance", versucht auszuloten, wie Kooperation zwischen Performer*innen und Zuschauer*innen aussehen kann, und fragt, so Driscoll selbst in einem Gespräch, ob kollektiv empfundene Freude im Rahmen radikaler, progressiver Politik und in Räumen, in denen Kritik oft im Vordergrund steht, noch annehmbar oder vielleicht sogar erstrebenswert sei. Die Performance beginnt mit der sorgfältigen



"Thank You For Coming: Attendance" © Maria Baranova



Erfassung jeder einzelnen Zuschauer*in, bei der das Einlasspersonal unsere Vornamen notiert. Ich nahm an, das sei eine administrative Notwendigkeit, bis die Tänzer*innen begannen, unsere Namen singend in ein Lied einzubauen, das unsere Anwesenheit feierte – ein Lied, das freudig, voller Wertschätzung und jeden Abend zwangsläufig anders ist.

„Weißt du, wer ich bin?“, fragt ein Teil des Publikums unisono. „Nein, aber ich bin froh, dass wir uns begegnet sind!“,

“TYFC: Attendance” belegt Driscolls Fähigkeit, Abstraktion mit einer eindeutig gegenständlichen Form zu verschmelzen. Während die Tänzer*innen auf einem zentralen Podest über den auf dem Boden verteilten Zuschauer*innen stehen, umfassen sie gegenseitig ihre Körper und mutieren sich dabei wie eine amorphe Masse. Arme und Beine sind ineinander verschränkt, die versammelten Körper dehnen und neigen sich jäh in Richtung Publikum und dann in uns hinein. Tänzer*innen landen auf unserem Schoß, rollen sich gemütlich auf unseren Beinen zusammen. Nach Verlassen des Podests ziehen die Tänzer*innen das Tuch beiseite, das es bedeckte, und legen darunter eine Ansammlung von Bänken frei, schieben sie auseinander und lassen schließlich Driscoll selbst darin zum Vorschein kommen. Ist ihre Präsenz unter dem Podest eine Metapher für die Rolle, die sie in der Performance spielt, als diejenige, die die Struktur für die mutierenden Formen der Tänzer*innen schafft und erhält, um sie dann in jene eindeutiger theatralen Interaktionsformen zu entlassen, die folgen? (Vielleicht. Driscoll macht Bedeutungsangebote auf unterschiedlichen Ebenen, die immer als Einladung zu verstehen sind, nicht als Befehl.) Abschließend werden die

Zuschauer*innen zum Mittanzen eingeladen: bei einer Art ausgelassenem Tanz um den Maibaum, mit bunten Bändern in der Hand, die in der Luft flattern und sich ineinander verfängen.

“Thank You For Coming: Play” befragt Prozess und Strukturen von Dialog und Narrativ im Theater, und zwar losgelöst von der langen Erzählform und um ihrer selbst willen gefeiert. Das Stück beginnt mit Mikro-Dialogen in Ruf-Antwort-Form unter der Anleitung von Driscoll und ihren Performer*innen. “Weißt du, wer ich bin?”, fragt ein Teil des Publikums unisono. “Nein, aber ich bin froh, dass wir uns begegnet sind!”, antwortet eine andere Gruppe freundlich im Chor. Weitere Dialoge mit viel Gefühl und ohne weiteren erzählerischen Kontext folgen. Später werden die weißen Flächen hinter den Performer*innen zu einer Art Miniatur-Bühnenbild umgebaut, mit zwei Seitenbühnen und einer Wand im hinteren Bühnenbereich, die eine Abfolge von dramatischen Miniaturen rahmen: übertriebene Dialoge mit schrägen, absichtlichen Inkongruenzen zwischen Choreografie, Kostüm und Geschichte. Die Zwanglosigkeit der Arbeit täuscht. Es fällt leicht, Driscolls präzise arrangierten Text, die Abweichungen zwischen dem Wortlaut und den Bewegungen der Tänzer*innen und die Überfülle an leuchtend bunten Fransen, Perücken und Bikinioberteilen als undisziplinierte Improvisation oder probenähnliches Spiel misszuverstehen. Es ist Spiel, aber ein höchst diszipliniertes, denn es fragt danach, warum wir miteinander interagieren, und was Partizipation in Live-Performances erfordert und bedeutet. [“TYFC: Play” hatte seine New Yorker Premiere kurz nachdem Donald Trump 2016 die Präsidentschaftswahl gewann, zu einem Zeitpunkt also, zu dem das Nachdenken über Partizipation und Engagement plötzlich dringend notwendig wurden.]

“Thank You for Coming: Space” hatte 2019 im Alexander Kasser Theater der Montclair State University Premiere und ist eine Art Solo, das von Driscoll unter Mitwirkung von Teilen des Publikums performt wird. Ein System von Seilzügen fädelt sich durch den hinteren Bereich des weißen Performanceraums und eine Anzahl von Requisiten baumeln an Seilen – eine Zitrone, ein Bündel Äste und kleine Sandsäcke. (Die Künstler Nick Vaughan und Jake Margolin sind für die visuelle Gestaltung der gesamten Trilogie verantwortlich, ebenso bei “Come On In”, der nachfolgenden Installation.) “TYFC: Space” ist, genau wie “Attendance” und “Play”, ein säkulares Ritual, das sich in diesem Fall auf Abwesenheit und Tod, die kollektive und abstrakte Erfahrung von Trauer (ein Kontrast zum ekstatischen “Attendance”), sowie, wie wir im letzten Teil des Stückes erfahren, den Ausdruck einer persönlichen Verlusterfahrung konzentriert. Zuschauer*innen assistieren Driscoll bei der Erzeugung von Rhythmen – Hände schlagen auf Schenkel, Sandsäcke klatschen zu Boden, Driscoll brüllt und klagt in ein Mikrofon, lässt dann die Klänge mit Hilfe eines Loop-Pedals sich wiederholen. Sie arrangiert ihren Körper in Sterbeposen, die sich an kunsthistorischen Darstellungen orientieren, wie sie auf dem Boden und an den Wänden des Eingangs zum Theater befestigt sind. Schließlich betritt sie eine Art Schrein für einen verstorbenen Elternteil, hält dabei eine Haarbürste und eine Medikamentenflasche in die Höhe und setzt damit den kleinsten, persönlichsten Überresten, die von einem Leben bleiben, ein Denkmal.

Wie mir Driscoll erklärte, reduziert sich im Verlauf der Serie die Anzahl von Zuschauer*innen im Raum derart, dass im letzten Teil – der Installation, die in diesem Frühjahr im Walker Arts Center in Minneapolis gezeigt wurde – die Betrachter*in darin allein ist. “Come On In” ist eine echte Retrospektive, die eines somatischen wie ästhetischen Gedächtnisses bedarf, auch wenn es um die Erinnerung an eine Veranstaltung geht, die die Galeriebesucher*in vielleicht nie erlebt hat. Die Besucherin*in betritt einen nur schwach erleuchteten, mit plüschigem Teppich ausgelegten Galerieraum, ausgestattet mit Kisten von der Größe eines Betts, die mit weichem weißem Tuch bespannt sind. Über Kopfhörer hört sie Driscolls Stimme, die sie einlädt, sich zu verlangsamen, behutsam Posen einzunehmen, und versetzt so ihren Körper in Bewegung, während sie einzelnen Sätzen und Beschwörungen aus allen drei Teilen der Performance-Trilogie lauscht. Die Installation (die inzwischen über die Website des Walker Art Center teilweise auch digital erfahren werden kann) nutzt den Körper der Betrachter*in als maßgebliches Ausstellungsstück: als etwas, das erfahren und von anderen Besucher*innen betrachtet werden kann. In einem kürzlich mit dem Walker geführten Interview erläutert Driscoll, die Teilnehmer*innen könnten einander dabei wie die “Schimmer von Live-Skulpturen”³ wahrnehmen.

Alle drei Teile der Trilogie beginnen mit der Huldigung an etwas, das in Live-Performances oft evident und doch unsichtbar ist: dass wir uns versammelt haben, in einem Raum, um etwas zu sehen und (uns) vielleicht auch zu berühren. “Wir nehmen immer Teil an dieser Welt, egal ob wir das anerkennen oder es

fühlen oder es wollen”, sagt Driscoll im Interview mit dem Walker Arts Center.⁴ “Attendance” beginnt mit einer gesungenen Rede vor dem Vorhang, Informationen zum Notausgang und anderen praktischen Fragen, die zu einer wunderschönen Melodie gesetzt sind. Zu Beginn von “Play” würdigen die Performer*innen, dass die Zuschauer*innen, obwohl sie sie vielleicht gar nicht persönlich kennen, trotzdem gekommen sind, um sie zu sehen. Und “Space” eröffnet mit einer langen Danksagung, einer Rede vor dem Vorhang, in der Driscoll uns im Theater willkommen heißt und sich all das vorstellt, was es uns gekostet haben mag dort anzukommen: wie wir den Abend geplant, unser Ticket erworben, den Bus bestiegen oder auf einem Parkplatz geparkt haben. Diese langen Einführungen erinnern uns daran, dass wir einer Live-Veranstaltung beiwohnen, sie fordern uns auf, unseren Zugang zu Verkehrsmitteln, den Stuhl, auf dem wir sitzen und die Lampen, die den Raum erhellen, nicht für selbstverständlich zu nehmen. Jetzt, wo wir keinen Zugang zu derartigen Erfahrungen haben, werden wir die Dankbarkeit dafür vielleicht mit neuer Intensität empfinden. In der Zwischenzeit haben wir Driscolls Werke, um uns daran zu erinnern, warum diese Erfahrungen wichtig sind, die Erinnerung an ihre vergangenen Performances und die Aussicht auf die, die noch folgen. ➡

Übersetzt aus dem Englischen von Katrin Mundt.

- 1 Carrie Lambert-Beatty, “Moving Still: Mediating Yvonne Rainer’s Trio A,” October, Vol. 89 (Summer 1999), S. 87-112.
- 2 Ich danke Faye Driscoll, dass sie mich in Gesprächen und Emails auf diesen Kontext aufmerksam gemacht hat.
- 3 Faye Driscoll in Miriam Felton-Dansky, “Thank You for Coming: Faye Driscoll on Participation, Performance, and Community,” Walker Reader, <https://walkerart.org/magazine/watch-faye-driscoll-artspeaks>, letzter Zugriff 21. Juni 2020.
- 4 Faye Driscoll in Miriam Felton-Dansky, “Thank You for Coming: Faye Driscoll on Participation, Performance, and Community.”

Faye Driscoll | Meet the Artist
Guided Choreography for the Living and the Dead #7
 Audio Choreografie | 28.8., 20:30 | 13min | Online
 → Im Anschluss Artist Talk

Körper als Beweis

Arkadi Zaides über seine Arbeitsweise, über Menschen in Bewegung und gewaltsam geschlossene Grenzen.

Interview: Sandra Noeth



Localizing the grave of Emanuel Thout © Arkadi Zaides

"NECROPOLIS", die Stadt der Toten, ist der Titel der neuen Arbeit von Arkadi Zaides. Mit der forschungsbasierten Performance nimmt der israelische, in Belarus geborene Choreograf einmal mehr die Rolle in den Blick, die Körper in aktuellen Krisen spielen – von Migrations- und Grenzbewegungen zu aktuellen Debatten um staatliche Gewalt. Zwischen künstlerischen, aktivistischen und zutiefst persönlichen Perspektiven geht es um die blinden Flecken und Lücken in unseren eigene und kollektiven Erzählungen, und darum, wie Choreografie als dokumentarische und symbolische Praxis auch außerhalb des Theaters greifen kann.

Sandra Noeth: Du arbeitest häufig in Netzwerken mit Künstler*innen und Expert*innen aus verschiedenen Feldern. Wie war das bei "NECROPOLIS"?

Arkadi Zaides: Viele meiner Projekte beginnen ohne eine im vorhinein gesetzte Gruppe und entwickeln sich über einen längeren Zeitraum hinweg. Ein Freund bringt einen Freund, so heißt es in einem hebräischen Sprichwort. Ich habe "NECROPOLIS" initiiert, und der Dramaturg Igor Dobricic war die erste Person, die ich eingeladen habe, mit mir zusammen zu arbeiten. Er wiederum brachte die Choreografin und Forscherin Emma Gioia mit in das Projekt. Während des Arbeitsprozesses werden immer neue Aspekte aufgeworfen, und wir überlegen dann im Kollektiv, wen wir dazu holen sollten. Diese Arbeitsweise reagiert auch kritisch auf das Feld der Kunst selbst, wo zum Teil in Förderanträgen schon er-

wartet wird, Ergebnisse vorwegzunehmen. Ich habe große Widerstände gegen diese Herangehensweise, insbesondere, wenn es um ein Thema geht, bei dem Hinweise und Vermutungen eine große Rolle spielen, bei dem man in das Material eintaucht und nach und nach eine spezifische Art von Expertise entwickelt.

SN: "NECROPOLIS" ist ein künstlerisches, aber auch ein politisches, aktivistisches Projekt. Warum ist es wichtig, die Arbeit weiterhin im Feld des zeitgenössischen Tanzes und Choreografie weiterhin zu verorten?

AZ: Ja, das ist eine wichtige Frage und Herausforderung, die auch in "Talos" bereits präsent war. Allen voran ist Bewegung der Ausgangspunkt der Recherchen – Bewegungen von Menschen, die systematisch und gewaltvoll durch Grenzpolitik gestoppt werden. Es geht um Tausende Körper, die abwesend sind, zum Schweigen gebracht, ertrunken, es geht um einen kollektiven Körper, der uns heimsucht. Ein anderer Aspekt liegt im Material selbst, in einer Geste, die alle am Projekt „NECROPOLIS“ Beteiligten ausführen und die ich als choreografische Geste behaupten möchte. Wo immer wir sind, blättern wir durch die Liste von "UNITED for Intercultural Action", einem Netzwerk von Hunderten anti-rassistischen Organisationen in Europa, und eine unserer zentralen Datenquellen. Wir versuchen, Grabstätten von Migrant*innen und Asylsuchenden ohne Papiere, die ihr Ziel in Europa nicht lebend erreichen konnten, in der Nähe des jeweiligen Ortes zu finden, so auch in Berlin.

