

HAU

präsentiert

MAGAZIN IM AUGUST

Tanz im August | 34. Internationales Festival Berlin | 5.-27.8.2022

Another Perspective

Cristina Caprioli in conversation

Die Sache mit dem Ballett ...

Oona Dohertys neueste Arbeit "Navy Blue"

Democratising Tradition

Pichet Klunchun's fresh take on khon dance

Auf die Netzhaut gebrannt

Bruno Beltrãos Brasilien in Schnappschüssen

Alle Texte finden Sie in deutscher und englischer Sprache unter www.tanzimaugust.de/magazin
All texts can be found in English and German on www.tanzimaugust.de/en/magazin

6 Another Perspective

Cristina Caprioli in conversation | Virve Sutinen

10 Die Sache mit dem Ballett ...

Oona Dohertys neueste Arbeit “Navy Blue” | Thomas Hahn

14 Never About Us Without Us

The Indigenous perspective of Martha Hincapié Charry | Virve Sutinen

18 Ein schmaler Grat

Die Choreografin Robyn Orlin über Theater als Frage der Humanität | Esther Boldt

22 Embodying Abolition

Straight talking with Marrugeku | Rachael Swain

26 That Fungi Feel

Maija Hirvanen on being enmeshed in the more-than-human | Tang Fu Kuen

30 Vástáðus eana – The answer is land

Vom Verschmelzen mit einer schwindenden Landschaft | Astrid Kaminski

34 Wild und frei

Über “City Horses” von Anna Källblad und Helena Byström | Beatrix Joyce

36 Democratising Tradition

Thai choreographer Pichet Klunchun’s fresh take on khon dance | Nanako Nakajima

40 Programm Tanz im August 2022

44 Abrocken

Frédéric Gravel über die Eigenheiten seiner Soloperformance | Philip Szporer

46 A Love Letter to Ballet

Adam Linder – a polylinguist within dance | Emma McCormick-Goodhart

50 “Siguifin” – Das magische Wesen

Ein Gespräch mit Amala Dianor, Ladji Koné, Naomi Fall und Alioune Diagne | Belinda Mathieu

54 Transformations

Daina Ashbee, the body & “J’ai pleuré avec les chiens” | Tiara Roxanne

58 Auf die Netzhaut gebrannt

Bruno Beltrãos Brasilien in Schnappschüssen | Pieter T’Jonck

64 Dancing Mania

Mette Ingvartsen in conversation | Bojana Cvejić

76 Tickets

78 Impressum

All Possible Futures

Tanz im August welcomes our readers and audiences back to the live summer festival. It is pure joy to be able to host a rich programme, a full-on meeting of artists and audiences. This year is very special since it reflects past years by presenting stage works that have been developed during the pandemic, while simultaneously taking a bold look into the future with a new generation of choreographers stepping onto the big stage. It is also our retrospective year – we have invited Italian-born, Stockholm-based artist Cristina Caprioli to revisit her works from the past two decades. The “ONCE OVER TIME” retrospective offers a constant flow of interdisciplinary works happening throughout the festival.

In total, Tanz im August presents 22 companies and artists from all continents as well as from home territory Berlin, featuring world premieres and new works. In the festival magazine you can find the stories behind the programme, interviews with artists, essays and portraits as well as insights into artistic thinking. There is a rich conversation around political, social and artistic visions that reflects the diverse backgrounds and cultural differences of this year’s artists. Here they discuss their deep concern for the state of the world: climate crisis, growing inequality, the rise of extremism and the increasing undermining of democracy and human rights. Across the board, the discourse consistently turns to a post-human one. And what better place to speculate about the re-conception of the human than contemporary dance!

Moreover, as cultural workers we share the concern for the freedom and lives of artists in many places around the world. We know that freedom is the precondition for art, that it is where artistic, social and political visions meet. Attacks on independent and critical thinkers, such as artists, activists and journalists, are often the first signs of what comes next. For artist’s rights are human rights: the freedom to express oneself and hold opinions. It is alarming that critical views, as well as joyful ones, are being singled out, censored and banned.

During the pandemic Tanz im August began a dialogue with Indigenous artists and activists around the world. The Australian dance company Marrugeku is a pioneer in intercultural performances that give a voice to the most marginalised. The company

is led by Dalisa Pigram and Rachael Swain, who here share the stories of their dancers as Indigenous Australians from many Nations and settler Australians from diverse backgrounds. Furthermore, we are proud to present the Berlin-based choreographer Martha Hincapié Charry, whose research in the Amazon rainforest has culminated in an artistic testimony to the devastation of land and Indigenous peoples. Elle Sofe Sara is a Sámi choreographer who addresses the oppression of the Indigenous people of Northern Europe and traumas that have not been dealt with. Meanwhile the Canadian artist Daina Ashbee rejects colonialist and capitalist models of classification and talks here about her relationship to the animal world.

In 2014 I wrote a positive guideline for Tanz im August in the form of a YES-list. Now, as I am leaving Berlin and Tanz im August, I wonder if there was really only one big question on my mind: how to engage the artists and audiences as equal partners in shaping the festival? This magazine, along with the Bibliothek im August, as well as our investment in audience engagement, were part of this strategy. Our ambition was to lower the threshold of contemporary dance by diversifying the programme and distributing it broadly, so it spoke to many and was communicated to all.

Diversity being one of the catchphrases of any self-respecting cultural organisation, we soon found out that it was often the big stage productions that lacked diversity – and risk-taking. Therefore Tanz im August initiated a multi-annual EU-project with 12 renowned festival partners to support young choreographers in scaling up their operations. In this magazine you can read about two of those future stars: Amala Dianor, working with three other African choreographers, Ladjì Koné, Naomi Fall and Alioune Diagne; and Oona Doherty, tackling ballet with the music of Jamie xx and Rachmaninoff. Both will open the curtain with world premieres coproduced by Big Pulse Dance Alliance.

We know that culture, and art especially, can offer us that valuable place where doors open and where the free flow of thoughts can bring out new visions. Isn’t that what is really needed now? A conversation about possible futures.

Virve Sutinen, Artistic Director, Tanz im August

Zukunftsentwürfe voller Möglichkeiten

Endlich kann Tanz im August seine Leser:innen und das Publikum wieder live begrüßen! Wir freuen uns sehr, ein so reichhaltiges Programm präsentieren und Künstler:innen und Zuschauer:innen in voller Zahl dazu einladen zu dürfen. Die diesjährige Festivalsausgabe wird eine ganz besondere. Zum einen, weil wir die vergangenen Jahre mit Produktionen, die während der Pandemie entwickelt wurden, Revue passieren lassen; zum anderen, weil wir einen kühnen Blick in die Zukunft werfen und eine neue Generation von Choreograf:innen auf die große Bühne holen. Gleichzeitig ist es wieder ein Festivaljahr mit einer Retrospektive. Wir haben die in Stockholm lebende gebürtige Italienerin und Künstlerin Cristina Caprioli zu einer Wiederbegegnung mit ihren Arbeiten aus zwei Jahrzehnten eingeladen. Die Retrospektive “ONCE OVER TIME” bietet die Möglichkeit, eine Fülle von Capriolis interdisziplinären Arbeiten über das gesamte Festival hinweg zu erleben.

Insgesamt sind bei Tanz im August 22 internationale und Berliner Kompanien und Künstler:innen zu sehen, einige mit Uraufführungen und neuen Produktionen. Im Festivalmagazin lernen Sie die Geschichten hinter den Arbeiten kennen, lesen Interviews mit Künstler:innen, Essays und Porträts und bekommen Einblicke in künstlerisches Denken – ein gehaltvoller Austausch über politische, gesellschaftliche und künstlerische Visionen, der den diversen Hintergrund und die kulturelle Verschiedenheit der teilnehmenden Künstler:innen spiegelt. Diese sprechen im Magazin auch über ihre drückenden Sorgen – über Klimakrise, wachsende Ungleichheit, das Wiedererstarken des Extremismus und die fortschreitende Aushöhlung der Demokratie und der Menschenrechte. Der Diskurs bewegt sich dabei auf allen Gebieten konsequent in Richtung Posthumanismus. Und welchen besseren Ort könnte es geben, um über neue Auffassungen vom Menschsein zu philosophieren, als den zeitgenössischen Tanz!

Für uns als Kulturschaffende sind Leben und Freiheit von Künstler:innen noch in den entferntesten Winkeln der Welt ureigens-te Anliegen. Freiheit ist die Voraussetzung für Kunst. Nur sie bietet Raum für das Entstehen von künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Zukunftsentwürfen. Angriffe auf unabhängige und kritische Geister wie Künstler:innen, Aktivist:innen und Journalist:innen sind oft die ersten Anzeichen für kommende Repressionen. Die Rechte aller Künstler:innen, nämlich Meinungs- und Redefreiheit, sind Menschenrechte. Es ist höchst alarmierend, dass kritische oder lebensbejahende Meinungsäußerungen attackiert, verboten oder zensiert werden.

Während der Pandemie trat Tanz im August auch in einen Dialog mit internationalen indigenen Künstler:innen und Aktivist:innen. Die australische Kompanie Marrugeku ist wegbereitend im Bereich interkultureller Performances, in denen sie margi-

nalisierten Menschen eine Stimme verleiht. Dalisa Pigram und Rachael Swain leiten die Company. Sie lassen uns an den Lebensgeschichten ihrer Tänzer:innen teilhaben: indigene und ‘settler’ Australier:innen aus verschiedenen Nationen und unterschiedlichster Herkunft. Wir sind auch stolz, die Berliner Choreografin Martha Hincapié Charry vorstellen zu dürfen, die uns von ihren Erkundungen im Amazonas-Regenwald berichtet – ein niederschmetterndes Zeugnis der Vernichtung von Landstrichen und indigenen Völkern. Elle Sofe Sara wiederum ist eine samische Choreografin, die die Unterdrückung von nordeuropäischen Indigenen und unverarbeitete Traumata thematisiert. Die kanadische Künstlerin Daina Asbee wendet sich gegen kolonialistische und kapitalistische Kategorisierungen und spricht über ihre Beziehung zur Tierwelt.

2014 habe ich positive Leitlinien für Tanz im August in Form einer YES-Liste formuliert. Jetzt, wo ich mich von Berlin und von Tanz im August verabschiede, wird mir bewusst, dass es mir dabei vor allem um eine Frage ging: Wie kann man Künstler:innen und das Publikum an der Gestaltung des Festivals gleichberechtigt beteiligen? Dieses Magazin zusammen mit der Bibliothek im August und unserem Bestreben, das Publikum einzubinden, sind Teil der Antwort auf diese Frage. Wir wollten Schwellen abbauen und den Zugang zum zeitgenössischen Tanz erleichtern, indem wir das Programm vielfältiger gestalteten und breiter streuten. So kann es viele Menschen ansprechen, weil es alle erreicht.

Das Thema Diversität ist inzwischen das Schlagwort jeder Kulturorganisation. Doch wir merkten bald, dass es oft gerade die großen Produktionen waren, denen es an Diversität und Risikofreude fehlte. Deswegen initiierte Tanz im August zusammen mit zwölf weiteren Festivalveranstalter:innen ein auf mehrere Jahre angelegtes EU-Projekt, das junge Choreograf:innen dabei fördern sollte, ihre Arbeiten in einem größeren Rahmen zeigen zu können. Hier im Magazin stellen wir Ihnen zwei solche zukünftigen Stars vor: Amala Dianor, der mit drei weiteren afrikanischen Choreograf:innen zusammenarbeitet, nämlich Ladjì Koné, Naomi Fall and Alioune Diagne, sowie Oona Doherty, die dem klassischen Ballett mit der Musik von Jamie xx und Rachmaninoff zu Leibe rückt. Beide Uraufführungen wurden von der Big Pulse Dance Alliance koproduziert.

Die Kultur allgemein und die Kunst im Besonderen sind Räume mit weit geöffneten Türen, durch die ein freier Gedankenaustausch ermöglicht wird und neue Utopien hervortreten können. Ich glaube, dass wir in Zeiten wie diesen gerade das am dringendsten brauchen: ein Gespräch über die Möglichkeiten der Zukunft.

Virve Sutinen, Künstlerische Leiterin, Tanz im August

Another Perspective

Cristina Caprioli in conversation with Virve Sutinen

© Maryam Barari

Tanz im August is devoting a major retrospective to Cristina Caprioli, the influential choreographer and pioneer of post-modernism in the Nordic countries. Virve Sutinen asks her about the chosen programme, what it means to look back and what she has in store for the future.

Working alongside Cristina Caprioli demanded us to keep up with her critical, rigorous and fast-moving thinking. The curatorial process was aided by the extensive research that Caprioli launched with her collaborators and her team from ccap. She was in the midst of reworking and testing out numerous old works and also choreographing new ones as we settled on the present programme. With a diverse selection of old and new pieces, visitors will have the opportunity to dive into many aspects of Caprioli's artistic vision. At the centre of it all is dance. On the retrospective, Caprioli states; "The visitors can expect a lot of dancing, both loose and rigorous. There's a low-key sentiment, intellectual stimuli, and quite often an absurd sense of humour in disguise. Perhaps most importantly, they will see brilliant dancers trusting the dancing."

Looking back

For Caprioli, a retrospective is just another perspective. It's a singular take on a body of works that is to be followed by other perspectives. She calls the experience of visiting her past together with her collaborators overwhelming, challenging and extremely productive. "I don't relate to the past as a chronological progression towards the now, as a line of conduct from there to here. Rather, I see it as layers of time travelling back and forth, occasionally fluttering up to the surface, mixing themselves with the now, and the future. In this sense, working on a retrospective becomes a timeless leafing through time." "Leafing" is also the title of the branch of the retrospective that takes place at the KINDL – Centre for Contemporary Art. It is a changing weekly programme with a keen look into works arranged by such titles as "Silver", "Spoons" and "Undercover", giving the visitor a multisensory experience of Caprioli's world.

Staged beauty

The festival's opening weekend presents a stunning double bill of Caprioli's solo, "Scary Solo" (2020), and "Om��retz2.22" (2022), a virtuosic duet with Philip Berlin and Madeleine Lindh paired with electronic live music by Yoann Durant. It is a serene evening, not at all a scary experience. Rather, it's the solo itself that is scary, as Caprioli notes: "The point of the solo is to perform instability, and to pretend it is a horror cartoon where the scary part stands for entertainment. Besides this, it is also scary because times are scary and I am always scared of the stage."