Sobald wir lokalisiert haben, wo die Körper entsorgt wurden, besuchen wir die Grabstätten und performen nach einem festgelegten, choreografischen Protokoll ein Ritual.

Das ist ein langer und anstrengender Vorgang, da diese Informationen meist schwer zugänglich sind. Sobald wir

lokalisiert haben, wo die Körper entsorgt wurden, besuchen wir die Grabstätten und performen nach einem festgelegten, choreografischen Protokoll ein Ritual. Das wird dann dokumentiert und Teil einer virtuellen Karte, die im Rahmen von "NECROPOLIS" entsteht. Verschiedene Ebenen kommen also zusammen: die Idee des 'danse macabre', des Totentanzes. Aber auch die Choreografie der Forscher*innen, die suchen, gehen und zum Teil sehr persönliche Rituale ausführen, und die Choreografie der Zuschauer*innen im Theater, deren Blicke choreografiert werden und die selbst wiederum zu einem Teil einer Tragödie werden, indem sie sie ansehen. Es geht auch darum, das Feld der Choreografie selbst zu beeinflussen und Konzepte, Denk- und Arbeitsweisen aus anderen Bereichen, andere Arten von Wahrnehmung und auch eine bestimmte Verletzbarkeit, die in der Auseinandersetzung mit der Realität entsteht, einzubringen. Das bringt auch Fragen mit sich: Wer hat das Privileg, diese Art von Arbeit zu machen, und wer die Möglichkeit, sie zu sehen?

Wie kann ich überhaupt mit so einem Material arbeiten, ohne völlig von seiner Komplexität überwältigt zu werden.

SN: Ein komplexes Spannungsfeld zwischen Kunst, Menschenrechts-Aktivismus und Erinnerungskultur, das sich in dem Versuch eröffnet, aus dem Feld der Kunst heraus etwas Gesellschaftliches zu erreichen. In Deinen früheren Arbeiten wie zum Beispiel "Archive" spielen Verkörperung und Empathie eine wichtige Rolle, um das Publikum aktiv in Ihre Recherchen mit einzubeziehen und auch herauszufordern.

AZ: Wir denken gerade viel über die Rolle des Publikums nach, gerade weil sich der choreografische Aspekt von "NECROPOLIS" vielleicht erst in der Teilhabe am Projekt erschließt. Schon jetzt gibt es in den Credits eine lange Liste an Namen – Leute, die das Ritu-



al selbst ausgeführt und damit unser Archiv erweitert haben und ins Denken und Handeln gekommen sind. Es geht darum, den Zuschauer*innen ein symbolisches Protokoll an die Hand zu geben ohne moralistisch oder wertend zu sein – so hat Igor das immer beschrieben. Der wichtigste Moment ist, wenn sich das Publikum selbst entscheidet eine symbolische Geste zu vollziehen. Natürlich bringt es die toten Menschen nicht zurück, aber es ist ein Zeichen hin zu den verlorenen Leben. Aber die Frage nach Empathie stellt sich auch im ganz direkten Sinn für mich selbst: wie kann ich überhaupt mit so einem Material arbeiten, ohne völlig von seiner Komplexität überwältigt zu werden. Und zugleich: wie kann ich nicht auf diese Situation reagieren?

SN: Diese Form von gemeinsamer Verhandlung von Fragen nach Verantwortung erinnert an das griechische Theater als ein öffentliches Forum, in dem Politik diskutiert und gemacht wurde. Auch in Deinen früheren Projekten wie "Talos" oder "Violence of Inscriptions" war die Frage zentral, wie marginalisierte und strukturell ausgeschlossene Körper und Stimmen durch künstlerische Praxis sichtbar und erfahrbar gemacht werden können.

AZ: In diesen Projekten habe ich mich mit realen Erfahrungen von Gewalt und Grenzen auseinandergesetzt und sie in das Feld der Kunst gebracht. In "NECROPOLIS" bauen wir das weiter aus und versuchen, der Realität etwas zurückzugeben: dem Publikum, vielleicht auch den Familien, die nach Angehörigen suchen. Die Frage ist, wie künstlerische Arbeit auch außerhalb der Ökonomie des Theaters greifen kann.

SN: Was sehen wir im Rahmen von Tanz im August 2020?

AZ: In der Performance teilen und aktivieren wir unser Archiv, die unterschiedlichen Materialien, die wir in "NECROPOLIS" gesammelt und erarbeitet haben, live und online: Daten, Karten, Videos, Gesten, Film- und Satellitenaufnahmen, Dokumentationen der

Spaziergänge an den Grabstätten und andere performative Elemente, die sich gegenseitig affizieren und vielleicht auch gegen Konventionen verstoßen. Sie verleihen dem Horror der vermissten Körper Ausdruck, Körpern, die wochenlang im Meer verschollen waren, tote Körper, Körperteile....

SN: Wo stößt die Rolle der Künstler*in und Forscher*in an ihre Grenzen?

AZ: Die Frage nach dem Wert einer symbolischen Geste stellt sich immer wieder im Prozess. Und die Frage der Zeitlichkeit von "NECROPOLIS". Das Projekt hat keinen klaren Anfangs- und Endpunkt. Es geht immer um lokale Fälle, in den jeweiligen Orten, in denen wir arbeiten und die wir besuchen. Jede Performance wird anders sein und die Forschung, das Archiv, fortschreiben. Es hört auch deshalb nicht auf, weil diese Art von Töten nicht aufhört, und wahrscheinlich noch weiter eskaliert. ➡

Arkadi Zaides | Meet the Artist
NECROPOLIS | Performance | Work in Progress
 26.8., 20:30 | 60min | Online
 → Im Anschluss Artist Talk

Ein surrealer Sturm

Marcos Morau auf der Flucht vor der Realität

Text: Carmina Sanchis

"SONOMA" © Marina Rodriguez

Eine der wichtigsten Inspirationen für Marcos Morau ist die Ikone des Surrealismus Luis Buñuel. "Sonoma" für seine Kompanie La Veronal ist eine weitere Hommage des spanischen Choreografen an den revolutionären Avantgardefilmer des 20. Jahrhunderts. Carmina Sanchis, Dramaturgin, Autorin, Beraterin und Freundin Moraus über den gemeinsamen künstlerischen Prozess und die Visionen Buñuels.

Stell dir vor, die Realität sei nicht genug. Stell dir vor, dass ihre Formen dich ermüden, ihre Unbeweglichkeit dich erschlägt und ihre Grenzen dich bedrängen. Stell dir vor, dass eines Tages ein Licht in dir aufscheint, ein Murmeln, eine Stimme, die du noch nicht hörst, und die dennoch versucht, sich auf allen Wegen Gehör zu verschaffen. Stell dir vor, dass andere Stimmen zusammen mit dieser Stimme erklingen, andere Geräusche, die immer lauter werden, bis sie als Geschrei, als Gebrüll, als gigantisches Getöse, als nicht zu bändigender Sturm tönen.

"Sonoma" beginnt mit einem Schrei. Immer. Die Anfänge liegen Jahre zurück – ein Beginn als kurze Inszenierung für das Ballet de Lorraine mit dem Titel "Le Surréalisme au service de la révolution" – doch "Sonoma" lebte in der Fantasie des Choreografen weiter, entwickelte sich im Hintergrund, während neue Werke entstanden, auf zahlreichen Reisen, in verschiedenen Städten, Hotelzimmern und schlaflosen Nächten. Vielleicht, weil Marcos Morau weiter den Ruf vernahm und ihm Gestalt geben musste. "Das Bild Buñuels ging mir nie aus dem Kopf. Ich konnte es nie ganz fassen. Ewig unerreichbar. Immer einen Schritt voraus. Vielleicht ist es meine Art, Eltern zu suchen, Beispiele, denen ich folgen kann. Vielleicht suche ich – und sei es nur zum Teil – nach einem Halt für mein kreatives Schaffen."

Buñuel und sein Universum waren präsent, als Marcos vor einigen Monaten mit mir über "Sonoma" sprach. Das Stück war über lange Zeit in seinem Kopf gereift, doch erst als wir uns hinsetzten, um seinen wahren Charakter zu beschreiben, wurden uns die verschiedenen Dimensionen und Interpretationen, die es annehmen könnte, klar. "Sonoma" würde ein Ort sein, den man nur schwer erreichen kann, ein Platz, an den man nur in der Fantasie gelangt, ein Raum, in dem man sich jeglicher Konvention entledigen muss, in dem alles eine neue Bedeutung annimmt, das Ringen darum, sich der Realität zu entziehen. "Sonoma" ist die Chance, über Kreativität zu sprechen und zugleich eine Art des In-der-Welt-Seins, eine Möglichkeit, die Welt zu überleben.

Das Projekt fand seinen Anfang unter Umständen, die niemand vorhersehen konnte. Während "Sonoma" die Flucht vor der

Realität thematisierte, erwies sich die Realität des Alltags als weit über die Rolle des Künstlers hinausgreifend. Du fühlst dich gewissermaßen verzichtbar, wenn du in die eigenen vier Wände verbannt wirst, derweil jenseits der Mauern deines Hauses im wahrsten Sinn des Wortes die Schlacht gegen das Sterben tobt. Wir setzten die Arbeit an der Produktion während des Lockdowns fort, nicht wissend, ob wir sie je auf einer Bühne präsentieren würden. "Wir waren mit einer neuen Situation konfrontiert, in der wir kreativ bleiben mussten, damit wir weiter daran glauben konnten, dass die Welt uns noch brauchen wird, wenn das alles vorbei ist", sagte Morau.

Eingesperrt, doch via eMail, Whatsapp und Zoom kommunizierend, koordinierte er das Team. Langsam materialisierten sich seine Notizen, Skizzen und Ideen, entstand "Sonoma". Wer Marcos Morau kennt und mit ihm gearbeitet hat weiß, dass sich von einem Tag zum anderen alles ändern kann, doch dass jedes Detail, jede Bewegung, jedes Wort und jede Farbe ihre eigene, spezielle Bedeutung haben.

"Sonoma" beginnt mit einem Schrei und endet mit lautem Donner.

Zwei Monate vor der Premiere startete Barcelona die erste Phase der Aufhebung der Restriktionen, und wir konnten mit den Proben beginnen. Im direkten Kontakt mit den Tänzer*innen trat auch "Sonoma" in eine neue Phase ein. Nun fügte sich alles zusammen, und wir konnten beobachten, welche Beziehung die einzelnen Elemente miteinander eingehen. Bewegung, Worte, Musik, Kostüme, Licht und Requisiten waren nicht länger für sich stehende Komponenten, sondern wirkten miteinander, aufeinander. In der Realisierung einer Performance ist das der Moment, in dem sich das Können und die Kunst Moraus als herausragend erweist.

"Sonoma" beginnt mit einem Schrei und endet mit lautem Donner. Darin eingebettet, in einer Landschaft zwischen Realität und Fiktion, versucht eine Gruppe von Frauen, sich von den Fesseln des Vertrauten zu befreien und mittels Intuition und Instinkt Grenzen zu überschreiten. In ihrer Begegnung verstärkt sich der Ruf in ihrem Inneren, den jede von ihnen spürt. Immer lauter wird er, bis er alles übertönt. Die Frauen feiern diesen Augenblick mit Ritualen und Opfergaben, mit Lobgesängen und hypnotischen Tänzen. Sie begeben sich in einen unbekannten, schwindelerregenden Zustand, der ihren Geist befreit und sie zugleich an ihr Menschsein erinnert. "Sonoma" ist jener Ort, an dem der Sturm entsteht, wo die Trommeln ununterbrochen mit einer Kraft geschlagen werden, dass die Erde bebt und sich ein tiefer Riss unter unseren Füßen auftut. ⚡

Übersetzt aus dem Spanischen von Lilian-Astrid Geese.

Sonoma

von Celso Giménez (La Tristura) und Carmina Sanchis

Selig sind die geistig Armen, denn ihnen wird das Himmelreich sein.

Selig sind die Weinenden, denn sie werden getröstet.

Selig sind die nach Gerechtigkeit Hungernden und Dürstenden, denn sie werden gesättigt.

Selig sind die Schiffbrüchigen der Meere, die glaubten, dass eine andere Welt es lohnt, entdeckt zu werden.

Selig sind die Blinden, denn sie werden sich niemals altern sehen.

Selig ist die Frucht deines Leibes.

Selig seid ihr Verschwundenen, denn da, wo ihr seid, wird jemand euch suchen.

Selig sind die Überlebenden der Kriege.

Die Menschen, die mit ihren Reden den Lauf der Geschichte änderten.

Selig ist, wer aus dem richtigen Kelch trank.

Selig ist, wer daran glaubte, dass wir zum Mond fliegen können.

Der Klang der Nacht in den Wäldern.

Die Galaxie, die Planeten und alle Sterne am Firmament.

Selig ist, wer seine Stärke vom Himmel nimmt, denn von ihm nimmt die Erde ihre Kraft.

Selig ist, wer den Ort seiner Geburt fürchtet, denn nur dort kann man ihn verletzen.

Selig sind der Beginn und jeder Anfang.

Selig sind Liebe und Hass.

Die Asche der Schlachtfelder.

Und die, die eine neue Währung prägen.

Diejenigen, die wussten, dass sie auf dem richtigen Weg waren, als man ihnen Nein sagte.

Selig ist, wer in einer anderen Zeit leben kann, ohne zu zerbrechen.

Der weiß, wie man ein Feuer entfacht.

In dem sein Haus und seine Flagge verbrennt.

Selig seid ihr, die ihr gegangen seid.

Und ihr, die ihr euch auf eurem Weg kurz umsah.

Und ihr, die ihr zurückgekehrt seid, um noch ein letztes Wort zu sprechen.

Selig ist, wer glänzt und ausbricht.

Selig ist, wer aufbrach, um zu leben.

Selig ist das Gerechte im Angesicht des Endes.

Selig ist das Ende.

Und das Gewand, in das wir die Toten kleiden.

Selig sind die, die kamen, um die Welt zu retten.

Und das Tier, das die Kugel verletzte, das der Hund hetzte, das der Geier verschlang.

Selig sind Sarajevo, Leningrad, Aleppo, Okinawa.

Selig sind die Waffen, wenn sie Worte sind.

Selig ist die Hoffnung.

Selig ist, wer nicht wegschaut.

Die Kranken, Verrückten, Blinden, denn sie machen aus der Not eine Tugend.

Selig sind die Noblen, die durch die Gärten des Königreichs schreiten und sie brennen sehen wollen.

Die Astronauten, die Wissenschaft, die Religion.

Hingabe, Glaube, Blut und das Laboratorium.

Der Gorilla, der Meteorit.

Adam und Eva.

Selig sind wir, die aus dieser Welt nicht machten, was sie ist.

Selig ist ihr Name.

Selig ist, wer in Gott ein Staubkorn in der Unendlichkeit des Universums sieht.

Wer Blumen auf die Gräber jener legt, auf deren Gräber niemals Blumen liegen.

Selig sind die, die eines Tages Krebs heilen können.

Die Frauen, die die Geschichtsbücher nicht nennen.

Die das Kind eines Sklaven Lesen lehrten.

Selig ist die leere Stadt.

Selig sind die Tiere, die in die Stadt kamen, weil sie glaubten, wir wären ausgestorben.

Selig sind die Unendlichkeit und das Leben, das sich dem Ende neigt.

Selig ist, wer dich nicht findet und dennoch weitersucht.

Selig sind die Tiere der Sintflut.

Und die Dinosaurier.

Und die Pest.

Und die Weltwunder, die wir zerstörten.

Und die Wunder der Welt, die wir neu schaffen werden.

Selig sind die einzigen Töchter.

Selig ist, wer am Abgrund ausharrt, damit die Kinder nicht hinabstürzen.

Selig ist der Fall, der uns den Tod bringt.

Und der Fall, der uns ins Leben zurückholt.

Selig ist die Zeit, die uns zum Leben bleibt.

Übersetzt aus dem Spanischen von Lilian-Astrid Geese.

Lauschen

Der brasilianische Choreograf Thiago Granato über die politische Dimension des Hörens

Interview: Beatrix Joyce

Kurz vor Beginn der Pandemie sollten die Proben beginnen für Thiago Granatos neue Arbeit, "The Sound They Make When No One Listens", die bei Tanz im August dieses Jahr Premiere feiern sollte. Beatrix Joyce hat mit ihm über den derzeitigen Stand seiner Recherche gesprochen und darüber wie seine Auseinandersetzung mit dem Zuhören zu Zeiten der physischen Abstandnahme relevanter denn je geworden ist.

Beatrix Joyce: Thiago, im Rahmen deiner neuen Arbeit setzt du dich mit verschiedenen Modi des Zuhörens auseinander. Was hat dich dazu bewegt, dich mit diesem Thema zu beschäftigen?

Thiago Granato: Für mich ist das Zuhören ein politischer Akt. Als brasilianischer Künstler habe ich beobachtet wie sich die Demokratie in Brasilien in den letzten 15 Jahren sehr positiv entwickelt hat – dann hat sich mit Bolsonaro alles geändert. Die Rechtsextremen zelebrieren jetzt die Dummheit. Die Regierung hetzt und verbreitet Falschinformation, was zu dem Zerfall des demokratischen Systems führt. Um angesichts der katastrophalen Realität Widerstand zu leisten, möchte ich eine Choreografie entwickeln, die auf einer präziseren Form des Zuhörens beruht in Bezug auf die Erfahrungen von Minderheiten, denn bei bedeutende Entscheidungen werden sie oft nicht berücksichtigt, obwohl sie eine Stimme haben und politisch repräsentiert sind.

BJ: Das Zuhören als Form von politischer Repräsentation?

TG: Ja. Im Westen spielen das Zuhören und Gehört-Werden eine große Rolle, aber wir lernen nicht wirklich zuzuhören. Die Art des Zuhörens, die ich meine, ist ein Akt der Anerkennung. Es schafft einen Raum, in dem sich Leute angreifbar machen und die Existenz des anderen anerkennen. Und wenn jemand diesen Raum okkupiert, kann es kein anderer mehr. Aber diejenigen, über die man hinwegredet, diese unsichtbaren Menschen, Räume, oder Bewegungen gibt es noch. Sie sind da, sie nähren das System auch. Mich interessiert in wie fern das Zuhören diejenigen unterstützen kann, die nicht erhört werden, in wie fern es soziale und politische Strukturen aufrütteln könnte. Es geht um die Intention des Zuhörens und wie es Situationen verändern kann, Menschen zusammenbringen kann. Was wäre wenn man das Zuhören nicht als passive Handlung begreifen würde, sondern als aktive Praxis? So könnte man in

den Bereich des Unsichtbaren eindringen und Machtmechanismen, die schon existieren, stürzen.

BJ: Die Erfahrung des Zuhörens setzt den Einsatz von Sound voraus, wie wirst du das machen?

TG: Mit meinem letzten Solo, "Trrr" (2018), habe ich begonnen, mich auf Sound zu konzentrieren, denn das Zuhören hat die Erfahrung des Publikums geprägt. Ich arbeite wieder mit dem Musiker David Kiers und anstatt "Sound Design" zu machen, wollen wir "Listening Design" machen, also das Zuhören gestalten. Das wird der dramaturgische rote Faden dieser Arbeit. Zusammen mit den Tänzer*innen, Arantxa Martinez und Roger Sala Reyner, und dem Lichtdesigner Claes Schewen-nen werden wir mit den Tönen, die der Körper erzeugt, und den Tönen, die unsere Umgebung produziert, arbeiten. Wir werden mit verschiedenen Formen experimentieren, zum Beispiel Bewegung und Text, Singen und Flüstern... Wir werden Ton mit Tanz und Licht kombinieren um zu befragen, wie wir das, was wir sehen, mit dem was wir hören verbinden oder es von einander trennen.

BJ: Werdet ihr auch mit Stille arbeiten?

TG: Als ich angefangen habe, mir übers Zuhören Gedanken zu machen, kam als erstes die Vorstellung eines Zustands der Empfänglichkeit, wie wenn man eine Landschaft in Ruhe betrachtet. Aber wie wäre es zuzuhören in einer Umgebung, in der wir von Geräuschen umgeben sind? Wir werden kontinuierlich von Bildern überflutet und unterbrochen. Wie wäre es, umgeben von Krach Stille zu produzieren? Oder Krach in der Stille? Es geht nicht darum, alles still zu legen und einsam zu lauschen, sondern verschiedene Modi des Zuhörens zu finden in der chaotischen Welt, in der wir leben.

BJ: Glaubst du, dass diese größere Aufmerksamkeit und der aktive Zuhör-Modus zur Empathie animieren können?

TG: In der Arbeit geht es darum, zu ermöglichen, dass man etwas aus einer anderen Perspektive sieht, es geht darum

sich in eine*n Andere*n zu versetzen. Es geht nicht nur um Empathie mit Mitmenschen, sondern mit anderen Wesen, was ich als revolutionäre Einstellung sehe. Was würde passieren, wenn wir in dieser Welt, in der es so viel um Kommunikation geht, zuhören würden anstatt zu sprechen? Was wäre, wenn "Talkshows" zu "Listening Shows" würden, Veranstaltungen bei denen man zuhört? Wie würde unser Alltag aussehen?

BJ: Eine Art Utopie?

TG: Eine Utopie ist eine Welt, die es noch nicht gibt, eine imaginäre Realität. Aber ich sehe das Zuhören als Möglichkeit, seine Wahrnehmung zu schärfen und unsere Aufmerksamkeit auf Welten zu lenken, die schon mit uns koexistieren. Es geht nicht um ein Produkt, die vorgefertigte Vorstellung einer Utopie, sondern darum, zu fragen, mit welchen Welten wir uns verbinden würden, wenn wir einfach anders aufmerksam wären.

BJ: Mit deiner Trilogie "CHOREOVERSATIONS" hast du eine Reihe an Solo-Arbeiten ent-

wickelt, die auf imaginären Zusammenarbeiten mit verstorbenen, lebenden und noch ungeborenen Choreograf*innen basierten. Du hast damals mit verschiedene Formen von Präsenz gearbeitet, wie wirst du hier mit Präsenz arbeiten?

TG: Die Frage was jenseits der körperlichen Präsenz liegt interessiert mich besonders, ich möchte die Oberfläche, von dem was wir sehen, hinterfragen. Insbesondere jetzt, in unserer digitalisierten Welt, ist nicht alles so wie es auf den ersten Blick wirkt. Wir entziffern was wir in den Medien und unseren Timelines lesen, versuchen zu begreifen, was stimmt, was nicht. Die Bilder, die wir sehen, sind die Spitze des Eisbergs und wir müssen uns fragen, was sie verbergen. Das gilt auch für die Bilder, die ich mit meinen Choreografien schaffe. Ich möchte bei meinem Publikum eine Neugier wecken, damit sie aufmerksamer sind, sich jenseits der Körperbewegungen begeben, und in diesem Fall, sich dem Zuhören zuwenden. ➡

Übersetzt aus dem Englischen von Anna-Katharina Johannsen.



Brücken schlagen

Die urbane Tanzszene Berlins im Aufbruch

Interview: Alina Scheyrer-Lauer

Die gebürtige Berlinerin Nasrin Torabi ist Gründerin des Battles "Outbox Me", der regelmäßig in Berlin stattfindet und sich als zentrale Schnittstelle der hiesigen urbanen Tanzszene etablieren konnte. Bei "Outbox Me" sind Tänzer*innen aller Stile willkommen und treten nach der Vorrunde im K.o.-System gegeneinander an. Für Tanz im August 2020 war eine Kooperation mit "Outbox Me" innerhalb des auf drei Jahre angelegten Sonderprojekts "URBAN FEMINISM" geplant, das urbane Choreografinnen aus Berlin fördert und in ihrer künstlerischen Entwicklung begleitet. Hierfür wurden zehn Tänzer*innen und Choreograf*innen aus Berlin eingeladen. Im folgenden Interview ermöglicht Nasrin Torabi uns begleitende Einblicke in die urbane Tanzszene Berlins.

Alina Scheyrer-Lauer: Wie kann man sich als außenstehende Person am besten vorstellen, was die urbane Tanzszene Berlins ist?

Nasrin Torabi: Nur vorab: Ich spreche hier aus persönlicher Erfahrung, nicht aus einem akademischen Kontext oder Ähnlichem. Dazu wohne ich aktuell wegen meines Sozialwissenschaftsstudiums nicht mehr in Berlin und kann nur schildern, was ich davor und bei meinen Besuchen mitbekommen habe.

Die urbane Tanzszene Berlins ist erst einmal eine Subkultur, die sich stark an in den USA entstandenen sozialen Bewegungen orientiert. Sie organisiert sich in

freien Trainings, Jams und Battles (lokal bis international), wo man zusammenkommt und in Austausch tritt. Urbaner Tanz lässt sich in verschiedene Stile unterteilen, wie zum Beispiel House, Funk, Hip-Hop, Popping, Krump etc. Oft ist mit den verschiedenen Stilen auch ein bestimmter Lebensstil verbunden, die Identifikation mit einer Musikrichtung, sozialen Einstellungen und eben dem Tänzerischen an sich. Der urbane Tanz ist ein Ventil für Emotionen, eine kreative Austauschfläche, aber auch eine Möglichkeit, fehlende Bestätigung zu erlangen und sich selbst zu verwirklichen.

ASL: Wir alle kennen urbane Tanzbewegungen aus kommerziellen Musikvideos und Filmen. Wie lässt sich die urbane Tanzkultur hiervon abgrenzen und was haben sie gemein? Geht es hier um einen bestimmten Stil?

NT: In der urbanen Tanzszene unterscheidet man zwischen kommerziellen Tänzer*innen und Freestyler*innen, die hauptsächlich improvisieren. Kommerziellen Tanz kennt man aus Videoclips, Filmen oder Konzerten. Oft sind das Choreografien, die sich bei vorhandenen Bewegungen bedienen und die breite Masse begeistern. Die urbane Freestyle-Szene grenzt sich davon ab, möchte eben nicht Mainstream sein. Ich persönlich habe oft mitbekommen, dass viele Freestyle-Tänzer*innen Schwierigkeiten haben, ihren Tanz als Konsumgut zu verkaufen. Sie sehen ihn eher als eine Art Ausdrucksform, um sich ohne Worte zu verständigen, und oft bleibt man damit auch unter sich. Das, was man kommerziellen Tanz nennt, ist also nur ein kleiner Ausschnitt von dem, was urbanen Tanz ausmacht.

ASL: Welche Werte vertritt die urbane Tanzszene?

NT: Das ist schwer zu generalisieren, aber oft genannt werden zum Beispiel folgende: Als Mensch ist erstmal jede*r gleich, man misst sich nach dem tänzerischen Level. Jede*r kann Zugang bekommen. Grundsätzlich richtet sich vieles nach dem tänzerischen Können. Es gibt zum Beispiel einzelne Crews,

die sich ihr Ansehen durch hohes tänzerisches Können – zum Beispiel durch das Gewinnen von Battles – erarbeiten. Allgemein ist es eine komplexe Kultur, die man von Grund auf verstehen sollte. Dazu muss man sich die einzelnen Entstehungsgeschichten anschauen, denn jeder Stil hat auch seinen eigenen historischen Hintergrund, und die Bezeichnung 'urbaner Tanz' ist lediglich eine Zuschreibung aus heutiger Sicht. Häufig ist der Ursprung eine soziale Bewegung, die ihren Lebensstil durch das Tanzen ausgedrückt hat. Im Fokus stehen die Werte Gemeinschaft, Zusammenhalt, Rückhalt und Austausch sowie künstlerischer Ausdruck. Für viele Tänzer*innen ist deren Crew eine Art Ersatzfamilie.

ASL: Wie kam es zur Gründung von "Outbox Me"?

NT: Das erste "Outbox Me" fand im Februar 2015 statt, als Abschlussprojekt meiner Ausbildung zur Veranstaltungskauffrau. Ich persönlich habe mich in vielen Bereichen bewegt. Hauptsächlich waren das urbaner und moderner Tanz, aber auch Tricking, Akrobatik und Kampfkunst. Wenn man es einfach runterbricht, ist Tanz Bewegung zur Musik – die Art wie man Musik körperlich ausdrückt. Das kann unglaublich viele Formen haben. "Outbox Me" ist deshalb aus meinem Wunsch entstanden, den Tanz und die Battle-Kultur wieder offener und zugänglicher für Künstler*innen jeder Art zu machen und einen breiten Austausch zu schaffen.