A place of one's own

In Stockholm Caprioli has her own space, The Hall, a huge sports hall in the suburb of Farsta, where her team can work both with productions and with audience engagement. The audience is welcomed in a lobby with some drinks and chat, and the place feels partly like a creative factory and partly like a temple for art. "It is very important to have my/our own space. Just like everything else, choreography needs a home. A place you can return to daily where you can host other artists from your community and invite the audience to recurrently visit the work. Moreover, having 'a place' has tremendous symbolic value."

Furthermore, ccap, short for cristina caprioli artificial projects, a non-profit organisation for the production and distribution of her works, is crucial for the continuity of her work. "ccap is not a company; it is a site for different constellations to engage in different projects, not necessarily only for the production of performances. In turn, the structure is as democratic as we can possibly make it, where each person must invest something and at the same time can benefit from each other. So working means being super alert, super committed, and happy to follow the flow."

Performing is an invitation, not a transaction, audiences are not buying anything, and we are not selling. Both of us are paying attention to art.

In Farsta ccap also works with local communities and different audience groups that will have specially designed experiences in The Hall. Working with autistic children and adults has been particularly empowering: "My belief is that the type of choreography that I entrust makes no difference between people. If anything, it connects very quickly with people whose sensations are less dictated by preconceived ideas." Regardless of where the audience is viewing from, engagement is key. "Dancing requires a cross leaning from two sides. The audience must lean forward, and we, as performers, must also lean forward, not only with our dancing, but also by providing the conditions for our reciprocal leaning. Performing is an invitation, not a transaction, audiences are not buying anything, and we are not selling. Both of us are paying attention to art."

Writing as thinking

It is impossible to write about Caprioli without asking her about her own writing, which constitutes an important part of her practice. Tanz im August will publish a catalogue alongside the retrospective that includes excerpts from her own writings as well as an interview with the writer and playwright Tone Schunnesson. At the end of the festival Caprioli will launch her three-volume art book "tung tunn tom" (heavy thin empty). "Writing invites me to



© Franz Kimmel

think, opens my imagination, and makes me physically perceive how meaning moves. Dancing to me is about the overlapping and interacting of different languages, bodies, and situations.”

*Imagine a place that doesn't crave visibility
or appreciation ...*

Conversation is a constant in Caprioli’s world. Her critical mind is always at work, and she has organised symposiums and festivals to keep up with the present. There are the references to contemporary thinkers, which she is undoubtedly one of, but the conversation also comes closer to home. “First of all I am in conversation with my closest working colleagues, and for certain projects scholars and writers from the Swedish community. I have had short encounters with eminent thinkers whose writing has been critical to my work, such as Peggy Phelan, Fred Moten, and André Lepecki.”

In 2021 Caprioli was awarded one of the most precious acknowledgments, the Illis Quorum royal medal, an honour that only the brightest of stars like Birgit Cullberg or Astrid Lindgren

have received in Sweden. Therefore it is only fair that the retrospective will be brought back to her chosen homeland. “Next we are going to Norrlands Operan in Umeå (in the north of Sweden) and to Dansens Hus in Stockholm with a piece from the past in a new version, ‘Petrolio22’. Then to our own space, The Hall and Accelerator, Stockholm University, where we will show parts of the Berlin retrospective. Finally we will close the year with a new installation called ‘The Chapel’.”

Before that, Berlin gets to enjoy three weeks of “ONCE OVER TIME” at KINDL – Centre for Contemporary Art, HAU2 and Radialsystem. “Haze” at HAU3 will be the last stop, where the installation will take over the stage and what we see as spectators is only partial, as it always is.

“Imagine a place that doesn’t crave visibility
or appreciation
that’s where this dancing might occur
not for my sake but for its own and yours and our desires
trusting this particular groove is attended for
then recognized and left unknown” (Cristina Caprioli)*

** From “JUMP CUTS AND REPETITION”, aka downsized preaching from a pale basement, from a disorder of notes collected for a talk on the topic of artistic research in choreography at REACHER, WELD, fall 2018*

Cristina Caprioli
ONCE OVER TIME – a retrospective

Leafing: Silver
5.–7.8. | KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
5.8., 17:00–21:00 | 6.+7.8., 14:00–18:00

Loops: Scary Solo & Omkretz2.22
6.+7.8., 21:00 | HAU2

Leafing: Spoons
11.–14.8. | KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
11.+12.8., 17:00–21:00 | 13.+14.8., 14:00–18:00

Leafing: Undercover
18.–21.8. | KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
18.+19.8.: 17:00–21:00 | 20.+21.8.: 14:00–18:00

Ashes
17.–20.8. | Radialsystem
17.8., 19:00: ASKA
18.8., 19:00+21:00: ASKA
19.8., 19:00: ASKA | 21:00: Once Over Time | 22:00: Until Midnight
20.8., 14:00: Always Sometimes | 17:00+19:00: ASKA

Haze
24.–27.8. | HAU3
24.–26.8., 18:00: rigor | 20:00: conversations
27.8., 14:00: rigor | 16:00: conversations | 18:00: Book presentaion: “tung tunn tom”



© Håkan Larsson

Lockdown, Mutterschaft und Klassik

Blau ist das Mittelmeer, blau ist die Matrosenjacke, die sie sich in Marseille kaufte. Am Ende keimten sogar Pläne, nach Marseille zu ziehen. Doch ihr Lebensgefährte ist dagegen, erklärt sie, ohne großes Bedauern durchklingen zu lassen. Der stammt aus Sardinien und würde auch lieber irgendwo leben, wo es warm und sonnig ist. Außer in Marseille. Sagt Oona. Obwohl: "Er hasst das Wetter in Irland." Oona würde dagegen gerne in Belfast bzw. dessen Vorort Bangor bleiben. "Meine Eltern und mein Bruder sind dort." Wer hätte gedacht, dass die choreografische Porträtistin männlicher Einzelgänger auch ein Familienmensch sein kann? Derzeit sind sie ohnehin fast ständig auf Tournee oder reisen von Residenz zu Residenz, um "Navy Blue" zu vollenden. Und Oona setzt ihre Prioritäten heute ohnehin anders. Denn seit eineinhalb Jahren ist sie Mutter: "Wir müssen uns überlegen, wo unsere Tochter Rosaria am besten aufwachsen kann." Doch nicht nur die Mutterschaft, auch die Lockdowns haben für sie vieles verändert, gerade in Bezug auf das Ballett: "Wir hatten alle keine Jobs mehr und ich ging ins Studio. Es war eine echte Erleichterung. Zum ersten Mal konnte ich wieder einfach tanzen, ohne etwas für andere produzieren zu müssen. Und ich war zurück in meiner Heimatstadt. Ich traf sogar meine Ballettlehrerin wieder." Es war eine Rückkehr in frühere Zeiten. Denn als Kind hatte sie Ballett gelernt, "allerdings ohne ein professionelles Niveau zu erreichen". Trainieren statt touren, da geraten Dinge auf ganz unerwartete Weise in Bewegung.

Rachmaninoff vs. Jamie xx

"Mir scheint, dass alles während des Lockdowns im Tanzstudio angefangen hat. Da machte ich meine ersten ballettartigen Versuche zu Rachmaninoff." Und der hält sie seitdem im Griff. "Zuerst dachte ich, wir entwickeln den Anfang von 'Navy Blue' zum Klavierkonzert und dann lösen wir uns davon und es kommt ein Komponist, der uns eine Auftragsmusik liefert. Wir versuchten auch, ohne Musik zu tanzen, aber das hatte nicht die richtige Schlagkraft. Und ich fühlte, dass ich Rachmaninoff nicht mehr loswurde. Es war eine zu enge Verbindung entstanden." Ein Komponist tritt trotzdem auf den Plan, um in Abstimmung mit Doherty die Stimmungen der weiteren Teile von "Navy Blue" zu untermalen. Es ist der Elektronik-Star Jamie xx, Kopf der britischen Indie-Pop-Band The xx. Mit Tanz kennt er sich insofern aus, als er 2019 die Musik für das Stück "Tree of Codes" von Wayne McGregor, gemeinsam getanzt von dessen Kompanie und dem Pariser Opernballett, schrieb. Doch für Doherty zelebriert Jamie nicht seine übliche, elektronische Tanzmusik. "Ich bat ihn, für einen Teil des Stücks etwas Furchterregendes zu schreiben und für einen weiteren Teil eher kosmische Klänge." Anders gesagt: Ein "Sound der galaktischen Dunkelheit" trifft auf einen Text, gesprochen von Doherty und auch von ihr geschrieben, in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Bush Moukarzel, der als Schauspieler und Regisseur auch an der Berliner Schaubühne präsent war.

In ihren Solostücken tanzte Oona Doherty den Gender-Grenzen auf der Nase herum, ohne daraus gleich ein Stilmittel zu machen. Es geschah einfach. In "Navy Blue" überträgt sie das Spielchen auf die Genre-Grenzen des Tanzes.

Es wäre so etwas wie die Schlagzeile des Jahres aus der Tanzwelt: "Oona Doherty macht ein Ballett!" Natürlich kommt es nicht ganz so. Noch nicht. Aber in "Navy Blue" ist die Idee bereits erstaunlich präsent. Ballett, das hieße ja, dass die Nordirin ihren Gestus aufgäbe, der – vom sozialen Realismus in ihren ersten Stücken zum Ökofeminismus in "Magma" – jene Radikalität an den Tag legte, für die wir die junge Wilde aus Belfast so schätzen lernten. Und natürlich inszeniert sie kein klassisches Ensemble, sondern spielt mit der Idee eines Balletts, um mit dieser so richtig Schlitten zu fahren. Aber immerhin. Dass Doherty, die einstige Darstellerin eines Belfaster Hip-Hoppers – gemeint sind ihre Rollen in ihren Stücken "Hope Hunt and the ascension into Lazarus" und "Hard to be soft" – heute das 2. Klavierkonzert von Sergei Rachmaninoff erklingen lässt, hätte sie sich noch vor Kurzem selbst nicht zugetraut. Ihr erster Kontakt mit einem Ensemble von Tänzer:innen fand in Südfrankreich statt, wo sie ihr Solo "Lazarus" an die runderneuerte Truppe des Ballet National de Marseille überlieferte. Da verwandelte sich Dohertys Einzelkampf aus dem Belfaster Straßenleben in ein betörendes Unisono. Allein das Wort 'Ballett' erschien ihr damals noch wie aus einer anderen, verdrängten Welt, wie die neuen Direktor:innen des Ballet National de Marseille berichteten. Es ist eine echte Anekdote: "Gleich nach unserer Nominierung boten wir Oona an, mit der Truppe zu arbeiten", berichtete das Kollektiv (LA) HORDE (Marine Brutti, Jonathan Debrouwer, Arthur Harel), als sie das Stück in Marseille vorstellten. Das war während des Lockdowns, und Doherty grüßte per Videoschalt aus ihrer Wohnung. Die raue Stimme war nicht den technischen Bedingungen geschuldet, sondern authentisch, genau wie die rohen, mit Graffiti verzierten Wände im Hintergrund.

Trainieren statt touren, da geraten Dinge auf ganz unerwartete Weise in Bewegung.

Ein Sich-Verstellen gibt es bei Doherty nicht. Und (LA)HORDE erzählten, wie sie von Oona zunächst eine glatte Abfuhr erhielten: "Ich mache keinen klassischen Tanz!" Das Ballet National de Marseille im Übrigen auch nicht, und das galt schon lange, bevor das avantgardistische Trio aus Paris dort die Leitung übernahm. Das Wort allein schockte Oona, doch es gab ein Happy End: "Sie kam schließlich in unser Büro, und dann haben wir eine Begegnung mit den Tänzer:innen herbeigeführt, beinahe gegen ihren Willen. Wir konnten sie überzeugen, einen Nachmittag mit der Truppe im Studio zu verbringen. Am Ende hatte sie Tränen in den Augen und sagte: "Ich will 'Lazarus' mit der ganzen Kompanie machen." Es war womöglich Dohertys erster Schritt in Richtung "Navy Blue".

Die Sache mit dem Ballett ...

Oona Dohertys neueste Arbeit "Navy Blue"

Text: Thomas Hahn

Kosmos und Mikrokosmos

“Wir reden untereinander viel über den Kosmos, ein wenig im Sinn von Carl Sagan und seinem blassblauen Punkt, wenn man die Erde von hinter dem Mond oder vom Rand des Weltraums aus betrachtet und dann reinzoomt. Da geht es um sehr real erfahrene existenzielle Ängste, die direkt unter die Gürtellinie gehen und für die wir gar nicht recht die Worte finden.” Da braucht es die ganze emotionale Kraft der Musik Rachmaninoffs, “so traurig, so romantisch, so verzweifelt und so voller Hoffnung.” In deren Begegnung mit dem Tanz, der Gruppe und deren Fragilität entsteht eine spirituelle Dimension. Zwölf Tänzer:innen rotieren wie Gestirne, legen die Hand aufs Herz oder recken die Faust, laufen im Kreis, spenden einander Trost, wenden sich in entwaffnender Wehrlosigkeit an das Publikum, blicken und deuten gemeinsam in Richtung Himmel. Wäre es zu diesem choralen Szenario auch gekommen, wenn Doherty nicht die Gruppenerfahrung in Marseille gemacht hätte?

So einen supersauberen Tanz, mit Unisoni und 5-6-7-8-Zählen, das habe ich noch nie gemacht. Aber ich will es versuchen.

Hier wie dort ist das Ensemble kein klassisches Corps de Ballet, sondern ein bunter Mikrokosmos unterschiedlicher Typen und Körper. In “Navy Blue” kommt hinzu, dass die Interpret:innen aus verschiedenen Kontexten von Hip-Hop bis zeitgenössischem Ballett oder von Ohad Naharins Gaga-Technik kommen und durchaus verschiedene Generationen vertreten, von dem Mittfünfziger Amancio Gonzalez Miñon zur jungen urbanen und zeitgenössischen Tänzerin Andréa Moufounda, von dem klassisch ausgebildeten Thibaut Eiferman, der schließlich in Ohad Naharins Batsheva landete, zu jungen zeitgenössischen Choreografinnen wie der gebürtigen Augsburgerin Magdalena Öttl oder der Norwegerin Hilde Ingeborg Sandvold. Und dann ist da vor allem Ryan O’Neill aus Belfast, der in “Hard to be soft” die Soli tanzte, die schließlich Oona übernehmen musste. “Ich hatte sie ihm auf den Leib geschrieben, aber dann war er nicht mehr verfügbar, und die Produzenten zwangen mich praktisch, selbst zu tanzen.” In “Navy Blue” gedenkt sie nicht, sich mit Ballett zu begnügen: “Dass einige Erfahrung in urbanen Tänzen haben, hilft enorm.”