ASL: Was braucht man, um ein Battle zu gewinnen?

NT: Ganz objektiv gesehen eigentlich tänzerisches Können, gute Musikkennnisse und eine bestimmte Art von Ausstrahlung. Neue innovative 'moves', die auf die Musik abgestimmt sind und die Leute mitreißen sind auch von Vorteil. Jede Kategorie und jeder urbane Stil hat da ihre eigenen Regeln und Muster, in denen man sich bewegen sollte. Es wird aber in der Battle-Szene auch oft von 'Politik' gesprochen. Das bedeutet, dass jemand Vorteile durch bestimmte 'connections' hat. Zum Beispiel, wenn



man eines der Jurymitglieder gut kennt oder die Crew, in der man tanzt, ein hohes Ansehen hat. Es gehen also manchmal Leute unter, die tänzerisch sehr stark sind, jedoch vorher noch nie aufgefallen sind oder keiner Crew angehören.

AS: Welchen Stellenwert hat die Musik in der Battle-Kultur?

NT: Einen sehr hohen. Die Musik ist der Nährboden der Tänzer*innen. Sie ziehen ihre Inspiration daraus und verkörpern das Gehörte. Oft studieren Tänzer*innen ein Beat von vorne bis hinten und lernen ihn schon fast auswendig, sodass sie auf jedes Element in der Musik reagieren können. Auch die Texte der Lieder stellen oft eine Inspirationsquelle dar.

AS: Spielen Geschlechterrollen in der urbanen Tanzszene Berlins eine große Rolle?

NT: Im Allgemeinen würde ich das schon sagen. In der Hip-Hop-Szene in Deutschland dominieren vor allem die Männer und auch die 'männliche' Art zu Tanzen. Dazu gehören beispielsweise Gesten und Bewegungen, die oft bei Männern gesehen werden. Juror*innen, Veranstalter*innen und Gewinner*innen von Events sind größtenteils Männer. Es wird Zeit, mehr Raum zu schaffen.

AS: Gibt es viele Frauen* in der urbanen Tanzszene Berlins?

Die große Herausforderung ist es, alle Teile der Szene zu vereinen und gemeinsam etwas zu schaffen.

NT: Es gibt viele junge Frauen* und Mädchen, die leidenschaftlich gern tanzen. Oft sind sie aber leider abgeschreckt oder schüchtern – der Zugang fällt ihnen schwer. Meine Erfahrung ist auch, dass hinter verschlossenen Türen, also in Tanzschulen zum Beispiel, oft mehr Frauen in den Kursen stehen als Männer. In der Öffentlichkeit allerdings sind mehr Tänzer repräsentiert.

AS: Welchen Herausforderungen muss sich die urbane Tanzszene Berlins stellen?

NT: Die urbane Tanzszene Berlins hat in den letzten Jahren einen riesen Sprung gemacht. Viele Tänzer*innen haben ihre Stimme erhoben und gemeinsam versucht, an etwas zu arbeiten. Ich denke, es bedarf noch mehr Dialog, um wirklich herauszufinden, worum es den Tänzer*innen geht. Das Gemeinschaftsdenken muss mehr gestärkt werden und alle sollten mit einbezogen werden. Die Reinickendorfer

gehören genauso zur Szene wie die Leute, die in Neukölln trainieren. Die große Herausforderung ist es, alle Teile der Szene zu vereinen und gemeinsam etwas zu schaffen. Wir sollten uns allgemein von dem Konkurrenzdenken entfernen, das sich allgemein in der europäischen urbanen Tanzkultur durchgesetzt hat. Wir müssen uns erinnern, dass die Wurzeln des urbanen Tanzes in sozialen Bewegungen marginalisierter Minderheiten liegen, dass sie aus einem Bedürfnis nach Zusammenhalt und Gemeinschaft entstanden sind. 📌

URBAN FEMINISM | Shuto Crew

Meet the Artist

URBAN FEMINISM | Film

27.8., 20:00 | 3min | Online

→ Im Anschluss Artist Talk

Die Suche nach den schönen Ungeheimlichkeiten

Ayelen Parolin und ihre Verweigerung einer linearen Logik

Text: Olivier Hespel

Ayelen Parolin spricht über ihren Weg von der Tänzerin zur Choreografin, wie sie organisiertes Chaos auf der Bühne kreiert und über ihre Heimat Argentinien.

Neun bunte Flecken auf einer makellosen, weißen Bühne. Neun etwas exzentrische Wesen, aufgrund der Stoffe, die sie bedecken, sowie der weder zaghaften noch entschlossenen, weder fließenden noch abgehackten Gesten, die ihnen entspringen. Neun Silhouetten, die dem Anschein nach ihren eigenen Weg gehen und ihrem eigenen Tanz folgen – obwohl keiner dieser Tänze 'ein Tanz' ist, sondern ein Patchwork vielfältiger Grammatiken... Ein überraschender Tumult entspringt diesem fröhlichen Wuseln der Körper, die sehr unterschiedlich sind, aber auch fest miteinander verbunden sind.

Wie wird man zur Gruppe? Wie kann man in der Mehrzahl existieren ohne die Einzahl zu verwischen? Wie mischt man Schwarz und Weiß, ohne dass es zu Grau wird? Dies sind nur einige der Fragen, die am Anfang von "WEG" standen, dessen Hauptanliegen laut Ayelen Parolin darin lag "ausgehend von neun Individualitäten ein Chaos zu komponieren, eine 'Landschaft' zu zeichnen: eine komplexe Dis/Harmonie. [...] Bevor ich angefangen habe an dem Stück zu arbeiten, habe ich Pierre C. Dauby der Universität von Lüttich getroffen, der mich in meinem Versuch der Chaostheorie anzunähern unterstützt und begleitet hat. Ich war fasziniert von den unsichtbaren Verbindungen, die man in der Natur findet, wie dort alles mit einander vernetzt ist... Ich wusste auch, dass ich Wege zeichnen wollte, individuelle Laufbahnen, die sich treffen und fast unbemerkt überschneiden, es ging darum ein instabiles Gleichgewicht zu schaffen, Spannung zwischen individueller Einzigartigkeit und gemeinsamer Abstraktion."

Was ich schön finde und mich anzieht am Menschen sind all seine Risse, seine Schwächen, seine Ungereimtheiten, seine Merkwürdigkeiten.

Die Lust daran mit instabilen Gleichgewichten zu spielen, mit Gegensätzen zu jonglieren, mit Widersprüchen: dies sind Leit-motive von Ayelen Parolins Handschrift. Nicht aus Hang zum Widerspruch, sondern weil es etwas über uns aussagt: wir sind immer komplexer, als wir es glauben wollen – oder preisgeben wollen. "Was ich schön finde und mich anzieht am Menschen sind all seine Risse, seine Schwächen, seine Ungereimtheiten, seine Merkwürdigkeiten. Damit möchte ich arbeiten – und ich denke, das war immer mein Ausgangspunkt: Sachen nicht verschönern, sondern im Gegenteil, die Unebenheiten betonen, die Beulen, die Löcher..." Zu Komplexität stehen, Kluften ablehnen, sie aufeinanderprallen lassen. Der binären Logik der westlichen Gesellschaft, die beschränkt und reduziert, nicht beipflichten... Diesem Ansatz liegt ein zutiefst queerer Geist zugrunde – selbst wenn die Künstlerin diesen Begriff nicht für

sich beansprucht und man sie auf einer rein formalen, ästhetischen Ebene nicht primär so beschreiben würde.

Den Formaten, der Formatierung entkommen – eine weitere Frage, die sie schon lange beschäftigt. Dieser Versuch entsteht nicht aus einer Vorliebe für Widersprüche oder dem Versuch vergeblich anders zu sein als eine undefinierte Masse, sondern aus dem Willen, man selbst zu sein, voll und ganz, zu all den eigenen Widersprüchen, Stärken und Schwächen zu stehen. Also auf die vom Ultraliberalismus verteidigte Effizienz- und Leistungsgebote reagieren, die Komplexität des Selbst befürworten, um die Vielfalt eines Wir eher zu ermöglichen, ein mehr oder weniger fließendes Zusammentreffen entschieden polymorpher Ichs.

Diese Ablehnung einer linearen, geglätteten Logik und die Betonung der Vielfalt aller Identitäten steht schon im Mittelpunkt des Entwicklungsprozess ihres ersten Solos, "25.06.76" (ihr Geburtsdatum): eine rohe Collage aus Fragmenten ihrer früheren Tanzerlebnisse, eine autobiografische Erzählung am Mikrofon und ein Finale, das ein 'Monster' und seinen Urschrei beschwört... "La Ribot (die im exerce-Master in Marseille unterrichtete) hat mir geraten, ein Solo zu entwickeln. Damals [2003] hatte ich Argentinien seit drei Jahren verlassen, um nach Europa zu gehen. Ich hatte an einer Reihe Workshops teilgenommen, Praktika gemacht, Projekte ohne Geld, dann hatte ich bei exerce mitgemacht, aber ich hatte meinen Platz im Tanzmilieu nicht gefunden, und kam bei Auditions zwar in die letzte Runde, wurde aber schließlich nie genommen. Das machte mich wahnsinnig. Ich bin dieses Solo mit all diesen in-



Ayelen Parolin © Floris Van Cauwelaert

trospektiven Fragen im Kopf angegangen, ohne daraus etwas Schönes machen zu wollen, oder zeigen zu wollen wie gut ich tanzen kann, sondern es ging darum zu sagen 'seht, das mach ich alles, das bin ich alles', auch wenn es bedeutete, dass ich Seiten von mir zeigen musste, die ich gar nicht mochte..." Das Solo wird gesehen und bemerkt. Nach Brüssel zeigt sie es in Bergen, Paris, Madrid, Rom. Nichtsdestotrotz sieht sich Ayelen nicht als Choreografin. Sie möchte erst Erfahrung als Tänzerin sammeln. Und wie La Ribot es vorhergesehen hatte, setzt ihr Solo etwas in ihr frei. Ein Engagement folgt dem nächsten: Mathilde Monnier, Mossoux-Bonté, Jean-François Peyret, Alexandra Bachzetsis, Anne Lopez, Riina Saastamoinen...

Ich habe diese Vibration gespürt, diesen Motor, der anspringt, wenn du tanzt.

Denn das, was Ayelen 'atmen' lässt, ist vor allem das Tanzen. Die Freude am Tanzen entdeckt sie im jungen Alter, als sie stundenlang vor dem Spiegel in ihrem Zimmer tanzt. Ihre Mutter meldet sie daraufhin bei verschiedenen Kursen an: Ballett, Jazz und spanische Tänze. Mit sechs ist Ayelen allerdings weit entfernt davon, die Ballerina spielen zu wollen. Und träumt eher von Raffaella Carrà. "Meine ersten Erinnerungen an die Tanzschule sind nicht sehr angenehm: ich kam vom Spiegel in meinem Zimmer, in dem ich die Freiheit hatte zu tun was ich wollte, an einen Ort, an dem es um Disziplin, das Befolgen von Anweisungen ging, um die perfekte Wiederholung einer Schrittabfolge..." Der Leidensweg setzte sich fort bis zu ihrem 11. Lebensjahr, da änderte sich etwas. "Meine Lehrerin war schwanger. Ihre Vertretung war sehr hart zu mir. 'Du bist umsonst so mager!' schrie sie andauernd. Anstatt mich klein zu machen, hat mich ihre Haltung dazu bewegt, mir mehr Mühe zu geben, um mir selbst zu beweisen, dass ich es schaffen konnte. Und ich habe wieder eine Form von Freude gefunden: ich habe diese Vibration gespürt, diesen Motor, der anspringt, wenn du tanzt. Das hat mir sehr viel Elan gegeben. Davor lehnte ich alles ab, was mit Lernen, mit Perfektion zu tun hatte, das war in meinen Augen zu abstrakt, ich sah darin keinen Sinn."

Damals entscheidet das junge Mädchen auch, dass sie ab jetzt Ayelen heißt ([ajelen] ausgesprochen), ihr zweiter Vorname. Vanina geht ab: "Als ich in die Sekundarstufe kam wollte ich ein neues Leben anfangen. In der Sprache der Mapuche [eins der autochthonen Völker Argentinien] bedeutet 'Ayelen' Freude, Leichtigkeit, Unbekümmertheit..." Eine Art, nach einem anderen Bild seiner selbst zu streben. Auch eine Art, das amerindianische Blut, das in ihren Adern fließt, zu behaupten: "Meine Großmutter mütterlicherseits gehörte zu den autochthonen Bewohner*innen Argentinien, aber sie sprach wenig darüber. Der ganze Rest der Familie kam aus Italien (Venetien, Kalabrien) und erzählte viel mehr Geschichten aus der Vergangenheit. Diese Abwesenheit eines Gedächtnis auf der Seite meiner Mutter hat mich schon immer neugierig gemacht. Ich hatte sogar die Fantasie, mit einem der autochthonen Völker zu leben, um



einen Tanz oder ein Ritual zu lernen, einen anderen Lebensstil zu erleben, außerhalb der 'Gesellschaft'... Natur und Kultur, eine weitere Dichotomie, die sie häufig anspricht. Auch hier eine Verbindung zu ihrem Erlebten. Aber nicht nur: "Dieser Konflikt, den ich in mir trage, zwischen dem Zugang zu etwas Natürlicherem und dem Jonglieren mit dem Lernen bestimmter Codes und Werte (von denen ich nicht weiß, ob sie mir/uns entsprechen) hängt, denke ich, auch mit der Geschichte Argentinien zusammen, ein Land der Kolonialherren, die die autochthonen Völker vernichten und das Land 'säubern' wollten..."

Heute – nach fast zwanzig Jahren im Tanzbereich und über zehn Arbeiten als Choreografin – antwortet Ayelen Parolin auf die Frage, warum sie weitermacht, ohne lange zu zögern: "Für die Empathie. Aus sich herausgehen zu können und einen Kommunikationskanal schaffen, der nicht über Worte funktioniert, durch den du andere etwas empfinden lässt, das sie selbst aber gerade nicht erleben. [...] Auch aus Freude. Und irgendwo auch für die Freiheit, die ich als kleines Mädchen vor dem Spiegel hatte... Ich glaube, dass sich die Choreografin, die noch auf der Suche nach sich selbst war, im Laufe der Jahre (mit Arbeiten wie "David", "Hérétiques" und "Autóctonos II") immer mehr von der Darstellerin, die ich schon immer bin, entfernt hat – 'wild, animalisch, spontan', um ein paar Begriffe zu nennen, mit denen man mich oft beschrieben hat... Ich forderte von den Darsteller*innen etwas das mich reizte, ich aber selbst nicht konnte: Strenge, Präzision, einem Faden folgen, dem Timing... Mit "WEG", wollte ich bewusst zwei Seiten von mir versöhnen und verbinden: ein Stück entwickeln, das mir eher entspricht, und dass ich im Hier und Jetzt mit Freude tanzen würde, dass gleichzeitig aber auch den Anforderungen an die Struktur des Schreibens in Raum und Zeit gerecht wird." ➡

Übersetzt aus dem Französischen von Anna-Katharina Johannsen.

Ayelen Parolin | RUDA asbl | Meet the Artist
After "WEG". Memories of a creation | Film
 21.8., 21:00 | 10min | Online
 → Im Anschluss Artist Talk

Mannigfaltige Imaginations- räume

Wie entsteht Tanz für ein junges Publikum?
Lea Moro probiert es derzeit aus

Interview: Irmela Kästner

© Andres Bucci

Die in Berlin lebende Schweizer Choreografin Lea Moro entwickelt mit "All Our Eyes Believe" / "Alle Augen Staunen" ihr erstes Stück für ein junges Publikum ab acht Jahren. Corona bedingt sind die Uraufführung und die bei Tanz im August geplante Deutschlandpremiere abgesagt worden. Die Proben aber gehen nach zweieinhalb Monaten Unterbrechung weiter. Am Telefon gibt Lea Moro der Hamburger Autorin Irmela Kästner Einblicke in den Schaffensprozess.

Irmela Kästner: Ihr habt gerade erst die Proben wieder aufnehmen können. Wie läuft es zurzeit?

Lea Moro: Im März mussten wir die Proben für insgesamt zweieinhalb Monate unterbrechen. Fünf Wochen hatten wir zu dem Zeitpunkt bereits gearbeitet. Jetzt haben wir wieder angefangen zu proben, sechs Leute dürfen unter Beachtung der Hygiene- und Abstandsregelungen anwesend sein. Ich habe in der probefreien Zeit allerdings kontinuierlich durchgearbeitet: inhaltlich, konzeptuell und organisatorisch. Gemeinsam mit Hélène Philippot (Produktionsleitung, Management) haben wir einen Plan B erarbeitet, wie die Produktion trotz Einschränkungen produziert werden kann. Denn die für dieses Jahr geplanten Aufführungen bei Tanz im August und beim Zürcher Theater Spektakel sind zwar abgesagt, wir haben jedoch Aufführungen im September und im Dezember. Das bedeutet, wir müssen das Stück in diesem Sommer fertig kreieren.

IK: Es ist Ihr erstes Stück für ein junges Publikum. Wie kam es dazu?

LM: Vor etwa drei Jahren kam das Angebot von der fabrik Potsdam, eine choreo-

grafische Arbeit im Rahmen des Projekts "Explore Dance – Netzwerk Tanz für junges Publikum" zu erarbeiten. Ich dachte: Ok. Das ist erstmal nicht mein Bereich. Aber es war immer mein Interesse, Arbeiten für ein gemischtes Publikum zu kreieren, so dass unterschiedliche Leute meine Stücke anschauen und die Arbeit nicht für eine bestimmte Szene bestimmt ist. Kinder waren immer schon unter den Zuschauer*innen. Durch das Angebot begann ich mich intensiver mit dieser Zielgruppe zu beschäftigen. So entsteht, unabhängig von "Explore Dance", nun mein erstes Stück für Kinder, das aber auch Erwachsene ansprechen soll.

IK: Sind Sie also selbst gespannt, welche Art von Publikum Sie erwartet?

LM: Wir haben zur Vorbereitung Ateliers mit Kindern durchgeführt. Und wir haben eine Partnerschulklasse in Pankow mit einer ganz tollen und engagierten Lehrerin gefunden. Vor Covid-19 sind die Schüler*innen ihrer Klasse in die Probe gekommen, haben mit uns am Stück gearbeitet, Feedback gegeben. Dies ermöglichte es, mehr über spezifische Wahrnehmungsweisen und Zuschauhaltungen von Kindern zu erfahren. Wie nehmen sie Dinge wahr? Wie beschreiben sie, was sie sehen? Auch hatten wir

Kontakt mit Tanzschulklassen in Zürich und am DOCK 11 Berlin. Durch den Ausfall des Schulunterrichts und die nun startenden Sommerferien können wir leider nicht mehr in Begleitung von Kindern arbeiten.

IK: 'Eine phantastische Welt in rot und blau', so lautet es in der Beschreibung zum Stück. Können Sie das genauer erklären?

LM: Wir arbeiten mit einem durch und durch textilen Bühnenraum (gestaltet in Zusammenarbeit mit Martin Bergström und Nina Krainer) und verschiedensten Textilmaterialien, mit denen die drei Performer*innen Jorge De Hoyos, Daniela Eriksson und Michelle Moura umgehen. Eine rote Welt gestaltet sich als topografische Bühnenlandschaft, lässt Assoziationen zu Vulkanlandschaften oder Korallenriffen zu. Wir bewegen uns in 'ökologischen Systemen': in der Luft, an Land, und unter Wasser, die über choreografisch-räumliche Kompositionen, performative Prozesse, Sound und Licht konstituiert werden. Die Performer*innen verschwinden immer wieder als menschliche Figuren, sind mehr kreatürliche Gestalten, werden manchmal gar zur Landschaft. Es gibt eine Transformation von einer roten zu einer blauen Welt. Aktuell arbeiten wir daran wie sich



© Lea Moro

dieser Übergang dramaturgisch gestaltet und was für einen Charakter die blaue Welt haben soll. Zusammenfassend lässt sich sagen: In "All Our Eyes Believe" entstehen Assemblagen von organischem und anorganischem Material, Topographien im Zusammenspiel von menschlichen Körpern und nicht-menschlichen Objekten. Diese Verschränkungen generieren Hybridisierungen, Dichotomien von Natur und Kultur werden aufgelöst, den Zuschauer*innen eröffnen sich mannigfaltige Imaginationsräume.

IK: Im Rahmen des Stücks planen Sie ein Vermittlungsformat und ein Online-Format. Welches Anliegen verbirgt sich dahinter?

LM: Als kurze Erklärung: Bei "All Our Eyes Believe" setze ich mich unter anderem damit auseinander, was Vermittlung als Teil meiner künstlerischen Praxis und spezifisch im Rahmen eines Tanzstücks für junges Publikum sein kann. Wie kann ein Vermittlungsformat nicht prospektiv einführen oder retrospektiv erläutern, sondern integralen Bestandteil eines Tanzstücks bilden? Indem z.B. die Performer*innen berührbar und der Bühnenraum betretbar wird, möchte ich den Zuschauer*innen die Welt, die auf der Bühne entsteht, sinnlich-haptisch zugänglich machen. Wie sich dies aufgrund der aktuellen Situation und den entsprechenden Abstandsregelungen und Hygienemaßnahmen gestalten lässt, ist gerade Teil unserer Recherche. Durch das Aufbrechen der Bühnenkreation soll gemeinsam mit den Zuschauer*innen ein Weiterführen des Gesehenen/Erlebten geschaffen sowie Platz für individuelles Weitererzählen ermöglicht werden. Die öffnende Überleitung gestaltet sich über ein interaktives Begleitposter. Es beinhaltet Fragen, Schreib-, Mal- und Bewegungsaufgaben zu den Ökosystemen in der Luft, an Land und unter Wasser.

In der Recherche und Auseinandersetzung mit Online-Formaten haben wir uns dazu entschieden einen "All Our Eyes Believe"-Instagram-Account einzurichten, auf welchem die Illustration des Posters in Verschränkung mit interaktiven Elementen (Aufgaben, Frage, Informationen) und Einblicke in den

Kreationsprozess zu sehen sind. Die Idee dazu entstand nicht aus dem Anspruch, wir müssten jetzt – aufgrund der aktuellen Situation – zwingend etwas Digitales machen. Ich finde es einfach spannend zu schauen, was bieten andere Medien für Formate, und welche Formen der Modifizierung lassen sich dafür erschließen – wie kann ich diese für die Kreation und Recherche nutzbar machen.

Im Kontakt mit den Kindern haben wir gemerkt: Klimakrise, Umweltverschmutzung, Anspruch an eine nachhaltige Ökologie sind Themen, die sie stark beschäftigen.

IK: Wie kommt das Umwelt- und Ökologiethema ins Stück? In Anknüpfung an 'Fridays for Future'? Weil Kinder und Schüler*innen aktuell dort direkt anknüpfen können?

LM: Mit "All Our Eyes Believe" möchte ich unterschiedliche Sinn- und Wahrnehmungsebenen ansprechen. Das Stück ist eine Einladung, die 'Welt' mit anderen Augen zu sehen. Generell stelle ich mir die Frage, welchen Wahrnehmungsmechanismen wir in unserer individuellen und gemeinsamen Konstruktion von Welt/Um-Welt folgen? Von welchen Realitäten gehen wir aus, und welche Möglichkeiten der Fantasie können sich daraus ergeben? Wechselbeziehungen von Lebewesen und ihrer Umwelt, das Sichtbare und Unsichtbare von Umweltphänomenen und von Ökologie interessiert mich: Welche Gestalt hat Feinstaub? Wie stelle ich mir das Ozonloch vor? Dabei möchte ich Momente des Staunens evozieren, die von einem humorvollen, teils unheimlichen wie auch sorgsam leisen Prozess des Augen-Öffnens – daher auch der Titel "All Our Eyes Believe/Alle Augen Staunen" – begleitet ist.

Als wir vor etwa zwei Jahren mit der Recherche zum Stück begonnen haben, war 'Fridays for Future' noch nicht so prominent. Als die Bewegung dann stärker in den medialen Diskurs und das gesellschaftliche Bewusstsein rück-

te, haben wir uns natürlich damit auseinandergesetzt. Und im Kontakt mit den Kindern gemerkt: Klimakrise, Umweltverschmutzung, Anspruch an eine nachhaltige Ökologie sind Themen, die sie stark beschäftigen. Diese werden in "All Our Eyes Believe" nicht explizit, das heißt narrativ verhandelt, sondern durch Bühnenobjekte, Lichtphänomene, Soundcollagen und eine sich fortlaufend transformierende Szenografie. Assoziationen einer dystopischen Unterwasserwelt oder Wetterphänomene wie Donner und Regen durchziehen das Bühnengeschehen. Blauer Plastikmüll macht Momente der Zerstörung sichtbar, deutet auf die Verschmutzung der Ozeane und Gewässer hin. Über Gesten des Sorge-Tragens, Sich-Kümmerns und Um-Sich-Schauens erschließen sich aktuelle Umwelt- und Ökologiethemata.

Und noch etwas Wichtiges möchte ich hinzufügen: Es ist – abgesehen von zwei im Universitätskontext kreierten Abschlussarbeiten – meine erste choreografische Arbeit, in der ich nicht selbst performe.

IK: Und wie fühlt sich das an?

LM: Super. Ich genieße es sehr, den Blick im Außen zu haben und doch das Gefühl von innen zu kennen. 🐢

Entdecke mehr hier!



@alloureyesbelieve



Die Strahlkraft der kosmischen Liebe

Bewegung neu imaginieren in der Choreografie von Clara Furey

Text: James Oscar

"Cosmic Love" © Mathieu Verreault

*In enger Zusammenarbeit mit dem Licht-designer Alexandre Pilon-Guay und dem Komponisten Tomas Furey geht die kanadische Choreografin Clara Furey Choreografie als multi-sensorielle Erfahrung an. Ihre erste Gruppenarbeit für sieben Tänzer*innen, "Cosmic Love", ist ein Wirbelsturm an Farben, Körpern und Bewegungen, die sich in einem lebendigen Energiefeld kontinuierlich wandeln.*

Die Choreografin Clara Furey studierte Musik am Conservatoire de Paris, sie weiß also, was es bedeutet 'sich mit dem Sound zu verbinden' und 'sich im Sound zu verlieren' – und auf der Bühne. In Ihren Performances setzt sie Sound ein, um verstummte, innere Bewegungslandschaften freizulegen. Furey beherrscht die konzentrierte Ökologie des Wartens und des aufeinander Einstimmens, daher nähert sie sich der Bühne als Tabula rasa, auf der sie selbst, wie die Zuschauer*innen, dazu ermutigt wird 'in einem Zimmer für sich allein' zu verweilen. Dort trifft das Gefühl, in ein Loch zu fallen oder in die Untiefen der besonderen Ecken des Zimmers zu tauchen auf das Verweilen und rituelle Abwarten, aus dem das Unerwartete hervordringen könnte.

*Ihre sechs Tänzer*innen probieren nicht eins zu werden, sondern experimentieren damit, wie sie in 'der Menge' eine Form von Kooperation, Gemeinschaft und Schutz finden können.*

Fureys Tanzpraxis besteht zu gleichen Anteilen aus der Erforschung von Sound, sinnlichen Entdeckungsreisen und leeren Leinwänden, in die das Publikum eintauchen kann. Daraus entsteht eine totale Kosmologie, die zugleich konstruiert und leicht auseinandergenommen werden kann. Sie bedient sich nicht einer Traumwelt oder eines Alptraums, sondern der Wachträume mit denen wir uns identifizieren können, in die wir eintauchen können. In dem Sinne ist Fureys Fähigkeit 'das Immersive' zu präsentieren ihre größte Stärke als Choreografin: sie ermöglicht es uns, etwas zu teilen, und voll und ganz in 'ihre Welt' einzutauchen, die sich immer wie eine Nicht-Welt anfühlt.