Den eigenen Tanz wieder lieben

Trotzdem: Sie will ein ganz anderes Tanzgefühl als in ihren bisherigen Stücken heraufbeschwören: “So einen supersauberen Tanz, mit Unisoni und 5-6-7-8-Zählen, das habe ich noch nie gemacht. Aber ich will es versuchen.” Und es wird ja nicht dabei bleiben. Die neue Doherty will die alte nicht etwa mit dem Bad ausschütten. “Navy Blue” ist ihre erste echte Kreation mit einem so großen Ensemble und dazu noch Interpret:innen von Rang. Richtig eingeschüchtert sei sie angesichts der vielen weitläufigen Karrieren, versichert Doherty. Und indirekt auch, dass sie das Stück gewissermaßen den Interpret:innen zu Füßen legt.

“Im dritten Teil geht es darum, tanzend zu erfahren, wie wir unseren Tanz wieder lieben können. Und gerade für Tänzer:innen, die ihr Leben lang in Repertoire-Kompanien engagiert waren und viel Ballett getanz haben, ist das eine echte Aufgabe.” In vielen Gesprächen mit ihnen fand sie einiges über die Realität der Tanzwelt heraus. “Viele haben das Prinzip verinnerlicht, dass man sich wehtun muss, um auf der Bühne stark zu wirken.”

Sie will aus “Navy Blue” ein Schlüsselstück ihres Schaffens machen und sich Zeit nehmen, bis sie es als abgeschlossen betrachtet: “Vielleicht ist dies kein Sechs- oder Zwölf-Wochen-Projekt, sondern eines über fünf Jahre”, sinniert sie, während sie zum Abschluss einer einwöchigen Residenz am Centre National de la Danse (CND) am Rand des Canal de l’Ourq sitzt und ihre Füße knapp über der Wasseroberfläche baumeln lässt. Da pfeift ein frischer Wind und nur drei Gehminuten entfernt stehen die neu gebauten Ateliers von Hermès, deren ehemalige Stiftungsleiterin Catherine Tsékénis heute das CND leitet. Neue Herausforderungen könnten schon bald auch auf Doherty warten. Und damit ist nicht nur Tochter Rosaria gemeint. Man kann schon jetzt darauf wetten, dass das Energiebündel aus Belfast bald auch größere, der klassischen Tanzkultur näherstehende Häuser der Ballettlandschaft auf sich aufmerksam machen wird, die nach unverbrauchten, waghalsigen Gastchoreograf:innen suchen. Es muss sich nur herumsprechen, dass sie nicht länger “ich mache kein Ballett” in den Hörer blafft, wenn man sie anruft. In Bezug auf “Navy Blue” lässt sie sich schon mal alle Türen offen: “I guess, it’s a ballet!” ➡

Oona Doherty
Navy Blue

18.8., 21:00 | 19.8., 19:00 | Haus der Berliner Festspiele

ON THE GO
WITH TRAJAL
HARRELL



Where are you now?

I’m in my studio in Athens.

Where is the best place for you to be as an artist?

In my heart.

How do you get started, with ideas or bodies?

I don’t know where it begins. I have to be somehow shaken up. It’s always different and surprising.

Are questions of identity simple or complex to you?

Complex.

What are you interested in at the moment?

Weakness.

How did you choose the books for the Bibliothek im August?

I thought about people who write that had been important for me not only as authors but as individuals who have affected my life.

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

I like the idea of Joni Mitchell opening for Keith Jarrett. I don’t think she would open for many people, but I think she would for Keith.

Never About Us Without Us



The Indigenous perspective of Martha Hincapié Charry

Text: Virve Sutinen

In her solo “AMAZONIA 2040” Colombian and Berlin-based choreographer Martha Hincapié Charry reflects on the present, past and future of the Amazon rainforest. In tandem with striking and confrontational images from the Amazon region and its Indigenous peoples, she explores notions of home, habitat and the disappearance of biodiversity in times of climate crisis.

Martha Hincapié Charry first came to Germany to complete her dance studies at the Folkwang University Essen under the direction of Pina Bausch. Colombia didn't have university programmes for professions such as dance at the time. Hincapié Charry notes: “I knew very little about Pina Bausch but I felt very moved by her work. At a workshop in Bogotá I met a professor from Folkwang University and he asked me if I wanted to go to Essen. He sent me the application forms and I got invited to audition.” In 2019 Hincapié Charry was a recipient of the Pina Bausch Fellowship.

Berlin on her own terms

“Berlin is a city where everyone is welcome. Somehow no one minds that others live on their own terms, in freedom. I don't feel judged here, but I don't really feel seen either. It has taken me many years to be heard, to receive respectable support. The independent scene continues to be unstable, but it has also organised itself to improve the conditions and quality of life of the artists who are giving their vital force to the cultural life of this city and that gives a sense of community.”

In Indigenous communities, the individual is never considered above the collective.

Since 2011 she has been organising the festival Plataforma Berlin, which seeks to shine a light on the current political, ecological and social situation in the Ibero-American region. Hincapié Charry has brought together activists, BIPOC artists, Indigenous leaders and cultural workers. “In my curatorial practice I reflect on processes of decoloniality and the forms of survival that artists have experienced in their migration to Europe. I have opened a space for dialogue between continents through a transdisciplinary reflection on the human body, where the themes of climate catastrophe, (de)colonialism and the relationship between art, nature and the visible as well as the invisible world find a platform.”

A focus on Ibero-American artists and issues was previously hard to find in Berlin, as Hincapié Charry notes. “I did not see artists from the global south represented, nor did I find a place for myself as a BIPOC artist. So, not having a chair at the table,

I brought my own chair or set up my own table. Sometimes I asked myself why I was making such an effort, as meanwhile I was neglecting my artistic process. But now I understand that Plataforma has been part of my practice and is a statement that is not separate from my creative reflections. And in Indigenous communities, the individual is never considered above the collective.”

Journey back home

In 2017 the World Wildlife Foundation invited Hincapié Charry to perform for the Guardians of the Forest at the Museum of Natural History (Museum für Naturkunde) in Berlin. The Guardians are Indigenous leaders who shared their speeches at the COP23 convention, the 23rd Session of the Conference of the Parties to the United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC). On this occasion Hincapié Charry met Sônia Guajajara, an Indigenous leader from Brazil, who had just been named by TIME magazine as one of the most influential people of 2022. She remembers: “Being able to interact with Sônia and later with other Indigenous leaders in-situ led me to a state of hypersensitivity towards the critical extinction that threatens the Amazon rainforest, its peoples, its animals, plants, rivers and spirits.”

To approach intersectionality in the art world opens a prism of possibilities for decoloniality.

During the lockdown Hincapié Charry spent months in her native country Colombia. There, in the rainforest, she developed her solo performance “AMAZONA 2040”. She reflects: “In 2020 I was in the Amazon when a full lockdown was announced due to the pandemic. I ended up spending three months in the jungle, where the virus also penetrated. It was very distressing to experience the state of helplessness that our ancestors might have felt 500 years ago, when unknown diseases started causing deaths. Elderly leaders, guardians of ancestral knowledge, began to die because of COVID-19. Some communities strengthened themselves and took up healing rituals more strongly.”

Martha Hincapié Charry has Quimbaya Indigenous roots. When in the rainforest, she met with Indigenous communities, a venture that was vital in remembering and understanding aspects of her own inheritance and identity. “When my grandmother died it was very painful to feel that in her I lost my last connection to the community I am originally from, as it is a group referred to as ‘officially extinct’. I heard the call to return to my territory and when I began to connect with other communities, doors that I never imagined possible started to open and the journey back home began.”

Decolonising the art world

Meanwhile in Europe, the performing arts field started re-thinking what the production, presentation and touring



of productions should look like. Time and resources are now being appointed to establishing green policies, guidelines, and ethical declarations concerning diversity and inclusion.

Colonialism is now acknowledged as a historical and ongoing driver of climate catastrophe.

When asked if the art world should do more, Hincapié Charry's answer is clear: “No doubt about it! Last year saw exhibitions or biennials turn their gaze to the current crisis, but this is still more reflected in their programmes than in their internal structures. So although lately there has been more focus on how we humans are experiencing our relationship with nature, there are still issues: BIPOC artists, curators or directors remain under-represented.” White bodies that base their approaches on ancestral wisdom are often still in the limelight, and do not always act from a self-critical position. Hincapié Charry adds: “Colonialism is now acknowledged as a historical and ongoing driver of climate catastrophe. As well as extractivism seen in nature, there is also extractivism of wisdom and spirituality. To approach intersectionality in the art world opens a prism of possibilities for decoloniality. In short: never about us without us.”

Hincapié Charry remains dedicated to her work as an artist, activist and festival director. “I am currently imagining possible curatorial futures as associate curator of Radialsystem, Berlin, in the framework of the Encounters programme. My challenge now is to articulate spaces for reflection and action on what it means for independent migrant artists from the global south to care and rest when this for them may represent a privilege reserved for white bodies.” Alongside her ambitious curatorial projects, Hincapié Charry has not neglected her own artistic work. “I am working on a new creation about the hecatomb that awaits us and about the possibilities of renewing the world. Supporters and collaborators are welcome!” ➡

Martha Hincapié Charry
AMAZONIA 2040
 20.8., 19:00 | 21.8., 17:00 | HAU1

Ein schmaler Grat

Die Choreografin Robyn Orlin über Theater
als Frage der Humanität

Text: Esther Boldt

© Jérôme Séron

Robyn Orlin

*Schon vor zwei Jahren sollte ihr Stück **“We wear our wheels with pride and slap your streets with color ... we said ‘bonjour’ to satan in 1820 ...”** bei Tanz im August gezeigt werden. Nun kann es endlich nach Berlin kommen. In diesem Porträt aus dem Jahr 2020 spricht Robyn Orlin über ihre kritische Arbeit und über Theater als Frage der Humanität.*

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.

Seit über zwanzig Jahren lebt Robyn Orlin in Berlin. Eines ihrer neuesten Stücke trägt einen für die Choreografin typischen langen Titel: *“We wear our wheels with pride and slap your streets with color ... we said ‘bonjour’ to satan in 1820 ...”*. 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 daran, 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 Rikschas-Fahrern ihrer Kindheit: Die Choreografin wuchs in Johannesburg auf, als Kind jüdischer Emigrant:innen, 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.

Im Moment kehre ich häufig zu Erinnerungen zurück daran, woher ich komme, und wie es mein Bewusstsein geformt oder nicht geformt hat.

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 eine Verdienstmöglichkeit 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 Samenkörnern, gekrönt von zwei, vier oder sogar sechs Kuhhörnern. Dabei wurden die Hörner als Zeichen der Würde und Kraft jener interpretiert, die sie tragen. Dennoch verweisen sie auch auf den Status der Rikschas-Fahrer als menschliche Lastentiere, wie Orlin findet. Heute, nach der Motorisierung Südafrikas, dienen die bunten Rikschas vor allem als touristische Attraktionen.

Sie erinnere sich so lebhaft an die Rikschas-Fahrer, weil es zwei Formen traditioneller afrikanischer Tänze sind, die sie inspirierten, sagt Robyn Orlin: “die der Minentänzer und die der Rikschas-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 Wettbewerbe veranstaltet und sollten verhindern, dass die Arbeiter sich an ihrem freien Tag betranken und prügeln. Die Besuche bei diesen Tänzen hätten sie, so Orlin, bereits in sehr jungen Jahren politisch beeinflusst. Nun möchte sie ein Monument schaffen für diese unbekannten Helden – ohne allerdings die Kolonialzeit zu verherrlichen: “Ich muss vorsichtig sein, ich möchte die Kolonialisierung nicht glorifizieren, das könnte eine Falle sein”, meint Orlin. “Es ist ein sehr schmaler Grat.”

Es ist eine Frage der Humanität, zu ermöglichen, dass die Zuschauer:innen freier partizipieren können im Stück.

Robyn Orlin gehört heute zu den wichtigsten zeitgenössischen Choreograf:innen Afrikas. Sie studierte Tanz an der Contemporary 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. Bereits 2018 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 Sklav:innen. 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, plänkelt und



scherzt mit ihnen, kommentiert ihre Kleidung, involviert sie unmittelbar in sein Spiel.

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 niederzureißen”, 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 Kosoko 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 gehen 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.”

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 die Choreografin 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. ➡

Robyn Orlin / City Theater & Dance Group
We wear our wheels with pride ...
 17.+18.8., 19:00 | Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz
 Deutschlandpremiere

ON THE GO WITH TATJANA MAHLKE (URBAN FEMINISM)



Where are you now?

I am at home in my office in Berlin, Kreuzberg.

Where do you feel you belong?

I feel very rooted in Berlin, the place where I was born and grew up.

And where do you feel the most inspired?

It can be anywhere. I feel most inspired in moments when I achieve full presence.

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

Go for what truly interests you and success / acknowledgment of your work will follow.

Three things you cannot live without?

My piano, my favorite sneakers and my bike (it got stolen last week. Lucky me, I have a second one...)

How did you choose the books for the Bibliothek im August?

I chose “A Choreographers Handbook”, by Jonathan Burrows. This book has accompanied my artistic journey since the beginning of my career. I never finished it, but I always give it a read when I feel lost and it usually helps.

What is your favourite quotation from the book you’ve chosen to recommend?

Oh, so many! For example, the choreographer Liz Aggiss says: “Choreography is the right person, doing the right material, in the right context.”

Embodying Abolition

Straight talking with Marrugeku

Text: Rachael Swain

Director Rachael Swain is co-artistic director of Marrugeku along with choreographer Dalisa Pigram. Here she reflects on their new work, “Jurrungu Ngan-ga”, which was created in collaboration with Indigenous Australian dancers from many Nations and settler dancers from diverse backgrounds. Quotes come from interviews with cast members during the development and touring of the work.