"Cosmic Love" kann als Studie der Möglichkeiten verschiedener Individuationsprozesse gedeutet werden. Ihre sechs Tänzer*innen probieren nicht eins zu werden, sondern experimentieren damit, wie sie in 'der Menge' eine Form von Kooperation, Gemeinschaft und Schutz finden können. Es kann sehr beruhigend sein, als Zuschauer*in 'nicht wissen zu müssen' was über unsere Körper und Köpfe hineinbricht. Mit ihren Bewegungen gestalten sie die Skulptur der (erst langsamen, dann schnellen) Zeit, es könnten 'Körper' der Vergangenheit oder der Zukunft sein, somit lockt sie uns in Halluzinationen oder Gemeinsamkeiten, die wir vielleicht einst

kannten aber nicht benennen können. Wenn man Fureys Werk betrachtet kommt oft dieses Gefühl der Vollkommenheit auf: Wir sind die ehrfürchtigen Zeug*innen der Großzügigkeit von Bewegung, möge die Bewegung auch noch so minimalistisch sein. Die Bewegungen schneiden präzise durch die Luft, indessen der Boden auf dem die Performances entstanden sind sich in Nichts auflöst, wieder Gestalt annimmt, und dann in den dunklen Theaterraum, in den wir uns anfangs setzten, zurückkehrt. Dies sind weder Träume noch Halluzinationen, auch wenn die technische Beherrschung der Choreografin und ihrer Tänzer*innen diesen Eindruck erweckt. Fureys Arbeiten ähneln dem Clair-Obscur der Malerei, wie sie langsam dahinschmelzen, oder den Inszenierungen, die zu ungefestigter Materie implodieren.

Solidarität wird hier neu gestaltet und neu gedacht.

Furey erkundet den Ursprung und die Zukunft. Sie testet die zukünftigen Körper aus, die ein Körper-Wissen erlangen könnten, das unsere aktuelle Welt informieren könnte. Erforschen wir die verlorenen Hieroglyphen der Bewegungssprache in sich und zwischen 'uns', so finden wir vielleicht zurück zum ursprünglichen Motor des Lebens, der Energie und seiner Macht. In "Cosmic Love" reproduziert Furey nicht die heutige politische Ordnung, die 'Gemeinschaft' und 'Kooperation' aus verschiedenen instrumentalisierenden Perspektiven definiert. Nein, Solidarität wird hier neu gestaltet und neu gedacht. Fureys Objekte, als seien sie Himmelskörper, verhandeln das 'Wir' neu, wie wir überhaupt ein 'Wir' sein können. "Cosmic Love" ist eine Performance, die sich jenseits der Grenzen der Unterhaltung bewegt, somit beschwört sie die grundlegendsten menschlichen Prinzipien und Fragen. Die Handlungen auf der Bühne befassen sich mit Möglichkeiten, Energie zu produzieren, das Schicksal auf die Probe zu stellen und neue menschliche Treibstoffe zu schaffen. Das ist ein kritischer Versuch, Produktionsmethoden neu zu denken und unsere Beziehung zu anderen, menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, die wir beginnen müssen als Bestandteil unseres Bewegungs-, Denk- und Lebensalltag zu betrachten, zu hinterfragen. ➡

Übersetzt aus dem Englischen von Anna-Katharina Johannsen.



"Cosmic Love" © Mathieu Verreault



Balance mit Unter- schied

**Sylvain und Charlie Bouillet, eine authentische,
berührende Begegnung zwischen Vater und Sohn**

Text: Christine Matschke

Dass Väter und Kinder ihren Alltag miteinander teilen, ist wahrlich keine Seltenheit. Dass sie dies tun, um ein Duett auf die Bühne zu bringen hingegen schon. Sylvain Bouillet, Akrobat und Mitbegründer des Kollektiv Naïf Production hat sich mit seinem mittlerweile neunjährigen Sohn Charlie auf genau dieses Abenteuer eingelassen. Entstanden ist daraus das Bühnenstück “Des gestes blancs”.

Als ihm die Idee kam, ein Duo mit seinem Sohn zu entwickeln, hatte Sylvain Bouillet bereits zwei Kinder und Schwierigkeiten, sein Familienleben mit seiner Arbeit als Künstler zu verbinden: “In meinem Beruf ist man viel unterwegs. Ich wollte gerne weiterhin als Choreograf arbeiten, war aber gleichzeitig familiär stärker eingebunden.” Les Hivernales – Centre de Développement Chorégraphique National, bei dem er assoziierter Künstler ist, bot ihm eine Carte Blanche an. Seinem Sohn Charlie schlug er deshalb vor, einen halben Tag pro Woche für das Projekt miteinander zu verbringen und zu schauen, ob sich daraus etwas entwickeln ließe.

Wenn man zuschaut, wie Sylvain und Charlie Bouillet sich in “Des gestes blancs” gemeinsam über die Bühne bewegen, dann rührt einen das unmittelbar an. Nicht nur, weil sie so wunderbar aufeinander eingespielt sind, sondern weil sich aus ihrem ungezwungenen Miteinander auch Konflikte ergeben. Spätestens wenn der Sohn nicht lockerlässt und den Vater provozierend bis an seine Grenzen treibt, ist das (Familien)Leben in der Kunst angekommen: Während Sylvain in einen emotionalen Strudel aus Wut und Verzweiflung gerät, nimmt Charlie die Situation, wie sie ist.

Die praktische Basis ist die gleichsam konkrete, physische wie auch metaphorische Frage: “Was heißt es ein Kind zu tragen?”

Im Skype-Interview beschreibt der autodidaktische Akrobat und ausgebildete Grundschullehrer Elternschaft als eine starke physische Erfahrung: “Jeden Tag versuche ich mich darauf einzustellen und bin körperlich sowie emotional davon gefordert. Ich möchte meinen Kindern weder zu nahe sein und sie mit Liebe ersticken, noch ihnen gegenüber zu distanziert auftreten, um sie ausreichend bestärken zu können. Diese Gedanken animierten mich dazu, die Vater-Kind-Beziehung als eine Form von Tanz zu betrachten.” Quasi berufsbedingt stellte er sich die Frage, wie man zwei so unterschiedliche Körper in ein gemeinsames Gleichgewicht bringen kann.

Mit insgesamt zehn öffentlichen Vater-Kind-Workshops bereitere Sylvain Bouillet seine Kreation von 2017 bis 2018 vor. Die praktische Basis dieser Treffen mit Laborcharakter ist die

gleichsam konkrete, physische wie auch metaphorische Frage: “Was heißt es ein Kind zu tragen?” Es sei ein Vorteil gewesen, dass die an den Ateliers teilnehmenden Kinder das Tragen aus dem Alltag gewöhnt sind, so Sylvain Bouillet. Grundvoraussetzung für das gemeinsame Experiment zwischen den ungleichen Paaren war dabei eine flache Hierarchie. Es sollten Duos auf Augenhöhe entstehen und Führungspositionen ausgesetzt werden. “Es gibt in der Regel oft wenig Gelegenheiten für Väter, an einer tiefen Verbindung zu ihren Kindern zu arbeiten, obwohl es vielen wichtig ist”, erzählt Sylvain Bouillet.

Sich dem Tempo der Kinder anzupassen – und nicht umgekehrt, die Kinder dem eigenen Tempo unterzuordnen – gilt als das A und O einer gelingenden Eltern-Kind-Beziehung. Einst Leitsatz der ungarischen Ärztin und Pädagogin Emmi Pikler in den 1930er-Jahren, spiegelt sich dieser Ansatz nicht nur in vielen zeitgenössischen Erziehungsstudien wider, sondern auch im Konzept von “Des gestes blancs”. Für jede Entscheidung seines Sohnes auf der Bühne hält sich Sylvain Bouillet bereit. Charlie ist derjenige, der das Tempo des Stücks bestimmt. Die physisch-mentale Zauberformel für Eltern hier wie da? Präsent bleiben.

Es ging mir darum, einen Dialog der Körper zu schaffen – Gegengewicht, Raum, Rhythmus all das war wichtig, und dass Charlie er selbst bleiben kann.

Umso weniger verwundert es, dass das Grundgerüst der 45-minütigen Aufführung keiner festen Choreografie folgt. Ein reines Reproduzieren von erzählerischen Gesten schließt das spielerische Setting aus klaren Regeln und Beschränkungen aus: “Es ging mir darum, einen Dialog der Körper zu schaffen und es nicht zu psychologisch werden zu lassen – Gegengewicht, Raum, Rhythmus all das war wichtig, und dass Charlie er selbst bleiben kann.” Diese Art Bewegungen zu generieren erinnert an Verfahren wie sie auch die Mitglieder des Judson Dance Theater in 1960er-Jahren etablierten.

Die Ästhetik des Puren, die sich in “Des gestes blancs” einstellt und für das Publikum einen Raum der Intimität eröffnet, wird durch eine minimale künstlerische Entscheidung noch unterstrichen: Wie in einem Workshop äußert sich Charlie, wenn ihm etwas zu viel wird. Auch gibt er seinen Gefühlen – in Reaktion, auf das mitunter spontan in ein Kopfüber führende, bewegte Miteinander – mit Ausrufen der Aufregung und Freude stimmlich Ausdruck. Nichts wirkt einstudiert, höchstens vertraut. Vieles entsteht in der Situation, weshalb Sylvain und Charlie hier so authentisch wirken.

Dramaturgisch gewinnt das Verhältnis zwischen Vater und Sohn im Laufe des Stücks zunehmend an Distanz, im positiven Sinne. Am Ende steht Charlie, Kopfhörer tragend, auf einem Hocker, beide Hände wie zu einem Schlagzeugrhythmus bewegend – als dirigiere er sein eigenes Orchester, wie Sylvain Bouillet es nennt.



Dass er mit einem anderen Kind sicherlich nicht so weit gekommen wäre wie mit seinem Sohn, ist für ihn dabei mehr als klar. Die bestehende Nähe und das Vertrauen sind wichtige Voraussetzungen für diese ungewöhnliche Zusammenarbeit gewesen.

Heute, zwei Jahre nach der Premiere von “Des gestes blancs” auf dem Festival Les Hivernales in Avignon, steht die Welt Kopf. Ich spreche mit Sylvain, der mittlerweile dreifacher Vater ist, über seine persönliche Erfahrung mit dem Lockdown. Er erlebt die Situation, wie viele Eltern, mit gemischten Gefühlen. Schwierig sei in der Zeit der Ausgangssperre vor allen Dingen gewesen, die sehr unterschiedlichen Rhythmen und Bedürfnisse seiner Kinder zu vereinen.

Für die Betreuung und das Lernen zu Hause hat Sylvain Bouillet, der zurzeit für seine künstlerische Arbeit von der Tätigkeit als Grundschullehrer freigestellt ist, kreative Lösungen gefunden: “Wir haben versucht, draußen zu arbeiten und andere Lernmethoden auszuprobieren. Zählen und erzählen lässt sich beispielsweise auch, indem man Natur und Tiere beobachtet.” Zudem habe er beim Home Schooling vom künstlerischen Prozess profitiert, den er mit seinem Sohn durchlaufen hat. Trotz schlechter Planbarkeit für die Familie sowie für sein Team verfügbar bleiben zu müssen, habe ihm – nach einem anfänglichen Feriegefühl – Sorgen bereitet.

Sylvain Bouillets festes berufliches Team, das sind Lucien Reynès und Mathieu Desseigne-Ravel. Unter dem Namen Naïf Production setzen die drei Akrobaten an der Schnittstelle zwischen Zirkus und Tanz auf komplementäre Eigenschaften und kollektive Intelligenz. Partizipative Publikumsformate unter Beteiligung von Laien sind dabei genauso Teil des Konzepts wie der produktionsbezogene Ansatz der Gruppe, die Position des künstlerischen Leiters mit wechselnden Projekten flexibel zu halten.

Am Ende unseres Gesprächs kommt sie dann doch noch ins Spiel, die Antwort auf die ins Abseits gekickte Frage: Wenn “Des gestes blancs” nach der unerwarteten Corona-Pause auf Tour gehe, dann allerdings nicht zu ausgiebig, wegen der Fehlzeiten und um die Freude und das Spielerische daran zu erhalten, wägt Sylvain Bouillet ab – Hoffnung, so viel ist klar, wird dann mehr denn je Programm sein. ➡



Authentizität ist ein Gefühl

Jacob Wren blickt zurück auf seine Anfänge

Ich versuche, mich zu erinnern, aber ich erinnere mich fast an nichts, obwohl es eine der wichtigsten Begegnungen meines Lebens war. Wie Sylvie über Kunst sprach... Ich habe zugehört, versucht ihr zu folgen, sie hatte zu so Vielem eine klare Meinung und bei jedem ihrer Gedanken dachte ich, oder musste ich mich fragen: das ist mir neu, das habe ich vorher noch nie gehört – oder doch? Ich erinnere mich, wie oft ich als Kritik meiner frühen Arbeiten hörte, dass alles schon gemacht worden sei, "Es gibt nichts Neues unter der Sonne", und wenn ich dachte, ich würde etwas Neues machen – was der Fall war (vielleicht auch nicht, aber ich wollte auf jeden Fall etwas schaffen, dass ich vorher noch nie gesehen hatte)... Also wenn ich dachte, ich würde etwas Neues machen, dann sei dem bestimmt nicht so. Im Gespräch mit Sylvie hörte ich zum ersten Mal zahlreiche Gedanken zu Theater und Performance, die ich nicht sofort erkannte oder einordnen konnte. Ich hatte auch Schwierigkeiten ihren Québecer-Akzent zu verstehen.