“Jurrungu Ngan-ga” responds to places and peoples that have been targeted by Australia’s long-standing neo-colonial appetite for incarceration. “Jurrungu Ngan-ga”, meaning ‘straight talk’ in the language of the Yawuru People, examines the common thread that connects outrageous levels of Indigenous incarceration in Australia to the government’s indefinite detention of asylum seekers. The project’s creative team interrogate and stage this link as performed in the ‘prison of the mind of Australia.’ Together they challenge its legitimacy through the lens of what Waanyi writer Alexis Wright explains as “the sovereignty of the mind”. That is, an Indigenous sovereignty that is outside the reach of the settler state and its mechanisms of policing. This is performed and staged in “Jurrungu Ngan-ga” through choreopolitical acts of resistance, survivance and straight talking.

Marrugeku is based on the lands of the Yawuru people, the custodians of the lands and waters of Rubibi in the far north-west of Western Australia. “Jurrungu Ngan-ga” is performed by a cast that reflects the intersectional character of the project and the driving ideas behind it: Indigenous Australian dancers from many Nations (both Aboriginal and Torres Strait Islander), and settler dancers of Palestinian, Filipino and Filipinx and English-Irish heritage. Company members and their families have lived experience of displacement, exile, incarceration and settler privilege.

They share aspects of their own cultural archive through movement that celebrates the fact that they too are ‘still fucking here’.

The nine performers of “Jurrungu Ngan-ga” inhabit the prison of the mind of Australia as figments conjured by its own imagination. Each moment channels key events from recent years within Australia’s carceral-border regime. These scenes are interwoven within a fabric of Marrugeku’s unique intersectional gestural dance language, which seeks to embody the disputed and disrupted site of the border itself. The audience witness scenes of detention brutality, culturally situated acts of resistance and freedom, direct and deeply personal addresses to a security camera and a ritual honouring of names of those who have died in custody on Australia’s watch. On this event of ‘say-

ing the names’ Filipinx trans-femme dancer Bhenji Ra notes: “Often as those folks who are holding those stories, we are expected to be contained by that trauma and then to perform that. But instead we move forward remembering them and enjoying their memory, and that joy becomes our resilience.”

After leading the call to say the names, Bhenji Ra’s final words in her script, “Im still fucking here, I’m still fucking here”, are drowned out by the beats of the soundtrack as she begins voguing atop the stage, her precise arms moving at turbo speed. Her embodied remembrance honours the voguing community in New York who pioneered the form. “They created a space that is not just about dancing; it’s about celebration and about how you keep your communities thriving and alive and how you create a culture that’s based on the premise that everyone belongs.”

Soon she dips and rolls off the stage and is immediately replaced by Palstinian dancers Feras Shaheen and Issa el Assaad, who perform a fusion of debke and house dance amidst the cheers of the other dancers, who surge around the platform. A security camera continues to survey the scene, which by now resembles an uprising in a prison. Feras and Issa too are soon replaced by Indigenous dancers Emmanuel James Brown (Bunuba/Walmajarri/Gooniyandi/Wangkatjungka) and Chandler Connell (Wiradjuri). They stamp their feet into the mesh of the platform they are dancing on as if it were the dirt in their homelands. Although coming from different parts of the country, they share aspects of their own cultural archive through movement that celebrates the fact that they too are ‘still fucking here’.

A young Indigenous Australian is more likely to go to jail than to go to university.

Drawing on white-settler Australia’s historical founding as a penal colony, the prison is both an instrument of white supremacy and a symbol of a national identity grounded in a colonial imaginary. Indigenous peoples, and their custodial relationship to place (country), embody and represent an internal threat to this symbolic and very real state system of dominance and control. At the same time those seeking asylum and arriving by boat represent an external threat to the very same systems. The passage to Australia by boat of those seeking asylum between 2001–13 led to their subsequent imprisonment in the offshore detention centres on small Pacific states – Manus Island in Papua New Guinea, the Republic of Nauru and the Australian territory of Christmas Island. This policy was alarmingly named the Pacific Solution by successive governments and renamed Operation Sovereign Borders in 2013.

Indigenous Australians are the most incarcerated in the world per capita, and penalties are often excessive. A young Indigenous Australian is more likely to go to jail than to go to university. While we were on tour with “Jurrungu Ngan-ga” in remote



northwest communities, dancer Emmanuel James Brown talked about the challenges facing young people in his home town of Fitzroy Crossing: “The kids don’t have much to do here. People that are working for children need to take them out hunting, fishing and learning their cultural dance. I reckon it’ll be much better, they would be closer to family and countrymen, where they can be connected. Instead of getting locked up and getting back in the system again where we are still stuck.” On stage EJB’s expressive movements, choreographed with Dalisa Pigram, embody the pain of the repression of his people as well as the resistance and survivance of his culture as he retains, performs and interprets his Bunuba dance.

As the production progresses this choreopolitical neo-expressionism shifts from a mechanical embodiment of denial to a more trance-like and receptive collectivity. At the same time the dancers’ distinctly individual movements continue to be punctuated by retrograde actions and performed glitches that appear to momentarily revisit fragments of colonial imagery / contemporary persecution. Thus the collective language of exchanged gestures does evolve into a new kind of mobilisation, yet one that continues to be ruptured by collapse, loss and re-gurgitated moments of violence.

In the final scene of “Jurrungu Ngan-ga” Feras Shaheen haltingly emerges from the floor. Erratic contorting movements appear to involuntarily erupt from his body. Around him chandeliers fall slowly and topple as they land. The old world is collapsing while

the pain of now is ongoing. During the development of the work Feras Shaheen said: “I feel like dance can be a visual translation of what is happening in society. And you see that in cultural dance, in Palestinian culture, but also in cultures of resistance. Most street dance that I have learned started from a situation. People went to clubs to express themselves because of something they were experiencing, and people were dancing on the street because of something that was going on. The stars that we know today are performing scenarios or periods of time, more than actual dance styles. I definitely think the dance we do can be a representation of the climate we are in.”

Through making this work with and for diverse communities we have learnt how contemporary dance processes can engage intersectional and trans-disciplinary performance to make visible, embody, address and help dismantle systems of control, separation and subjugation. “Jurrungu Ngan-ga” exposes and challenges state violence and helps imagine strategies for abolishing Australia’s brutal carceral-border regime. 🗡️

This article contains excerpts from Tofighian, Pigram and Swain et al., “Performance as Intersectional Resistance: Power, Polyphony and Processes of Abolition”, in Humanities Journal, Acts of Liberation, MDPI, 2022.

Marrugeku
Jurrungu Ngan-ga / Straight Talk
5.8., 20:00 | 6.8., 19:00 | 7.8., 17:00 | Haus der Berliner Festspiele
Deutschlandpremiere in Kooperation mit Internationales Sommerfestival Kampnagel

That Fungi Feel

Maija Hirvanen on being enmeshed
in the more-than-human

Interview: Tang Fu Kuen

© Heidi Piironen

Maija Hirvanen

After presenting “Art and Love” in 2018, Maija Hirvanen returns to Tanz im August with her new work, “Mesh”. Curator Tang Fu Kuen asks her about the work’s foundation in entanglements with other species and the challenges of assimilating many life forms into choreography.

Tang Fu Kuen: In the last two years you have adopted a ‘more-than-human’ mode of working and worldview for “Mesh”. How did this come about?

Maija Hirvanen: I started working with the dancers on principles of non-linearity, interconnectivity, co-dependence and post-individual uniqueness. I developed a range of practices for this to which the dancers responded in several ways. We worked with corporeal listening, initiating and transmitting rhythms through the whole body, signaling across time and place. Amidst the cancellations and postponement of “Mesh” due to Covid, we have been keeping with the process for instance by giving space to light-heartedness and misunderstandings. An example: there was a moment at the beginning of the rehearsals when one of the dancers, Marlon Moilanen, misheard the term ‘more-than-human’ and thought I said “Morten Human” – as a name – and from there, a performance character called Morten Human emerged to haunt the process a little.

FK: With “Mesh” you deepen your enquiry into how human bodies commune to produce difference and identity, and move towards open sensibility. Could you elaborate on the politics and paradigm of the ‘old anatomy’ and ‘fungi feel’ you are engaged in?

MH: The choreography is based on movements and sounds that can be simultaneously human and of other species and life forms. The dancers are entangling, blooming, electrifying, decaying, howling, meshing. And they are

breathing, like the audience members or the building. Breathing connects us to the breathing of others, to the air, to the wind. Out of this a certain ‘old anatomy’, as I call it, emerges. If you observe the bones in the wing of a bird, they resemble the bones of our hands. Human anatomy is interlinked and enmeshed with the anatomy of fish, fungi, mammalian forms. From this perspective individuality as we often understand it disappears. In “Mesh” the dancers perform through an ‘old anatomy’ that understands an individual human body as part of a long continuation of life, that dances times, places and energies that connect to times beyond our lifetime and cycles that run through us as minerals, waters and breaths.

I have learnt from the way fungi think and are and in dancing with them I have become more fungi-like.

FK: What incited your interest in fungi?

MH: I learned sustainable forestry from my father, it’s a family tradition. I created my first performances in the forest. Over the past decade I have spent a great deal of time deep in the woods, particularly during autumn. I look for mushrooms, I wander, I get lost, I empty out, I get surprised. I gently peek under the mosses, say hello to the mycelium. I have learnt from the way fungi think and are; and in dancing with them, I have become more fungi-like. The dancers and I have connected with the way of being and thinking of fungi in the studio too. Instead of playing mushroom networks, the dancers have found something in the way of being of the fungi out of themselves, as a group. A kind of a fungi-human-hybrid way of being. To learn from and tune in with a ‘fungi feel’ for me is to work with perception, orientation, attention, expression and senses in a way where the totality of an individual body disappears and the collective corporeality, with all affects involved, appears. ‘Fungi feel’ relates to expanding imagination, to playfulness and to not-knowing.

FK: What challenges have you faced in dealing with the ‘representation’ of non-human bodies?

MH: When one walks away from one representation, another representation comes into place. And there are always multiple representations and readings going on at the same time, consciously and unconsciously. So for “Mesh” it’s been a question of concentrating on the concreteness of the physical performing body, the contact between dancers, the intentions toward audience perception and working with multiple possibilities of representation at the same time. The main focus, for instance, is not the representations that the sound of breathing creates, but breathing itself. Similarly, some practices of “Mesh” work with and study the way mycelium moves, thinks and relates, and traces these principles in our human body, corporeal wisdom and group behavior. But at the same time the dancers are still Marlon Moilanen, Marika Peura, Suvi Tuominen and Pie Kär, with all their histories, feelings and thoughts. They are also unique creatures, a collective of artists with different identities – and they also perform animal, fungal and bacterial bodies, bodies of knowledge and time, in and through themselves. 🍄

**Maija Hirvanen
Mesh**

12.8., 19:00 | 13.8., 21:00 | 14.8., 19:00 | HAU2
Weltpremiere

ON THE GO WITH ISRAEL GALVAN



Where are you now?

I am on a green sofa in my dance studio in Sevilla, my hometown.

Where is the best place for you to be as an artist?

Onstage when there is an audience.

How do you get started, with ideas or bodies?

A body with ideas.

Are questions of identity simple or complex to you?

They start complex and end simple.

How would you describe your practice in three words?

I, tradition, present time.

What is your favourite thing about collaborating with Niño de Elche?

We are family.

Do you prefer creating together or alone?

Alone and with a muse.

Do you think about the audience when creating?

Yes.

In what way has your audience surprised you?

When they're silent and when they have fun.

Text from Magazin
im August 2020.



ON THE GO WITH NINO DE ELCHE



Where are you now?

In a hotel room in Córdoba, Spain.

Where is the best place for you to be as an artist?

The best place as an artist is the stage.

How would you describe your practice in three words?

Undisciplined, unorthodox, simple.

What is your favourite thing about collaborating with Israel Galván?

That I can express myself at every moment as I like.

Do you prefer creating together or alone?

I always create with Israel, because even if I am alone in my studio, he's one of my artistic references.

Do you think about the audience when creating?

No.

In what way has your audience surprised you?

They are more and more open and enjoyable.

Do you like to dance?

Yes, especially to techno.

Ein Porträt der Filmemacherin und Choreografin Elle Sofe Sara, die mit dem Stück “Vástádus eana – The answer is land” zu Tanz im August kommt.

In diesem Jahr zogen sie früher als sonst an die Küste. Der Winter war unbeständig in der nordnorwegischen Tundra, die Temperaturen schwankten. Der Schnee taut an und beim nächsten Kälteeinbruch vereiste er wieder. Durch die Eisdecke war es unmöglich, für die Rentiere zum Gras durchzudringen. So machte sich die Choreografin und Filmemacherin Elle Sofe Sara mit ihrem Mann, den Kindern und den Rentieren auf ins Sommerquartier in einem Dorf an der Küste. Von dort aus führen wir ein Videogespräch, zu dem sie ein handtellergroßes, aus Elchgeweih gefertigtes Amulett trägt. Während der Migrationsperiode im Frühjahr und Herbst, erzählt sie, vermeide sie es, Termine für die künstlerische Arbeit wahrzunehmen. Ihr “Jahresrad” versucht sie, nach dem Rhythmus der Rentierwanderung auszurichten. Seit sie 16 war, widmete sie ihr Leben ausschließlich der Kunst, studierte in London und Oslo, dann jedoch zog es sie zurück in die Sápmi-Landschaft, in der sie geboren wurde.

“Ich hatte das Gefühl, den Kontakt verloren zu haben, zu den Menschen und dem Land, wo meine Eltern, meine Großeltern und meine Vorfahren sind. Ich wollte keine Künstlerin werden, die nur die Kunst hat. Ich suche nach einem ganzheitlichen Lebenszusammenhang.” Auf dieser Suche widmet sich Elle Sofe Sara in ihrer künstlerischen Arbeit den verlorenen und noch erhaltenen Traditionen der Sámi, den indigenen Bewohner:innen in Nordskandinavien und auf der Kola-Halbinsel in Russland. Ihre Muttersprache ist das Nordsamische, die größte der zehn samischen Sprachen, die heute nur noch von etwa 20.000 Menschen gesprochen wird. “Dálvi bohtos ain – Lass die Winter noch kommen”, so lautet der kurze Text eines Joiks, den sie für ihr Bühnenwerk “Vástádus eana – The answer is land” dichtete. Das Joiken ist das Erschaffen eines Bezugswesens zwischen einem Menschen und seiner Umgebung durch die Stimme. Der Gesang stellt eine sinnliche Realität her, die als lebendig wahrgenommen wird. Es wird daher zum Beispiel nicht über einen Berg gesungen, sondern es wird der Berg selbst, wie er sich einer Person offenbart, gesungen. Für Menschen können ebenfalls Joiks entstehen. Im Lauf des Lebens wachsen sie dann mit dem Kind, für das sie geschaffen wurden.

Der Gesang stellt eine sinnliche Realität her, die als lebendig wahrgenommen wird.

Auch Elle Sofe Sara ist dem Joiken in ihrer Kindheit begegnet, aber es war eher eine heimliche Begegnung: “In meiner Familie dachte man, dass Joiken eine Sünde sei.” Diese Angst sieht sie im Jahrhunderte währenden Verbot durch die Kirche begründet. Die öffentliche Ausübung des traditionellen Gesangs

war untersagt. Erst seit den 1960er-Jahren wurde er langsam aus der Verbannung ins Geheime befreit, was ihn aber noch lange nicht von seinem auferlegten Stigma befreite. In Saras Bühnenwerk “Vástádus eana – The answer is land” ist er ständig anwesend. Raumgreifend, voller Ruhe, Würde, Trauer und Sehnsucht, erschafft er den Sog einer ästhetischen Landschaft, die nicht sichtbar, sondern fühlbar ist. Eine gesungene Landschaft, die dazu einlädt, in Beziehung zu treten, Teil von ihr zu werden und sich mit ihr aufzulösen. Der samische Komponist Frode Fjellheim, mit dem Elle Sofe Sara zum dritten Mal zusammenarbeitet, hat die Joiks mehrstimmig gesetzt. Die vier Sängerinnen und drei Tänzerinnen lernten sie nicht durch ein im klassischen Musikkontext übliches Partiturstudium, sondern entsprechend der oralen Tradition von Tonträgern und durch Workshops.

Elle Sofe Sara hat nicht nur den Text eines Joiks beigesteuert, sondern auch eine eigene Komposition. Andere Joiks stammen aus historischen Archivaufnahmen. Außerdem wurde ein Gesang der Skoltsámi mit aufgenommen, eines Volks, das durch russisch-finnische Grenzziehungen und russische Umsiedlungspolitik seine angestammte Umgebung komplett verlor. Ihre Sprache wird nur noch von mehreren Dutzend Sprecher:innen gesprochen. Die Landschaft ihrer Gesänge existiert nicht mehr. Auch in Nordnorwegen und Schweden sind die Landschaften und Lebensweisen der Sámi nach der Kolonialisierung weiterhin Vereinnahmungen durch Landes- und EU-Politik, vorwiegend durch Wirtschaftsinteressen, ausgesetzt. Zuletzt erregte der schwedische Beschluss, das Gebiet in der Nähe von Jokkmokk zum Eisenerzabbau an die britische Minengesellschaft Beowulf Mining freizugeben, Aufsehen. Das samische Lokalparlament sprach sich strikt dagegen aus, die Bevölkerung protestierte und bekam unter anderem Verstärkung von der Klimaaktivistin Greta Thunberg. Aufsehen erregte auch der Vorhang aus Rentierschädeln auf der documenta 14, geschaffen von der Künstlerin Maret Anne Sara, die Teil des von Elle Sofe Sara mitbegründeten Sámi-Kunstkollektivs Dáiddadállu ist. Der vertikale Friedhof mit den gut sichtbaren Einschussstellen in den Schädeln verweist auf ein norwegisches Gesetz, das die Dezimierung der Rentierherden aus Landschaftsschutzgründen vorsieht – während gleichzeitig auf eine weitere industrielle Erschließung der Region gesetzt wird. Der Bruder der Künstlerin wurde trotz zwei gewonnenen Gerichtsverfahren letztinstanzlich genötigt, einen Teil seiner Tiere zu erschießen. Die Forderung der Sámi, die Größe der Rentierherden in Selbstverwaltungsverfahren zu regeln, wurde übergangen.

Die Rentierherde, um die sich Elle Sofe Saras Ehemann kümmert, musste dagegen wegen ihrer geringeren Größe noch nicht dezimiert werden. Aber auch für ihre Familie sei es nicht leicht, sich im Regelwerk des Staates zu verorten. “Gesetze zu machen ist schwierig”, meint Elle, “viele sind eine große Herausforderung für uns. Zum Beispiel kann nur eine Person als Rentierhalter eingetragen sein, andere Familienmitglieder können nicht registriert werden. Dabei ist Rentierhalten eine

Vástádus eana – The answer is land

Vom Verschmelzen mit einer schwindenden Landschaft

Text: Astrid Kaminski



© Antero Hein

Gruppenaktivität, ein Lifestyle.“ Aus diesem Lifestyle und ihrer Beschäftigung mit dem Joiken hat Elle Sofo Sara ein neues sprachliches Idiom geschaffen: die ‘joikende Hand’. Den Begriff hat sie abgeleitet vom bestehenden Ausdruck ‘die Lasso-hand’, der im engeren Sinn für Menschen angewandt wird, die besonders geübt darin sind, Rentiere mit dem Lasso einzufangen. Im weiteren Sinn deutet er auf besonderes handwerkliches Geschick. In ihrem Kurzfilm “Juoigangieht / The Yoiking Hand” von 2011 unternimmt sie den Versuch, dem Joiken einen Körper zu geben. Ihre Motivation erklärt sie so: “Weil es verboten war, joikten viele Leute nur, wenn sie betrunken waren. Als Joiken dann wieder möglich war, wirkten die öffentlichen Darbietungen zunächst sehr steif und unbeweglich. Durch die Steifheit sollte betont werden, dass die Aufführenden nicht betrunken waren. Ich fand es schade, dass wir unsere Körper nicht benutzen, also bat ich die Sänger:innen, die von ihnen gefühlten Handbewegungen in den Gesang zu integrieren. Durch meinen Film wird die joikende Hand nun langsam zu einem Begriff.“ In “Vástádus eana – The answer is land” werden die Körper der Sängerinnen jedoch meist ruhig gehalten. Sie scheinen ganz auf ein Sich-Öffnen als Gefäß für den Gesang konzentriert, in einer sensiblen Spannung, die zuweilen die Finger wie Antennen wirken lässt oder aber, wie es bei Sänger:innen oft zu beobachten ist, den Raum des atmenden Körpers energetisch zu halten scheint. Trotz dieser reduzierten Bewegung wirken die Sängerinnen absolut nicht steif. Vielmehr strömen sie langsam im Sog der ersungenen Landschaft, gruppieren sich um die Tänze-

rinnen, um deren Stimmungen aufzunehmen, oder fügen sich zu Trommelklängen in die Schrittchoreografie ein. Mal verfällt die Gruppe in einen Stampfschritt, mal setzen sie Schrittkombinationen und Motive aus der Folklore ein, mal entstehen rhythmische Muster mit überraschender Phrasierung und spannungssteigernden kleinen Verzögerungen.

Mit dem Tanz knüpft sie nicht an eine samische Tradition an, sondern schafft ihre eigene Welt.

Einen bestimmten Tanzstil verfolgt Elle Sofo Sara in ihren Arbeiten nicht. Elemente aus zeitgenössischem Tanz, Release-Technique, Aerobic, Stepptanz, Folklore und Meditationstechniken kommen gleichberechtigt zum Einsatz. Mit dem Tanz knüpft sie ebenfalls nicht an eine samische Tradition an, sondern schafft ihre eigene Welt. Der Spaß an der Bewegung und die von ihr empfundene heilende Möglichkeit des Tanzes bilden dabei die Pole, zwischen denen sie sich bewegt. Diese Komponenten waren seit ihrer ersten Begegnung mit dem zeitgenössischen Tanz wichtig für sie: “Mit 16 ging ich in eine Schauspielschule, den Tanzunterricht hatten wir bei einer Tänzerin des Laban-Trinity-Konservatoriums in London. Sie nahm mich unter ihre Fittiche. Ich fühlte, dass mir das Tanzen lag und auch, dass es mir guttat, dass es eine therapeutische Kraft hatte. Ich trug Dinge aus der Kindheit mit mir, die heilen mussten. Die Kombination aus Tech-

niken des Ausdrucks und der inneren Kontemplation wie Yoga und andere meditative Techniken stärkten meinen Körper.”

Die Frage nach der seelischen Balance ist in vielen von Elle Sofo Saras Werken zentral. Es geht dabei sowohl um ein individuelles Empfinden als auch um die Möglichkeiten und die Schwierigkeiten der Bezugssysteme innerhalb der Gesellschaft sowie jenen eines mehr-als-menschlichen Lebensraums. Auch Tabus innerhalb der indigenen Gemeinschaft kommen zur Sprache. So spricht der Film “Sámi Bojá / Sámi Boy” (2014) die hohe Selbstmordrate unter jungen Männern an. Jedes Jahr, so Sara, sei ein Suizid in ihrem Dorf zu verzeichnen, auch die eigene Familie bleibe davon nicht verschont. In ihrem aktuell entstehenden Film “Árru” spielt darüber hinaus das Thema Missbrauch eine Rolle. “Ist der Missbrauch innerhalb indigener Familien mit eine Folge der geschichtlichen Gewalt gegen die Gemeinschaft, eine Folge des Verlustes der Lebensweise und Kultur?”, fragt die Künstlerin. Es ist eine offene Frage.

Verbunden sein, heißt gegenseitig Verantwortung zu übernehmen.

Im ihrem Film “Giitu giitu – Thank you Lord” (2019) hat Elle Sofo Sara die Ekstase-Technik Lihkahus rekonstruiert, die von Sámi genutzt wurde, um sich innerhalb des aufgezwungenen christlichen Glaubenssystems eine Erleichterung zu verschaffen. Zur Predigt aus der Bibel wurde dabei gesprungen und geschrien. Auf diese Art verwandelten die Sámi die Kirche einer Religion, die den körperlichen Bedürfnissen misstraut, in den

Ritualort einer Transformation. Darum, einen Ort zu schaffen, an dem Transformation möglich ist, geht es auch in “Vástádus eana – The answer is land”. Das Stück gibt Raum für die Zweiflung, für die Suche, das Ringen einer Einzelnen mit sich selbst. Ihr Weg wird von der Gruppe der Darstellerinnen verfolgt – sie sind, wo sie gebraucht werden, verwandeln Atemlosigkeit und Bangen in neue Impulse. Dennoch wird das Angenommensein überspült von stiller Trauer. Einer Trauer über den Verlust der besungenen Landschaft. Die sieben Darstellerinnen tragen schwarz, bis auf die roten Ohrenkappen, die von verschiedenen Hutmacher:innen individuell gestaltet wurden. Auch in den traditionellen Kopfbedeckungen hatten die christlichen Kolonialisierenden einst einen Teufel vermutet, weswegen sie ihre zylinderartige Höhe einbüßen und näher am Kopf anliegen mussten. Im Stück scheinen sie eine Möglichkeit zur Verbundenheit zu symbolisieren – auch durch die Betonung der handwerklichen Tradition. Die Fortsetzung und Weiterentwicklung der Textilkunst schätzt Elle Sofo Sara in ihrem eigenen Alltag als ein Ritual der Beziehungspflege mit der Vergangenheit und Zukunft. Verbundenheit miteinander oder mit einem Ort versteht sie nicht als Gegebenes: “Verbunden sein, heißt gegenseitig Verantwortung zu übernehmen.” ➡

Elle Sofo Sara
Vástádus eana – The answer is land
 12.8., 17:00 | 13.8., 15:00+21:00 | HAU1
 Deutschlandpremiere



© Antero Hein



Wild und frei

Über "City Horses"

Text: Beatrix Joyce

© Tina Axelsson

Eine Herde von Frauen galoppiert unerschrocken durch die Straßen Berlins. Sie besetzt öffentliche Plätze und wiehert berühmte Denkmäler und Skulpturen an, die Männer auf Pferden darstellen. "City Horses" ist eine Kollaboration der bildenden Künstlerin Helena Byström und der Choreografin Anna Källblad. Beatrix Joyce spricht mit ihnen über ihr nomadisches Projekt und den öffentlichen Raum als Bühne der Befreiung.

Beatrix Joyce: Wie ist "City Horses" entstanden?

Helena Byström: Wir waren für ein internationales Projekt gemeinsam in Skopje, Nordmazedonien. Während eines Spaziergangs durch das Stadtzentrum kam uns die Idee zu "City Horses". Skopje wurde 2014 einer architektonischen Neugestaltung unterzogen. Die Regierung ließ Straßen aus Marmor verlegen und kitschige Fassaden in altgriechischer Aufmachung und Scheinbalkone an Häuser anbringen. Und sie stellte gigantische Kriegerstatuen und Bronzeskulpturen von mächtigen Männern auf Pferden auf. Das war eine Machtdemonstration, aber auch eine Suche nach einer eigenen kulturellen Identität nach dem Zerfall Jugoslawiens. Auf uns wirkte das alles sehr seltsam, schließlich baut heutzutage niemand mehr solche Städte.

Anna Källblad: Genau, wir wollten als Künstlerinnen und Frauen darauf reagieren. Denn was uns besonders beschäftigt hat, war die Abwesenheit von Frauen. Sie fehlen in unseren Geschichtsbüchern, in historischen Denkmälern und auch in der Kunst im öffentlichen Raum. Wie kommt es, dass die Geschichten von Frauen nicht dargestellt werden? Wir wurden mit dieser männlichen Dominanz im öffentlichen Raum konfrontiert. Der Impuls, als Frau zu einem Pferd zu werden, war eine verzweifelte und körperliche Reaktion

Byström Källblad

darauf. Mit dieser performativen Geste möchten wir eine Leerstelle füllen und den Körper nutzen, um Frauen anders darzustellen. Damit stellen wir die Frage: Wie wird kontrolliert, nahegelegt und interpretiert, wie sich Frauen bewegen? Die Objektivierung und Kontrolle des weiblichen Körpers im öffentlichen Raum ist mit Fragen von Macht und Eigentum verbunden. Nach Skopje wollten wir auch andere Räume 'erobern'. Wir wollten "City Horses" in unsere eigenen Städte bringen und auch an europäische Orte, deren Geschichte von Expansion und Kolonialismus gezeichnet ist.