Viel später erzählte mir Sylvie, dass sie sich als sie meine Arbeit zum ersten Mal sah nicht sicher war, ob sie gut war. Sie war kurz davor, sich keine weiteren Gedanken über den Abend zu machen, als sie sich an eine Angewohnheit erinnerte, die sie oft bei Kurator*innen beobachtet hatte: Wenn etwas Neues in der Kunst entstand, wenn sie etwas sahen, dass wirklich das Potential hatte, neu zu sein, mochten sie es anfangs oft nicht. Sie lehnten es ab unter dem Vorwand immer ähnlicher Argumente: so etwas Ähnliches hätten wir alle schon gemacht, solche gescheiterten Jugendexperimente (oder unsere Jugendexperimente seien besser gewesen). Es sei amateurhaft, unprofessionell, zu chaotisch. Es sähe aus wie Arbeiten aus den 60ern, 70ern und 80ern, und diejenigen, die die Geschichte nicht kennen, seien dazu verdammt sie zu wiederholen. Die Künstler*innen wüssten nicht was sie tun. Es sei zwar natürlich wichtig, dass Kunst einen herausfordert, es sei wichtig herausgefordert zu werden, aber das schaffe diese Arbeit nicht wirklich, sie fordere sie nicht ausreichend heraus. Sie würden natürlich gerne verstört, aber ganz so verstörend sei diese Arbeit gar nicht. Sie trugen diese Argumente allerdings mit viel Wut in der Stimme vor, mit ansteigendem Frust. Sagten, die Arbeit würde keinen Eindruck bei ihnen hinterlassen, klangen dabei aber wütend und aufgebracht. Sylvie reagierte genau so, oder fast, auf "The Deafening Noise of Tupperware", und fragte sich daher ob sie vielleicht doch etwas Neues gesehen hatte.

Es schmeichelt meinem künstlerischem Ego, zu glauben, dass ich etwas Neues entwickle oder entwickelt habe. Als ich anfang, war das mein Ziel und in vielerlei Hinsicht ist es das auch heute noch, obwohl ich diesem Ziel mit äußerstem Misstrauen begegne. Die Vorstellung einer Avant-Garde, eines modernistischen Durchbruchs, scheint mir aus heutiger Sicht mit Konzepten des Fortschritts verbunden, die zum Beispiel aus einer ökologischen Perspektive ein absoluter Irrweg sind, vielleicht sogar selbstmörderisch. Ich sehe nun auch etwas kolonialistisches darin etwas als Neuland zu bezeichnen und damit implizit alles auszulöschen, das dort vorher existierte. Entwicklungen sind nicht immer gradlinig. Sie können kreisförmig sein, wie die Jahreszeiten. Wenn man in der Kunst glaubt einen Durchbruch zu erleben, etwas Neues erfunden zu haben, ist man wahrscheinlich zu etwas zurückgekehrt, dass es schon

einmal gab. Man betritt jedoch nie denselben Fluss zwei Mal: etwas zu tun, das schon gemacht wurde, es aber jetzt zu tun, mit einem anderen Schwerpunkt, zu einem anderen historischen Zeitpunkt, mit leicht anderen Fragen, Annahmen, Wünschen und Hoffnungen kann auch (gewissermaßen) als neu gelten. Natürlich nährt sich der Kapitalismus von Neuheit – der glänzende Aufkleber "neu und besser" – und ich wünsche mir weiterhin innig antikapitalistisch zu sein und zu werden. Aber mir ist auch immer bewusst, wie sehr Innovation in der Kunst Innovation im Kapitalismus ähnelt.

Es scheint mir alles so merkwürdig: einerseits wünsche ich mir mit jedem neuen Prozess einen Durchbruch, hoffe mich selbst zu überraschen und etwas zu tun, dass mich nicht wirklich an etwas, das ich gesehen habe, erinnert – oder wenn es mich an etwas erinnert, an eine andere Arbeit oder einen bestimmten Aspekt einer meiner Arbeiten, möchte ich trotzdem, dass es das auf überraschende Art tut. Und doch glaube ich andererseits an keine dieser Vorstellungen, sie kommen mir wie Jugendfantasien vor, die mit meinem aktuellen Verständnis der Welt nicht zu vereinbaren sind. Mir scheint jetzt, dass etwas anderes wichtig sein sollte: Arbeiten entwickeln, die sich nicht leer anfühlen, die eindringliche Fragen aufwerfen, bei denen Form und Inhalt untrennbar sind. Die sich aber auch ehrlich und menschlich mit kollaborativem Arbeiten auseinandersetzen, und die Integrität des Entstehungsprozesses auf der Bühne vermitteln.

Ich befasse mich weiterhin mit all den künstlerischen Fragen, die mich anfangs beschäftigten, und überlege oft, ob es einfach zu einer schlechten Angewohnheit geworden ist oder ob diese Tatsache ein bestimmtes Maß an notwendigem Engagement und Treue zu meinen frühen künstlerischen Impulsen bezeugt. Gleichzeitig befasse ich mich auch mit neueren Fragen, von denen eine Vielzahl im kompletten Widerspruch steht zu den früheren – meistens versuche ich diesen Widerspruch nicht aufzulösen. Alles, was ich tue, konfrontiert mich mit einem Paradox, und diese Paradoxe vertiefen sich mit der Zeit nur.

Nichtsdestotrotz widersetze ich mich weiterhin aus Prinzip denjenigen, die behaupten, alles sei schon gemacht worden, selbst wenn ich langsam auch zu so jemand werde. Denn woher wollen sie – wir – das wissen? Die Überzeugung, dass alles noch möglich ist, birgt immer eine gewisse Energie und Neugierde. Des Weiteren ist es etwas anderes davon auszugehen, dass sich alles in Kreisen bewegt, als zu behaupten alles sei schon gemacht worden, denn jedes Mal, wenn man etwas wiederholt, macht man zwar dasselbe, aber irgendwie auch etwas verzweifelt anderes. ➡

Ein Ausschnitt aus seinem 2018 erschienenen Buch "Authenticity is a Feeling: My Life in PME-ART" (Seite 20-22)

Übersetzt aus dem Englischen von Anna-Katharina Johannsen.

PME-ART | Jacob Wren | Meet the Artist
Authenticity Was A Feeling: A conversation between
Claudia La Rocco and Jacob Wren | Gespräch
 24.8., 20:30 | 60min | Online

HAU
präsentiert

Tanz im August Publikationen

Seit 2015 konzentriert sich Tanz im August im Abstand von zwei Jahren auf eine zeitgenössische Choreografin, deren Lebenswerk und künstlerische Herangehensweise in einer Retrospektive präsentiert werden. Neben Performances, Installationen und Ausstellungen, werden die Retrospektiven von einem Katalog begleitet und es sind bisher "Rosemary Butcher. Memory in the Present Tense" (2015), "La Ribot. Occuuppation!" (2017), sowie "RE-Perspective Deborah Hay. Works from 1968 to the Present" (2019) erschienen.



RE-Perspective Deborah Hay. Works from 1968 to the Present (2019)

Autor*innen: Susan Leigh Foster, Deborah Hay, Kirsi Monni, Laurent Pichaud & Myrto Katsiki, Virve Sutinen | Hrsg. HAU Hebbel am Ufer, University of the Arts Stockholm, University of the Arts Helsinki | Hatje Cantz Verlag | 20 x 26 cm | 184 Seiten, 70 Abbildungen | Englisch | 35 Euro

→ Erhältlich im Buchhandel: ISBN 978-3-7757-4630-4

La Ribot. Occuuppation! (2017)

Texte von Estrella de Diego, Lois Keidan und Interview von Stephanie Rosenthal | Hrsg. HAU Hebbel am Ufer | Soft Cover | 16 x 24 cm | 92 Seiten | Englisch/Deutsch | 15 Euro

Rosemary Butcher. Memory in the Present Tense (2015)

Interviews mit Sigrid Gareis, Susan Leigh Foster, Lucinda Childs und Virve Sutinen | Hrsg. HAU Hebbel am Ufer | Soft Cover | 16 x 24 cm | 82 Seiten | English | 15 Euro

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

HAU

HAU1 – Stresemannstr. 29, D-10963 Berlin
HAU2 – Hallesches Ufer 32, D-10963 Berlin
HAU3 – Tempelhofer Ufer 10, D-10963 Berlin
HAU4 – Digitale Bühne für das HAU-Onlineprogramm

→ www.hebbel-am-ufer.de



TANZNACHT
BERLIN

UFERSTUDIOS
WEDDING



Tanznacht Berlin

WWW.
TANZNACHTBERLIN.DE

(Part
One) 9.—
Vertigo 13.9.20

TANZNACHT
BERLIN

UFERSTUDIOS
WEDDING



**DEINE OHREN WERDEN
AUGEN MACHEN.**
IM RADIO, TV, WEB.

rbb / KULTUR

Berlin in English since 2002

EXBERLINER

*Subscribe
to Berlin
in English!*

*New subscribers
will get a free copy
of our Special XL Edition
and save 35%.*

f /exberliner /exberlinermag

www.exberliner.com

Only
€39
for one
year



Rummelsnuff empfiehlt
Ferien an der Spree

Jetzt im Handel!

oder versandkostenfrei für 9,90 € im tip-berlin.de/shop



**Berlins queeres
Stadtmagazin**

Gemeinsam die Vielfalt
der Berliner Kultur
erhalten

SIEGESSÄULE.DE



étape danse

Discover new works by:

HERMANN HEISIG [D]

SYLVAIN HUC [F]

GINEVRA PANZETTI & ENRICO TICCONO [IT]

Fri August 28, 2020, 15:00

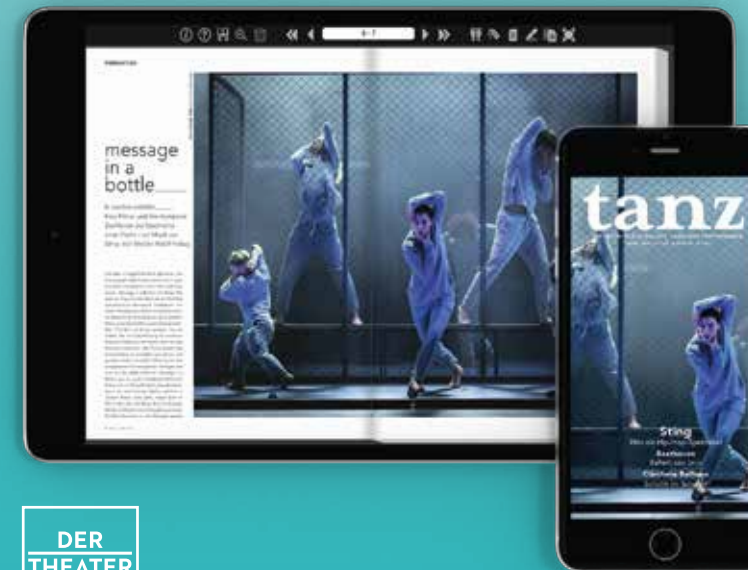
Showings, meet the artists, real & streaming

www.fabrikpotsdam.de

Reservation and info: www.fabrikpotsdam.de | etapedanse@fabrikpotsdam.de



Testen Sie tanz im Monatsabo digital



Mit dem Monatsabo digital erhalten Sie für 9.99 € Zugang zum aktuellen Heft, zum E-Paper und Archiv. Jederzeit kündbar.

der-theaterverlag.de/shop



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 11.00 – 16.00 Uhr
Sa 13.00 – 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



BE CURIOUS, NOT JUDGEMENTAL.

WALT WHITMAN

DEINE INSIDERTIPPS
FÜR KUNST, KONZERTE,
THEATER & FILM IN BERLIN
www.askhelmut.com

ASK
HELMUT

Impressum | Imprint

Veranstalter HAU Hebbel am Ufer

Intendanz & Geschäftsführung Annemie Vanackere

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

Tanz im August Special Edition 2020

In Kooperation mit Grec Festival de Barcelona, Künstlerhaus Mousonturm, Zürcher Theater Spektakel und Theaterfestival Basel.

Präsentiert von HAU Hebbel am Ufer

HAU

Gefördert durch



Unterstützt durch



Medienpartner



Tanz im August Special Edition 2020 Festivalteam

Künstlerische Leitung Virve Sutinen

Produktionsleitung Festival Jana Bäckau, Isa Köhler (in Elternzeit)

Produktionsleitung Marie Schmieder

Kuratorin & Projektleitung Andrea Niederbuchner

Produktion & Assistenz der Künstlerischen Leitung

Alina Scheyrer-Lauer

Produktion Florian Greß, Johanna Herrschmann, Ben Mohai

Technische Leitung Ruprecht Lademann

Technische Leitung Online-Programm Toni Bräutigam

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

Mitarbeit Presse & Marketing Charlotte Werner

Online-Kommunikation & Webredaktion Lilly Schofield

(Büro von Boxberg)

Mitarbeit Online-Kommunikation Jan Menden

Projekt- und Vertragsmanagement Katharina Kucher, Tim Müller

Ticketing & Service Christian Haase

Bibliothek im August Ana Letunić

Raumgestaltung Valerie von Stillfried

Grafik Sonja Deffner, Gea Gosse, Jürgen Fehrmann

und das gesamte Team des HAU Hebbel am Ufer

Redaktionsleitung Andrea Niederbuchner, Virve Sutinen

Redaktion Beatrix Joyce, Marie Schmieder

Lektorat Esther Boldt, Beatrix Joyce

Korrektorat Anna-Katharina Johannsen, Florian Greß,

Johanna Herrschmann

Texte Eylül Fidan Akinci, Esther Boldt, Panaibra Gabriel Canda,

Brenda Dixon-Gottschild, Tim Etchells, Miriam Felton-Dansky,

William Forsythe, Celso Giménez (La Tristura), Thomas Hahn,

Olivier Hespel, Beatrix Joyce, Irmela Kästner, Alina Scheyrer-

Lauer, LIGNA, Karima Mansour, Christine Matschke, Dana Michel,

Sandra Noeth, James Oscar, Jayachandran Palazhy, Lia Rodrigues,

Pedro G. Romero, Carmina Sanchis, Melanie Suchy, Jacob Wren

Übersetzung Christel Dormagen, Lilian-Astrid Geese, Anna-

Katharina Johannsen, Katrin Mundt, Emily Pollak, Michael

Turnbull, Kate Vanovitch

Coverfoto Dana Michel © Richmond Lam

Druck Arnold Group 8.000

Herausgeber Hebbel-Theater Berlin GmbH, August 2020

Intendanz & Geschäftsführung Annemie Vanackere

Credits

Online-Programm

Ayelen Parolin / RUDA asbl

After "WEG". Memories of a creation I Film

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Jaamil Olawale Kosoko

American Chameleon: The Living Installments (2.0)

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020 in

Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel. "Chameleon"

ist eine National Performance Network (NPN) Kreation sowie ein De-

velopment Fund Projekt. Im Co-Auftrag von EMPAC | Experimental

Media and Performing Arts Center am Rensselaer Polytechnic Ins-

titute Troy NY, New York Live Arts Live Feed Residency-Programm,

Wexner Center for the Arts an der Ohio State University

Arkadi Zaides

NECROPOLIS I Performance | Work in Progress

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

URBAN FEMINISM | Shuto Crew

URBAN FEMINISM I Film

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Unterstützt durch die Stiftung Berliner Sparkasse.