BJ: Wie findet ihr eure Tänzerinnen? Und wie bereitet ihr sie auf die Performance vor?

AK: Nach einer offenen Ausschreibung stellen wir eine Gruppe von Tänzerinnen zusammen, die sich aus lokalen Performerinnen und drei Performerinnen der vorherigen Show zusammensetzt. Wir arbeiten mit ihnen im Studio und gehen auch zu einer nahe gelegenen Weide oder einem Reiterhof, um Pferde zu beobachten. Tänzerinnen sind besonders geschult darin, Bewegungen und nonverbale Kommunikation zwischen Körpern zu beobachten, und diese Kompetenz wenden sie auch bei der Betrachtung von Pferden an. Wir bitten unsere Tänzerinnen, sich in die Präsenz der Pferde einzufühlen und ihre Reaktionen genau zu beobachten – so lernen sie, Pferde zu verkörpern.

Die Frauen in dieser Arbeit bewegen sich nicht, um irgendjemandem zu gefallen.

HB: Ich glaube außerdem, dass man in der Nähe von Pferden sehen und spüren kann, wie kraftvoll und erhaben sie sind. Wir hoffen, dass unsere Tänzerinnen sich davon inspirieren lassen und eine ähnliche Präsenz verkörpern; es geht um das Gefühl, dazustehen und von niemandem bewegt werden zu können, egal, was passiert.

AK: Ja. Und wenn sie sich bewegen, dann nur, weil sie es wollen, weil ihnen danach ist. Die Frauen in dieser Arbeit bewegen sich nicht, um irgendjemandem zu gefallen. Sie bewegen sich, weil sie sich dazu

entschieden haben. Dadurch entsteht eine andere Form von Besitz, sowohl am weiblichen Körper als auch am öffentlichen Raum.

HB: Genau, und sie können sich überall hinbewegen! Wie eine Herde von Wildpferden, nomadisch und frei. Und diese Freiheit sieht für alle anders aus. Es macht einen Unterschied, ob ich mich als Frau in Spanien oder Deutschland oder Norwegen bewege. Wir möchten uns mit den Tänzerinnen darüber austauschen, sie zusammenbringen und verstehen, wie die Erfahrungen in den verschiedenen Kulturen voneinander abweichen. Und wir wollen fragen, welche Erfahrungen wir vielleicht gemeinsam haben.

BJ: Auch die Reaktionen des Publikums fallen in verschiedenen Ländern bestimmt anders aus. Was für eine Resonanz habt ihr bisher beobachtet?

AK: Die Performance an sich ist sehr humorvoll: Es sieht albern aus, eine Gruppe erwachsener Frauen zu sehen, die herumgaloppieren. Das hat schon eine komische Note! Die meisten Leute starren, lachen oder sind völlig verwundert und überrascht. Aber genauso viele bleiben, schauen zu und lassen die Arbeit auf sich wirken.

HB: Manche lachen einfach, andere sind irritiert. An ihren Reaktionen kann man ablesen, dass sie das Gefühl haben, die Frauen nähmen zu viel Platz auf dem Gehweg ein. Aber dann gibt es auch diejenigen, die einfach mitmachen: Kinder rennen neben den Frauen her und ahmen ihre Bewegungen nach. Das kann sehr spielerisch sein. Viele Menschen können damit etwas anfangen, weil ihnen das Bild junger Mädchen, die auf dem Schulhof so tun, als würden sie Pferde reiten, vertraut ist. Im Grunde geht es darum, einen spielerischen Zugang zu einem ernstesten Thema zu finden. ➡

Aus dem Englischen übersetzt von Astrid Zimmermann & Tabea Magyar für Gegensatz Translation Collective.

**Byström Källblad
City Horses**

6.+7.8., 14:00 | Humboldt Forum / Outdoor
Deutschlandpremiere

Democra- tising Tradition

Scholar and dance dramaturg Nanako Nakajima speaks with Thai dance artist Pichet Klunchun about his sixteen-year research into traditional Thai khon dance. Klunchun founded the Chang Theatre for the contemporary dance community in Bangkok in 2017. With his company he tours internationally, making him one of the leading artists from Asia. He now presents “No. 60”, which powerfully showcases his intersecting of traditional khon and contemporary Euro-American dance.

In Asian countries including Thailand, questioning traditional culture is taboo. Thai traditional dance, which includes khon, is often strictly fixed by a set of formal aesthetics and rules. As the choreographer Pichet Klunchun notes: “One of the rationales behind the fixed system of traditional Thai performance aesthetics is the belief that Thai traditional dance originated from the gods. Only certain individuals have the authority to change, add or amend its aesthetics. They are the king, a senior teacher or the god of the dance, who possesses the dancer during the act of performance.”

Klunchun started studying khon dance with the renowned master Chaiyot Khummanee at age 16. In the traditional master-saying no. Students submit to their masters, as if they were their servants. In the tradition of khon dance, new choreography has been solely produced by masters. Dancers are expected to copy the choreography without coming up with their own ideas. This age- and experience-based, spiritual hierarchy guides the unconscious, non-verbal level of one’s dancing body, and dictates group dynamics in ways that are focused on passing down expertise; however, it also freezes the student’s creative imagination.

In Klunchun’s company, by contrast, some of the choreographic compositions come from his dancers, who are encouraged to execute their own ideas. During a conversation with the dramaturg Lim How Ngean, Klunchun explained that he confronted the younger members not as his students but as his dancers. He found a new way of constructing the body by learning from them. This process brings his company to a different level from the traditional structure of khon. In a discussion with the producer and dramaturg of “No. 60”, Tang Fu Kuen, Klunchun explained the process of modernisation in Thailand along with khon dance: “In 1932 Thailand changed its political system from an absolute to a constitutional monarchy. That was a big step towards democracy. The concept of Thainess started during the period after 1932. The College of Dramatic Arts was founded, and khon became recognised as a national dance. When you consider the historical timeline at that moment, you understand the government started to form a direction and change Thailand into a united, modernised

country, along with the concept of Thainess and the performance of khon.”

In order to constitute a national identity, khon dance was used as propaganda. Khon dance presents stories of Ramakian, a Thai version of the Sanskrit epic Ramayana, which depicts the glory of King Rama, the hero and incarnation of the god Vishnu. In Thailand the Chakri dynasty founded by Rama the First in 1782 adopted the name of king, and it still prevails in the current monarchy. Khon dance was the main dance in Bangkok; all the other dance forms belonged to the khon form. However, Klunchun realised that khon was not the main tenet of the dance vocabulary, and started looking for the original movement, asking where the first movement came from, from the south or the north of Thailand. In order to emancipate himself from khon’s strict disciplined forms and its hierarchy within traditional culture, Klunchun further engaged with shamanism and the notion of possession.

In the performance of khon you work with the gods or with characters. But in Dan Sai they deal with nature and family spirits. This enters into another kind of spirituality.

“In the northeast of Thailand, in the province called Dan Sai, they have a dance festival for the dead, called Phi Ta Khon Festival. There is a community of shamans who engage in 24-hour-long continuous dancing and moving. I researched this for two years. The first year as an observer and the second year, I had questions about the freedom of the mind and the freedom of movement. How can people continue the movements and maintain their energy, and transform themselves into another person and keep dancing for hours on end? In the performance of khon you work with the gods or with characters. But in Dan Sai they deal with nature and family spirits. This enters into another kind of spirituality.”

In order to share this dance knowledge with ordinary people, Klunchun seeks to democratise the traditional form of khon dance. The secret transmission of this knowledge in a hierarchical system enforces the tradition and excludes outsiders. The traditional dance also needs years of professional training. The idea of “No. 60” is to deconstruct the movements of khon and create a new basic vocabulary for all people to use. As Klunchun says: “‘No. 60’ is the search for principals and methods to develop the language, meaning and techniques of a new dance form from the wisdom of the traditional dance form. It is a way to connect with the traditional dance form and retain its value while creating a new knowledge that fits within the present. And people can create their own choreography from their personalities and free themselves with a new form of dance.” This “No. 60” principle is an important tool in helping artists to find their dance identity, which originates in their traditional roots. Such a critical toolbox enables every ordinary dancer the liberty of thought and body to create their own individual movements.

Thai choreographer Pichet Klunchun’s
fresh take on khon dance

Interview: Nanako Nakajima



© Hideto Maezawa

This “No. 60” principle is an important tool in helping artists to find their dance identity, which originates in their traditional roots.

Klunchun travelled to the US, where he became influenced by William Forsythe. While traditional dancers practice their forms without creative thinking, Forsythe encourages his dancers to think for themselves. Klunchun attempts to democratise khon dance with a detailed analysis of the traditional Thai dance practice of the Theppanom canon. This is the structural continuity that connects a series of basic patterns in terms of dynamics, weight, direction, energy and inside/outside structure, which all Thai classical dancers acquire by rote-learning. It consists of 59 core poses and movements. In “No. 60” the effort and spiritual system of the canon is notated and deconstructed in drawings, hereby offering a deepened analysis of the traditional dance form. It is also reminiscent of Rudolf von Laban’s movement analysis, which inspired Forsythe to develop his Improvisation Technologies. To analyse and notate dance is to demystify dance, which eventually democratises dance. The deeper you go the higher you jump. Klunchun’s journey toward “No. 60” is very much based on this very detailed analysis of his traditions, which he has continuously updated over the last 16 years.

The drastic change in recent Thai politics further motivated Klunchun’s practice. If the political landscape would not have changed dramatically in Thailand, Klunchun would not have come up with this profound understanding of freedom: the emancipation of individuals along with one’s own improvised gesture. In the truest sense, freedom appears as a form of emancipation. Driven by electronic live music composed by Zai Tang, Pichet Klunchun and the dancer Kornkarn Rungsawang take us on an exuberant journey that hails the dancing body as emancipated from ideological impositions. This is a hyper-corporeal journey that stems from ancient traditions and moves through to the global present. Klunchun’s message rings loud and clear: we need to be free wherever we are, whenever we are. 📌

Pichet Klunchun No. 60

19.+20.8., 21:00 | 21.8., 19:00 | HAU2
Deutschlandpremiere



	Fr 5.8.	Sa 6.8.	So 7.8.	Mo 8.8.	Di 9.8.	Mi 10.8.	Do 11.8.	Fr 12.8.	Sa 13.8.	So 14.8.	Mo 15.8.	Di 16.8.	Mi 17.8.	Do 18.8.	Fr 19.8.	Sa 20.8.	So 21.8.	Mo 22.8.	Di 23.8.	Mi 24.8.	Do 25.8.	Fr 26.8.	Sa 27.8.
HAU1		17:00–17:55 Amala Dianor	19:00–19:55● Siguifin					17:00–18:10▲ Elle Sofe Sara	15:00–16:10 (AD)● Vástádus eana – The answer is land							19:00–19:50● Martha Hincapié	17:00–17:50 Charry					21:00–21:50● Trajal Harrell / Schauspiel- haus Zürich Dance Ensemble	21:00–21:50 The Köln Concert
HAU2		21:00–22:20 Cristina Caprioli	21:00–22:20 ONCE OVER TIME: Loops (→S. 8)					19:00–20:20 Maija Hirvanen	21:00–22:20 Mesh	19:00–20:20●					21:00–22:00 Pichet Klunchun	21:00–22:00 No. 60	19:00–20:00●				19:00–20:00● Adam Linder	19:00–20:00 LOYALTY	
HAU3												18:00–19:30 URBAN FEMINISM	18:00–19:30▲ Strike a Rock	18:00–19:30 (F)						18:00–22:00 Cristina Caprioli	18:00–22:00 ONCE OVER TIME: Haze (→S. 8)	18:00–22:00 14:00–19:00	14:00–19:00 ■ 18:00 “tung tunn tom”
Haus der Berliner Festspiele	20:00–21:25 Marrugeku	19:00–20:25● Jurrungu Ngan-ga / Straight Talk	17:00–18:25				20:00–21:15 LA VERONAL	21:00–22:15 SONOMA	19:00–20:15●					21:00–22:00 Oona Doherty	19:00–20:00● Navy Blue			20:00–21:10 Israel Galván & Niño de Elche Mellizo	20:00–21:10 Doble			19:00–20:00 Bruno Beltrão / Grupa de Rua	15:00–16:00 19:00–20:00 New Creation
Humboldt Forum / Outdoor		14:00▲ Byström	14:00 Källblad																				
KINDL – Zentrum für zeitgenössi- sche Kunst	17:00–21:00 Cristina Caprioli	14:00–18:00 ONCE OVER TIME: Leafing: Silver (→S. 8)	14:00–18:00				17:00–21:00 Cristina Caprioli	17:00–21:00 ONCE OVER TIME: Leafing: Spoons (→S. 8)	14:00–18:00● 14:00–18:00					17:00–21:00 Cristina Caprioli	17:00–21:00 ONCE OVER TIME: Leafing: Undercover (→S. 8)	14:00–18:00 14:00–18:00							
Radialsystem												19:00–20:00 Cristina Caprioli	19:00–22:00 ONCE OVER TIME: Ashes (ASKA, Once Over Time, Until Midnight, Always Sometimes) (→S. 8)	19:00–24:00 14:00–22:00									
SOPHIENSÆLE		21:00–22:15 Frédérick Gravel	21:00–22:15● Fear & Greed			18:00–18:55● Sebastian Matthias	18:00–18:55 Urban Creatures	18:00–18:55					21:00–22:10 Mette Ingvarsen	21:00–22:10 The Dancing Public	21:00–22:10					18:00–19:20 Faye Driscoll	18:00–19:20● Thank You For Coming: Space	18:00–19:20 18:00–19:20	18:00–19:20
St. Elisabeth- Kirche					20:00–21:20 Daina Ashbee	20:00–21:20 J'ai pleuré avec les chiens – TIME, CREATION, DESTRUCTION	20:00–21:20		17:00–21:00 Jeftha van Dinther	17:00–21:00 Unearth	17:00–21:00	17:00–21:00											
Volksbühne am Rosa- Luxemburg- Platz												19:00–20:10● Robyn Orlin / City Theater & Dance Group	19:00–20:10 (AD)● We wear our wheels with pride ...										
Bibliothek im August / Festival- zentrum	16:00–21:00	▲ 18:30 On horses, dances, pulses, feminism ...					16:00–21:00	▲ 18:30 Female Indigenous Futures	▲ 16:00 Archivkom- pliz*innen ● 20:30 Maija Hirvanen			▲ 20:00 Express yourself!	16:00–21:00			● 20:15 Pichet Klunchun				16:00–21:00	■ 16:00 “How to die – Inopiné” ● 20:15 Adam Linder	◆ 13:30 Curation ◆ 15:30 Retrospec- tives	■ 12:00 “Choreogra- phie als Kulturtechnik”

▲ On the Sofa ● Meet the Artist ■ Buchpräsentation ◆ Special Focus (AD) Audiodeskription & Haptic Access Tour (F) Family Friendly

Happy to Listen | Online-Gespräche *Online talks* | www.tanzimaugust.de

Der Tanz ums Muttersein: Glorreiche und weniger glorreiche Gesichter einer Tanzkarriere

Mother dance: The good, the bad, and the ugly of a dance career as a mother

Moderation: Oona Doherty | Mit: Stephanie McMann & Louise Tanoto

Indigene Perspektiven: erinnern, zurückfordern, wiederbeleben

Indigenous perspectives: Remembering, reclaiming, regenerating

Moderation: Martha Hincapié Charry | Mit: Shane Weeks und Gaia Liam

Publikumsformate | Audience Engagements

▲ On the Sofa ● Meet the Artist ■ Buchpräsentation ◆ Special Focus

- 6.8.