Faye Driscoll

Guided Choreography for the Living and the Dead #7

Audio Choreography

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Alice Ripoll - Cia. REC

About questions, shames and scars

Eine Koproduktion von Grec Festival de Barcelona, Festival de la

Cité Lausanne, Julidans, Tanz im August /HAU Hebbel am Ufer,

Zürcher Theater Spektakel, PASSAGES TRANSFESTIVAL Metz,

Kaserne Basel, Kunstenfestivaldesarts

Stephanie Thiersch

Spectacles of Blending I Film

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

Helgard Haug, David Helbich und Cornelius Puschke

1000 Scores. Pieces for Here, Now & Later

Eine Produktion von Rimini Apparat in Koproduktion mit PACT

Zollverein, Tanz im August /HAU Hebbel am Ufer, Goethe Institut /

Auswärtiges Amt und KANAL – Centre Pompidou.

How to Be Together? – Conversations on International Exchange

and Collaboration in the Performing Arts | Digitale Konferenz

Eine gemeinsame Veranstaltung von Zürcher Theater Spektakel und

Tanz im August /HAU Hebbel am Ufer. Unterstützt von der Schwei-

zer Kulturstiftung Pro Helvetia in Kooperation mit der Kulturstiftung

des Bundes.

Outdoor-Programm

William Forsythe

UNTITLED INSTRUCTIONAL SERIES (2020) I Installation

Ein Projekt im Rahmen von Tanz im August Special Edition 2020.

LIGNA mit Alejandro Ahmed, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa

Jocson, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Maryam Bagheri Nesami &

Mitra Ziaee Kia, Mamela Nyamza, Bhenji Ra, Melati Suryodarmo,

Yuya Tsuahara + contact Gonzo, Dana Yahalomi | Public Movement

Zerstreuung überall! Ein internationales Radioballett

Ein Projekt von LIGNA in Koproduktion mit Künstlerhaus Mouson-

turm und Hessischem Staatsballett im Rahmen der Tanzplattform

Rhein-Main, Zürcher Theater Spektakel, Tanz im August /HAU Heb-

bel am Ufer und Theaterfestival Basel. Gefördert durch die Zweijah-

resförderung der Stadt Frankfurt am Main und durch die Bundes-

zentrale für Politische Bildung als Teil von "Corponomy – Politiken

des Körpers in Tanz, Performance und Gesellschaft".

SPECIAL EDITION

Vom 21.–30. August 2020 zeigt Tanz im August in einer Sonderausgabe Veranstaltungen online und im öffentlichen Raum, die verschiedenste Stimmen der zeitgenössischen, internationalen Tanzwelt zusammenbringen.

Anstelle des im Mai abgesagten internationalen Bühnenprogramms, werden in den 10 Festivaltagen auf der Website von Tanz im August künstlerische Produktionen, Filme, digitale Diskussionsrunden und eine gemeinsam mit dem Zürcher Theater Spektakel veranstaltete internationale digitale Konferenz gestreamt sowie zwei Produktionen im öffentlichen Raum präsentiert.

Das Onlineprogramm von “Meet the Artist” zeigt Einblicke in verschiedene Arbeiten von Künstler*innen, deren Bühnenproduktionen 2020 abgesagt wurden. Das neue Format “Happy to Listen” soll eine Möglichkeit bieten, denjenigen aktiv zuzuhören, deren Anliegen und Ansichten von unterschiedlichen Realitäten und Erfahrungen der Marginalisierung geprägt sind. Themen und Inhalte werden ausgehend von den Moderator*innen und Teilnehmer*innen festgelegt, so dass neue Perspektiven, Kritiken und Widerstände entstehen können. “1000 Scores. Pieces for Here, Now & Later” ein von Rimini Apparat produziertes Projekt von Helgard Haug, David Helbich und Cornelius Puschke bietet eine Online-Plattform für Scores verschiedener beauftragter Künstler*innen.

Bei den Produktionen im öffentlichen Raum stehen Arbeiten des US-amerikanischen Choreografen William Forsythe und der deutschen Kompanie LIGNA im Fokus. William Forsythe lädt ein zu seiner für die Special Edition entwickelten “Untitled Instructional Series”, eine Installation für den Stadtraum mit kurzen choreografische Instruktionen. LIGNA hat 12 Choreograf*innen aus der ganzen Welt zu ihrem Radioballett “Zerstreuung überall” eingeladen. Das teilnehmende Publikum folgt an vier Festivaltagen an öffentlichen Orten Berlins ‘in solidarischer Distanz’ über Kopfhörer einer vielstimmigen Choreografie, die Erfahrungen von Verletzlichkeit und Solidarität thematisiert. Am 30.8. wird das Radioballett zeitgleich beim Zürcher Theater Spektakel und dem Theaterfestival Basel stattfinden.

Das detaillierte Programm mit allen Terminen und Protagonist*innen wird in der zweiten Augustwoche veröffentlicht.

Online-Programm

Fr 21.8.

19:30 | Festivaleröffnung

21:00 | Meet the Artist

Ayelen Parolin | RUDA asbl

“After ‘WEG’. Memories of a creation”

(Film | 10min)

→ Im Anschluss Artist Talk

Sa 22.8.

20:00 | Welcome

20:30 | #1 Happy to Listen

(Gespräch | 90min)

So 23.8.

17:30 | Welcome

18:00 | Meet the Artist

Jaamil Olawale Kosoko

“American Chameleon: The Living

Installments (2.0)” (Interaktive Performance | 210min)

Aktive Teilnahme mit Anmeldung auf DISCORD oder ohne Teilnahme via Livestream

Mo 24.8.

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

PME-ART | Jacob Wren

“Authenticity Was A Feeling:

A conversation between Claudia La Rocco

and Jacob Wren” (Gespräch | 60min)

Di 25.8.

17:30 | Welcome

18:00 | #2 Happy to Listen

(Gespräch | 90min)

Mi 26.8.

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

Arkadi Zaides

“NECROPOLIS” (Performance | Work in Progress | 60min)

→ Im Anschluss Artist Talk

Do 27.8.

14:00–17:00 | Digitale Konferenz

“How to Be Together? – Conversations

on International Exchange and

Collaboration in the Performing Arts”

(in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel)

20:00 | Meet the Artist

URBAN FEMINISM | Shuto Crew

“URBAN FEMINISM” (Film | 3min)

→ Im Anschluss Artist Talk

21:00 | #3 Happy to Listen

(Gespräch | 90min)

Fr 28.8.

14:00–17:00 | Digitale Konferenz

“How to Be Together? – Conversations on

International Exchange and

Collaboration in the Performing Arts”

(in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel)

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

Faye Driscoll

“Guided Choreography for

the Living and the Dead #7”

(Audio Choreography | 13min)

→ Im Anschluss Artist Talk

22:00 | Meet the Artist

Louise Lecavalier

“Louise Lecavalier – In Motion” (Film | 102min)

Sa 29.8.

14:00–18:00 | Digitale Konferenz

“How to Be Together? – Conversations

on International Exchange and

Collaboration in the Performing Arts”

(in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Theater Spektakel)

20:00 | Welcome

20:30 | #4 Happy to Listen

“Brazil Hijacked”

(Gespräch | 90min)

So 30.8.

20:00 | Welcome

20:30 | Meet the Artist

Stephanie Thiersch

“Spectacles of Blending” (Film | 15min)

→ Im Anschluss Artist Talk

22:00 | Farewell

22:30 | “It’s a Wrap” (Closing Party auf DISCORD)

21.–30.8.

www.1000scores.com

www.tanzimaugust.de

Helgard Haug, David Helbich und

Cornelius Puschke “1000 Scores.

Pieces for Here, Now & Later”

von Chiara Bersani, Maija Hirvanen,

Victoria Hunt, Choy Ka Fai und

Kettly Noël

Digitale Konferenz

How to Be Together?

Conversations on International Exchange
and Collaboration in the Performing Arts

Eine gemeinsame Veranstaltung von Zürcher Theater
Spektakel und Tanz im August | HAU Hebbel am Ufer

Do 27.8. | 14:00–17:00 | 2 Sessions à 90min

Fr 28.8. | 14:00–17:00 | 2 Sessions à 90min

Sa 29.8. | 14:00–18:00 | 2 Sessions à 90min

Als eine Antwort auf die herausfordernde Situation, die das physische Zusammentreffen von Menschen auf der ganzen Welt über die letzten Monate verhinderte und noch verhindert, planen wir eine Reihe von Gesprächen über die Zukunft des Austauschs und der internationalen Zusammenarbeit in den darstellenden Künsten. Das dreitägige Programm soll einen transkontinentalen Dialog zwischen Künstler*innen, Kunstveranstaltenden und Kulturpolitiker*innen anregen und die verbinden, die an unterschiedlichen Orten – geografisch, kulturell, politisch und beruflich – tätig sind. In mehreren Diskussionsrunden wollen wir alten wie auch neuen, sich durch die aktuelle globale Krise potenzierenden Fragen, wie beispielsweise die strukturellen Bedingungen und Abhängigkeiten der künstlerischen Produktion von internationaler Mobilität und Koproduktion, Raum geben. Dieser Austausch von Fachwissen, Erfahrungen und von Bewältigungsstrategien in Zeiten von Ausgangssperren, physischer Distanzierung und eines unumgänglichen gesellschaftlichen Umdenkens wird als eine gemeinsame Veranstaltung von Zürcher Theater Spektakel und Tanz im August organisiert und präsentiert.

Kuration Ana Letunić, Maria Rößler

Bis Redaktionsschluss haben ihre Mitwirkung zugesagt: Arundhati Ghosh (India Foundation for the Arts, Bengaluru), Samara Hersch (Theatermacherin, Melbourne), Kyoko Iwaki (Theaterjournalistin, Tokio), Marta Keil (Kuratorin, Warschau), Lagartijas Tiradas al Sol (Theaterkollektiv, Mexico City), Alice Ripoll (Choreografin, Rio de Janeiro), Rucera Seethal (National Arts Festival, Makhanda), Sepehr Sharifzadeh (Re-connect Online Performance Festival, NH Theatre Agency, Teheran).

Unterstützt von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia in Kooperation mit der Kulturstiftung des Bundes.

Aktive Teilnahme auf Zoom, Anmeldung siehe www.tanzimaugust.de oder Livestream

Outdoor-Programm

21.–30.8.

Meet the Artist

William Forsythe

“UNTITLED INSTRUCTIONAL SERIES (2020)”

(Installation, Choreographic Instructions)

Orte, Parcours im Stadtraum tba

22. | 23. | 29. | 30.8.

Meet the Artist

LIGNA

“Zerstreuung überall! Ein internationales

Radioballett” (Performance | 60min)

→ Mit Beiträgen von Alejandro Ahmed, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa Jocson, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Maryam Bagheri Nesami & Mitra Ziaee Kia, Mamela Nyamza, Bhenji Ra, Melati Suryodarmo, Yuya Tsukahara + contact Gonzo, Dana Yahalomi | Public Movement

22. + 23.8., 16:00 | Uferstudios

29. + 30.8., 14:00 | Ehemaliges Postbank-Hochhaus, oberes Parkdeck (Hallesches Ufer 60, 10963 Berlin)

Am 30.8. zeitgleich in Zürich | Zürcher Theater Spektakel

und in Basel | Theaterfestival Basel.

Bibliothek im August

21.–30.8., 16:00–22:00 | HAU2

Jedes Jahr wählen alle Künstler*innen des Festivals drei Bücher aus, die für ihr Werk und ihre Gedankenwelt wichtig sind. Über die letzten Jahre ist so eine Sammlung von fast 400 Büchern entstanden, die wir für das Publikum zugänglich machen. Die täglich geöffnete Bibliothek im August befindet sich dieses Jahr während des Festivals im ehemaligen Restaurant und Café WAU und wird Anlaufstelle und Treffpunkt des Publikums sein.

Special Edition Artists

Bis Redaktionsschluss haben ihre Mitwirkung bestätigt: Alejandro Ahmed, Chiara Bersani, Dicko-Andrea Din, Faye Driscoll, Lisa Ennaoui, Choy Ka Fai, William Forsythe, Iman Gele, Zahy Guajajara, Helgard Haug, David Helbich, Maija Hirvanen, Victoria Hunt, Edna Jaime, Geumhyung Jeong, Eisa Jocson, Laura Kassé, Jaamil Olawale Kosoko, Claudia La Rocco, Louise Lecavalier, Malika Lamwersiek, Tatjana Mahlke, Princesa Ricardo Marinelli, Raquel Meseguer, Bebe Miller, Alda Mondlane, Maryam Bagheri Nesami, Kettly Noël, Mamela Nyamza, Ayelen Parolin, Cornelius Puschke, Bhenji Ra, Alice Ripoll, Siham Refaie, Melati Suryodarmo, Shuto Crew, Pelin Terzi, Stephanie Thiersch, Yuya Tsukahara + contact Gonzo, Ellen Wolf, Jacob Wren, Dana Yahalomi, Mitra Ziaee Kia, Arkadi Zaides

Mehr Information auf www.tanzimaugust.de

More information at www.tanzimaugust.de

January 20, 2020

PS

if you don't see sex in here

if you can't see it

feel it

hmmmmm

well

it's a very very intricately woven and complicated thing isn't it this sex stuff, yes?

me too i'm trying to see find feel...

my original casting made me wanna bounce / out / scram permanently so ya, had to make a new score play script ting and see how i can wriggle around in that this

i've always had to disappear a little in order to survive the various contexts, so

nyc caribbean chef YARDY explores heritage and encourages play

brian jungen + dana michel = i refuse your desire for meaning and assimilation

(Dana Michel)

WWW.TANZIMAUGUST.DE
#TANZIMAUGUST