18:30 | Bibliothek im August

▲ On horses, dances, pulses, feminism and the city

Mit: Helena Byström, Anna Källblad | Moderation: Eduardo Bonito | Englisch

20:30 | Haus der Berliner Festspiele

● Marrugeku | Englisch
- 7.8.

20:15 | HAU1

● Amala Dianor | Englisch

22:30 | SOPHIENSÆLE

● Frédéric Gravel | Englisch
- 10.8.

19:00 | SOPHIENSÆLE

● Sebastian Matthias | Deutsch & Englisch
- 12.8.

18:30 | Bibliothek im August

▲ Female Indigenous Futures

Mit: Daina Ashbee, Elle Sofo Sara | Moderation: Martha Hincapié Charry | Englisch
- 13.8.

18:15 | KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst

● Cristina Caprioli / ccap

20:30 | Haus der Berliner Festspiele

● LA VERONAL | Englisch
- 14.8.

16:00 | Bibliothek im August

▲ Archivkompliz*innen – Tanzarchive in Bewegung

Mit: Eingeladenen Teilnehmenden und der Steuerungsgruppe "Tanzarchiv Berlin" Claudia Feest, Claudia Henne, Alexandra Hennig, Christine Henniger | Deutsch

20:30 | Bibliothek im August

● Maija Hirvanen | Englisch
- 17.8.

20:00 | Bibliothek im August

▲ Express yourself! Strategies of empowerment for women in urban dance

Mit: URBAN FEMINISM-Choreografinnen | Moderation: Dandan Liu | Deutsch & Englisch

20:15 | Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

● Robyn Orlin / City Theater & Dance Group | Englisch
- 19.8.

20:15 | Haus der Berliner Festspiele

● Oona Doherty | Englisch
- 20.8.

20:00 | HAU1

● Martha Hincapié Charry | Englisch
- 21.8.

20:15 | Bibliothek im August

● Pichet Klunchun | Englisch
- 23.8.

18:00 | HAU3 | *tanzschreiber*-Dialog: Texte zum Tanz.

| Mit: Cristina Caprioli und Andrej Mircev | English
- 25.8.

16:00 | Bibliothek im August

■ "How to die – Inopiné"

| Mit: Mia Habib, Ashkan Sepahvand, Chiara Fiona | Englisch

19:30 | SOPHIENSÆLE

● Faye Driscoll | Englisch

20:15 | Bibliothek im August

● Adam Linder | Englisch
- 26.8.

13:30 | Bibliothek im August

◆ 'This curator-producer-dramaturge-whatever figure'. Reflexions on and for dance presenters: making dance 'present'

Mit: Freddie Opoku-Addaie, Virve Sutinen, Ana Letunić et al. | Konzept & Moderation: Angela Conquent | Englisch

15:30 | Bibliothek im August

◆ Retrospectives in Dance? What are they good for?

Mit: Cristina Caprioli, La Ribot (tbc) et al. | Moderation: Virve Sutinen & Andrea Niederbuchner | Englisch

22:15 | HAU1

● Trajal Harrell | Englisch
- 27.8.

12:00 | Bibliothek im August

■ "Choreografie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven."

Mit: Sabine Huschka und Gerald Siegmund (Hg.) | Deutsch

18:00 | HAU3

■ "tung tunn tom (schwer dünn leer)" | Mit: Cristina Caprioli / ccap | Englisch

ON THE GO WITH SEBASTIAN MATTHIAS



- Where are you now?

I am on vacation. An exotic and rare place where cultural workers go.
- Where do you get your inspiration?

I get my inspiration from the reality that surrounds me. I like to think that I make art that is relevant to the moment we live in.
- And where do you feel most at home?

Within an arm's length of the people I love.
- Are questions of identity simple or complex to you?

I am a white German choreographer – I think that fact involves some sensitivity, at least. From a position of privilege, staying sensitive can be complex at times.
- Three things you cannot live without?

Headphones, non-feather bedding, and a window.
- What is your favourite quotation from the book you've chosen to recommend?

"Beginning in the 1950s, a new symbol began to creep into the diagrams drawn by electrical engineers to describe the systems that they built. The symbol was a fuzzy circle, or a puffball, or a thought bubble. Eventually, its form settled into the shape of a cloud. Whatever the engineer was working on, it could connect to this cloud, and that's all you needed to know." Excerpt from "New Dark Age", by James Bridle
- One thing you would like to tell your audience before the performance?

Charge your phones, download the app and give the electric cloud a little time.

Ab- rocken



Frédéric Gravel über die Eigenheiten seiner
Soloperformance

Text: Philip Szporer

© Nans Bortuzzo

“Fear and Greed”, die neueste Arbeit des in Montreal lebenden Choreografen Frédéric Gravel, ist eine eindrucksvolle Verschmelzung von Solotanz und Rockkonzert. Im Gespräch mit Filmemacher und Autor Philip Szporer eröffnet Gravel Einblicke in die Performance und in seine Annäherung an Gefühle der Angst und Gier.

Philip Szporer: Was schätzt du besonders am Performen und Kreieren von Solostücken?

Frédéric Gravel: Das Solo gilt gemeinhin als die ultimative Form des Tanzes. Wenn du Solist:in bist, stehst du ganz vorne. Du kannst dich nicht entziehen, niemand kann dir helfen. Alleine mit den Herausforderungen des Performens konfrontiert zu werden und Auswege zu finden, ist interessant. Ich möchte auf der Bühne sehen, wie jemand damit zu kämpfen hat und daran arbeitet.

PS: “Fear and Greed” präsentiert sich als Konzert. Kann man die Arbeit wirklich als Solo bezeichnen?

FG: Ja, es ist ein Solo und es gibt eine Band, weshalb ich mich nicht ganz alleine fühle. Aber in meiner Vorstellung der Performance bin ich alleine. Ein Solo zu erleben, ist besonders, es macht einen demütig. Wenn ich im Publikum sitze, empfinde ich viel Mitgefühl [für den oder die Performer:in], denn ich weiß, welche Arbeit dahintersteckt. Du beginnst dir vorzustellen, was in den anderen Zuschauer:innen vorgeht, was sie denken und fühlen. Das ist eine ganz andere Erfahrung, als auf der Bühne zu stehen und das Publikum zu spüren. Als ich an dem Stück gearbeitet habe, stellte ich mir vor, wie dieser Typ ein Solo für sich selbst entwirft. In meiner Vorstellung gibt es eine Band, ein Publikum, ich bin also nicht ganz alleine. Ähnlich wie ein Kind imaginiere ich diese Dinge einfach hinzu, denn Performance hat für mich auch etwas Spielerisches.

Frédéric Gravel

PS: Ein Solo zu performen, ist besonders intim. Die gesamte Aufmerksamkeit des Publikums ist auf dich gerichtet.

FG: Genau das schätze ich daran so sehr. Stille und Unbeholfenheit lasse ich zu; Momente des Suchens lasse ich zu und ich gebe mir die Zeit, die ich brauche, um Dinge zu finden. Manchmal vergisst man vielleicht sogar, dass das alles inszeniert ist. Das Solo ist größtenteils improvisiert, aber auf sehr präzise Weise und mit einer festen Abfolge von Improvisationsaufgaben.

PS: Du versprühst ein immenses Charisma auf der Bühne. Das Publikum kann sich in diese Unbeholfenheit, die du beschreibst, einfühlen. Eine gewisse Unsicherheit und ein Infragestellen drängen sich auf.

Ich bin nicht hier, um mir sicher zu sein. Ich bin hier, um mich völlig unsicher zu fühlen.

FG: Ja, aber das auszulösen, ist gar nicht so leicht. Es geht nicht bloß darum, sich ungeschickt anzustellen oder Ungeschicklichkeit darzustellen. Man muss ungeschickt sein, aber gleichzeitig sehr präzise. Das ist etwas völlig anderes. Ich muss hinnehmen, dass ich auf alles, was passiert, reagieren muss, und dass ich damit vielleicht nicht zufrieden sein könnte. In dieser Show kommuniziere ich weniger mit dem Publikum und vor allem mit mir selbst. Ich möchte versuchen, aufrichtig zu sein. Das ist schwer, denn auf der Bühne ist alles gespielt. Ich möchte meine eigene Vorstellung von mir selbst dekonstruieren und rekonstruieren. Ich bin nicht hier, um mir sicher zu sein. Ich bin hier, um mich völlig unsicher zu fühlen. Diese Fragen sind in meinem Körper, meinem Fleisch, meinen Muskeln. Wie tanze ich in den Momenten, in denen ich diese Verunsicherung spüre? Manchmal versuche ich etwas Neues und wenn meine Pointe nicht landet, dann denke ich mir einfach: Okay, das hat nicht geklappt. Wenn man solche Reaktionen direkt zulässt, wird die Arbeit intimer. Vielleicht wird es nicht so gut, wie du es dir wünschst, aber das ist Teil des Prozesses.

PS: Jeden Tag sehen sich Menschen sehr konkret mit Angst und Gier konfrontiert, oder?

FG: Genau, der weniger poetische Aspekt an dem Ganzen ist, dass Angst und Gier Triebkräfte des Aktienmarkts sind. Wenn die Menschen ängstlich sind, gibt es einen Abschwung auf den Märkten. Wenn die Menschen gierig werden, gibt es einen Aufschwung. Wirtschaft ist Psychologie. Angst und Gier treiben die Klimakrise an. Dessen müssen wir uns bewusst sein. Das steckt in uns allen. Die Art und Weise, wie diese Logik mit makroökonomischen, politischen und ökologischen Problemen zusammenhängt, ist wirklich fundamental. Auch persönliche Ambitionen sind davon nicht ausgenommen. Als Künstler merke ich das sehr stark.

PS: Du bist mit deinen 43 Jahren ein feinfühleriger und kreativer Mann. Wie warst du als Kind und was hat dich inspiriert?

FG: Ich war ein schüchternes Kind. Meine Mutter ist Tanzlehrerin. Ich trat in Vorführungen auf, tanzte. Das war für mich in Ordnung, auch wenn ich nicht gerne im Fokus der Aufmerksamkeit stand. Das war nicht mein Ziel. Ich wollte Musik machen. Mir imponierten große Rockbands und Rockkonzerte. Ich fühlte mich von der Kraft und Energie dieser Musik sehr angezogen. Ich habe mir vorgestellt, ein Rockstar zu sein, aber dachte nie, dass ich so etwas mal tun würde. Eigentlich bin ich ein eher schüchterner Mensch. Aber wenn ich auf der Bühne stehe, sieht man mir das nicht an, weil es sich so anfühlt, als sei ich sehr selbstsicher. Die Bühne ist ein Raum, in dem du dir selbst die Erlaubnis erteilst. Du musst auf die Bühne gehen und einfach dein Ding machen. Das ist irgendwie beängstigend. Aber es ist auch ein großes Privileg. 📌

Aus dem Englischen übersetzt von Astrid Zimmermann & Tabea Magyar für Gegensatz Translation Collective.

Frédéric Gravel
Fear and Greed
6.+7.8., 21:00 | SOPHIENSÆLE
Deutschlandpremiere

A Love Letter to Ballet

Adam Linder – a polylinguist within dance

Interview: Emma McCormick-Goodhart

Ever protean, choreographer Adam Linder operates a little like a cross-pollinator within dance, mixing movement lexicons and intelligences that cut across context and genre. “LOYALTY”, which premiered at Kampnagel in 2021, represents something of a homecoming to his classical training, then, for it is his first ballet – a genre that he meets afresh by way of experimentations incubated elsewhere.

Emma McCormick-Goodhart: You’ve described “LOYALTY” as a ‘love letter to ballet’. What about ballet – your mother tongue – moors you, and what pushes you away?

Adam Linder: I think what is primarily interesting to me about ballet, now, is the vocabulary. The way that the body has to organise itself to achieve the certain positions or steps; the proprioception, the virtuosity. The way that ballet, in its codifications, carves through space. And because the vocabulary is actually quite small, and so highly edified, there isn’t much room for variation in its purest form.

When you have such pithy lexicon, and rigid ways of usage of this lexicon, it allows me to push up against and create a kind of dialect that cheekily and productively tries to do something different with a language that holds so much power. Just by reversing the way a particular step is done, or by putting the coordination of ballet movements onto a body that is lying on the ground: these are simple inversions of the expectation of how this vocabulary should be organized.

Nothing about it pushes me away. I think there are aspects of ballet culture, aspects of the genre of ballet – and those domains of culture and genre are very

different to me from vocabulary. I find the Eurocentric, vertical epitome of nobility and embodiment, a little flawed. The gender expectations, and the uptight way of holding the body: the complete rigidity of the spine, and the way it remains an undifferentiated column in ballet. We can do better. Things can be more juicy. These relations between bodies can be more fluid. Let’s take what we know now, let’s take what’s swirling in other corners of culture, and let’s imbue ballet with that.

EMG: Lush sound scores and vocal librettos run through your performances in intense dramaturgical permeation – in contrast to ballet’s own historical muteness, tied to Greco-Roman pantomime. If sound generates an aesthetic, how does it unfold in “LOYALTY”?

AL: In a lot of my work I engage with how language, in its expectation of meaning-production, can move beyond that into a kind of extra-linguistic [space], creating different performative textures, either in contrast or in concert with textures of the moving body.

Let’s take what we know now, let’s take what’s swirling in other corners of culture, and let’s imbue ballet with that.

One of the deep questions in why I make art and am busy with dance is in thinking about the huge post-Enlightenment separation of mind and body. In a lot of my earlier work I tried to stage impossible meetings, or productive mistranslations, between different forms of verbal and physical languaging. With “LOYALTY” there was a very conscious decision not to have any text in the piece, and there isn’t. Sound is always so important. I think that it’s very particular to work with the oeuvre of Coil for “LOYALTY”, being so expansive, from experimental drug-induced drones to repurposings of Stravinsky riffs and melancholy ’90s club sound – there’s such a breadth of narrative. I don’t know of anyone who has done a full choreography to Coil, and I felt that there would be a really productive ten-

sion in the proposition to make a ballet to their sounds.

EMG: You have feet in both the art and dance worlds. How does it nourish you to occupy both at once? Is it tricky to position yourself? Does the paradigm of the stage differ productively within an exhibition space?

AL: You know, it was never a conscious decision to work both in the exhibition space and in the theatre space, and I have continuously worked in both – always making stage works at the same time as making exhibition works. I guess that I just fell into making works in the exhibition space because in that moment it was a space that could allow me to exercise my thinking in a certain way, and then at different moments the theatre has allowed me to exercise other desires.

I think that the theatre experience is an A-to-Z experience, where dramaturgy is key; you are capturing the viewer’s attention from beginning to end. It’s often a frontal situation of viewing. The exhibition space, on the other hand, is a space for the viewer’s free, liberal experience to move through space in proximity to what is happening; to carve out as much time, or as little time, as the viewer wants. And then you have this all-seeing transparent whiteness of the space, which is also a metaphor for how the back end of art is visible in the exhibition space – meaning the market, the value bestowed onto said objects.

Do I think that it’s tricky to position myself? Sure, I think that any dance or art market wants predictable seriality. That’s how a market works, and I think that if you double down and just keep producing variations on the same theme, that can be recognised by a wider public.

EMG: In what ways does coming from dance sensitise you to labour economies in art-world settings?

AL: I think that coming from dance you are accustomed to a certain economy, which is very direct: you are paid for your time that you are in the studio or for your



© Diana Plammatter

performance. There is no speculative economy in dance, and it’s incomparable with other markets within the arts. You’re accustomed to feeling like you’re in the nursery or the kindergarten, playing the game of ‘bank’, whereas other art forms are running around the stock exchange. But that’s also a fun place to play from. For example, my work “Services” (2013–18), which were embodiments of activities that could be hired, per hour, per day, became a space for me and the dancers to get better and better at mastering these embodiments. It was almost like, if you’re a client hiring this service, you’re also investing in furthering our skills.

EMG: What might ballet in a future world look like?

AL: I think ballet in a future world will look like a very detailed, specific and saturated embodiment imbued with all the fluidness of sexuality, and the complex

articulation of time and attention that is concurrently happening in our digital 3.0 and beyond world.

I think that the whiteness, the racism and the orientalism in ballet is majorly being questioned.

EMG: How should ballet curricula change, or equally, how can ballet write itself out of the academy and into broader scholarship?

AL: Well, I think ballet is changing – but very, very slowly. I think that there are different gender identities being welcomed into ballet. I think that the whiteness, the racism and the orientalism in ballet is majorly being questioned. I think that what will enhance ballet are curricula that seek to understand and teach and enrich the education of ballet through the knowledge of other dance forms. Can

we teach ballet through the rhythm that a dancer acquires as a tapper? Or can we teach the sense of attack within a certain movement through the musicality and attack in hip-hop? And can we teach a sensitivity to the feeling of the floor as in some other kind of released or contact improv form? I think that ballet needs to stop being taught through the logic of ballet, and actually be taught through the logics of other dance forms. 🗡️

“Siguifin” – Das magische Wesen

Ein Gespräch mit Amala Dianor, Ladji Koné,
Naomi Fall und Alioune Diagne

Interview: Belinda Mathieu

© Laurent Philippe

2020 wagte sich der zeitgenössische französische Choreograf und ehemalige Hip-Hop-Tänzer Amala Dianor an ein bemerkenswertes Projekt. Gemeinsam mit drei Choreograf:innen aus Westafrika, Naomi Fall, Leiterin des Tanzfestivals Fari Foni Waati in Bamako, Ladji Koné, der in Ouagadougou wirkt, und Alioune Diagne, der das Kulturzentrum Le Château in Saint-Louis im Senegal leitet, wollte er ein Stück entwickeln. 2021 ist “Siguifin” fertig, eine ungestüme und berührende Inszenierung, die neun junge afrikanische Interpret:innen auf die Bühne bringt und auf das immense Talent des Kontinents aufmerksam macht. Die vier Choreograf:innen geben Auskunft.

Belinda Mathieu: Wo nahm die Arbeit an dem Stück ihren Anfang?

Amala Dianor: Es begann 2015 mit dem Projekt “Clin d’œil du temps”, das ich in der Region Pays de la Loire in Frankreich inszeniert habe. Ich wollte damit junge Tänzer:innen ermutigen, ihre Leidenschaft zu einem Beruf zu machen, indem ich ihnen die Teilnahme an einem Stück und einer Tour anbot. Schon seit mehreren Jahren hatte ich vor, nach Afrika zurückzukehren und dort gemeinsam mit meinem künstlerischen Weggefährten Ladji Koné, der in meinem Stück “Quelque part au milieu de l’infini” tanzt, meine Erfahrung weiterzugeben. So beschlossen wir, das Stück in Westafrika, genauer gesagt im Senegal, in Burkina Faso und in Mali, zu adaptieren. Wir wollten den vor Ort wirkenden Choreograf:innen, die sich für die Professionalisierung und die Strukturierung des zeitgenössischen

Tanzes in Afrika einsetzen, zu internationaler Sichtbarkeit verhelfen. In meinen Augen verkörpern Naomi Fall, Ladji Koné und Alioune Diagne diese Generation aufs Beste.

BM: Wie verlief der Schaffensprozess?

Amala Dianor: Wir haben im März 2020 angefangen, doch aufgrund von COVID-19 mussten wir abbrechen. Im Sommer 2021 ging es weiter. Die endgültige Fassung wurde zum ersten Mal im Januar 2022 gezeigt. Alle Choreograf:innen haben drei Wochen lang mit den Performer:innen gearbeitet, inhaltlich waren sie frei. Alioune Diagne legte den Schwerpunkt auf die Beziehungen zwischen Senegal, Burkina Faso und Mali, drei benachbarte und durch Migrationsbewegungen eng verbundene Länder, deren Sitten und Bräuche sich jedoch stark unterscheiden. Naomi Fall hat sich mit der Frage europäisch subventionierter Projekte befasst, die in guter Absicht, doch zuweilen etwas schablonenhaft, in Afrika realisiert werden sollen und sich dabei meist schnell mit der Wirklichkeit vor Ort konfrontiert sehen. Ladji Koné hat traditionelle Tänze und in Vergessenheit geratene Bräuche aufgespürt, die zum Erbe der Tänzer:innen gehören, ohne dass ihnen dies immer bewusst ist. Ich hatte die Rolle, die Arbeit zu beobachten und die Essenz dessen zu begreifen, was die Choreograf:innen ausprobierten. Am Ende dieses Schaffensprozesses habe ich Vorschläge erarbeitet, um ein kohärentes Ganzes von einer Stunde zu erarbeiten.

BM: Worin bestanden angesichts dieser Besonderheiten die Herausforderungen beim Choreografieren des Stücks?

Alioune Diagne: Für mich vor allem darin, für die Tänzer:innen aus verschiedenen Ländern mit unterschiedlichen kulturellen und religiösen Hintergründen und Lebenserfahrungen, aber auch verschiedenen Bewegungsarten, eine gemeinsame Basis zu finden. Auch auf den Tanz bezogen gab es Unterschiede. Manche kommen aus dem traditionellen, andere aus dem zeitgenössischen Tanz oder aus verschiedenen Hip-Hop-Stilar-

ten. Ich habe als Erster mit der Gruppe gearbeitet. Alle waren erpicht darauf, zu tanzen und zu zeigen, was sie können. Daher legte ich am Anfang Wert auf Langsamkeit; sie sollten mehr fühlen und weniger vorführen.

Ladji Koné: Wir kannten uns schon gut, ich hatte aber noch nie als Choreograf mit Amala zusammengearbeitet. Das war neu und ambitioniert. Das Stück ist davon geprägt, was wir uns vorgestellt und erträumt haben, doch vor allem natürlich auch von der Tatsache, dass internationale Begegnungen eine kostspielige Logistik erfordern. Bedingt durch diese Umstände erfolgte die Arbeit am Stück in Etappen, sodass wir unsere Universen eines nach dem anderen miteinander teilten, bevor das Stück am Ende als eine Art ‘magisches Wesen’ das Licht der Welt erblickte.

Naomi Fall: Die größte Herausforderung aus meiner Sicht war, unsere Qualitäten aufeinander abzustimmen. Ich war als Letzte vor Amala an der Reihe und konnte sehen, was Ladji Koné und Alioune Diagne schon eingebracht hatten. Mein Beitrag sollte mehr in Richtung Theater gehen und weniger auf Ästhetik abzielen. Es war schwierig, meine ganz anders geartete Arbeit an die der beiden Kollegen anzuschließen.

Ich wollte ein Wort finden für diese Idee des Monsters als Symbol kraftvoller Magie und Verwandlung.

BM: Mit dem Stück soll unter anderem auf die junge Generation afrikanischer Tänzer:innen aufmerksam gemacht werden. Nach welchen Kriterien habt ihr die Mitwirkenden ausgewählt?

Ladji Koné: Ich habe mir die besten B-Boys und B-Girls aus Burkina Faso ausgesucht und ihnen das Projekt als Sprungbrett angeboten.

Naomi Fall: Salif Coulibaly, Adama Marioko und Adiara Traoré sind Tänzer, mit denen ich schon oft zusammengearbeitet



habe, und ich wollte dieses Projekt mit ihnen teilen. Nach all den Jahren fand ich es schön, gemeinsam etwas auf einem höheren Niveau machen zu können. Das ist eine intensive und einzigartige Erfahrung.

Amala Dianor: Das Stück ist ganz und gar den Tänzer:innen gewidmet. Es soll ihnen Einblick ins professionelle Tanzen geben und natürlich die Möglichkeit, mit Choreograf:innen unterschiedlicher Prägung zu arbeiten. Dabei wird ihr Ehrgeiz angestachelt; sie haben Gelegenheit für Begegnungen und Networking, um gemeinsam Projekte zu planen und sich über die Grenzen ihrer Herkunftsregionen hinaus zusammenzuschließen.

BM: Was verbindet ihr jeweils mit dem Titel des Stücks, "Siguifin"?

Naomi Fall: Das war bei einer geselligen Teerunde an einem Nachmittag in Bamako. Wir hatten uns schon viel über

die Idee eines choreografischen Cadavre exquis unterhalten – ein Monster mit zahlreichen Köpfen und Körpern. An diesem Nachmittag setzte ich mich vor die Tür des Theaters, wo Tee gereicht wurde, und bat die Herumstehenden um Hilfe. Ich wollte ein Wort finden für diese Idee des Monsters als Symbol kraftvoller Magie und Verwandlung. Bourama, der Hausmeister des Theaters, brachte das Wort "Siguifin" ins Spiel und erklärte mir seine Bedeutung. Auf Bambara steht es für ein magisches Wesen. Ich fand es auf unser Stück bezogen sehr passend, es hat etwas Geheimnisvolles. Ich schlug es der Gruppe vor.

Ladji Koné: Ich spreche Bambara (die meistgesprochene Sprache in Mali, Anm. d. Red.), der Titel löst sofort etwas aus bei mir. Ich sehe tatsächlich ein magisches Wesen vor mir, das passt also zur Übersetzung. Heute denke ich bei "Siguifin" darüber hinaus an den Zauber der Begegnung und des Austausches, den wir bei diesem Projekt erleben durften.

Alioune Diagne: Es ist auch eine Anspielung auf die Kreatur, die in den Tänzer:innen wohnt. Wie zählt man sie? Wie erweckt man sie? Wir wollen eine Realität zeigen, die mit den üblichen Klischees bezüglich junger Tänzer:innen vom afrikanischen Kontinent aufräumt bzw. diese transformiert.

Amala Dianor: Im Laufe des kreativen Prozesses verkörperte der Begriff für mich gleichzeitig die ungeheuerliche wie die magische Dimension des Projekts. Es war gigantisch und erschien schwer umsetzbar. COVID-19 hat es fast zunichte gemacht. Und doch hat es wie durch einen Zauber jede Schwierigkeit überwunden. 🗡️

Aus dem Französischen übersetzt von Margarete Gerber & Tabea Magyar für Gegensatz Translation Collective.

Amala Dianor
Siguifin

6.8., 17:00 | 7.8., 19:00 | HAU1
Deutschlandpremiere

ON THE GO WITH MARCOS MORAU (LA VERONAL)



Where are you now?

I'm in Barcelona, about to go to Athens. I'm on a terrace in the Gracia neighborhood having a coffee.

How are you inspired by Luis Buñuel's films and cinematography?

I am inspired by his fascination for building incomprehensible worlds that always appeal to the human condition. His absurdity and his mix between religion, desire and the bewilderment.

What is your favourite film by him?

"The Exterminating Angel".

And your favourite scene?

My favourite scene is from "The Discreet Charm of the Bourgeoisie": at a dinner, the diners discover little by little that they are not at a dinner but are onstage, with an audience behind a red curtain.

How do you get started, with ideas or bodies?

I start with ideas, with my drawings, my music, the space where the action will take place. The body comes after.

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

I think it would start with a child who liked to draw and invent games and who continues doing the same thing but in various countries around the world, changing coloured pencils for bodies. A boy who has grown a beard and lives on a plane. To be continued.

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

LA VERONAL has not been back in Berlin for more than two years now and both I and my team are very happy to finally return to a city where we have precious memories.

Text from Magazin
im August 2020.





Canadian choreographer Daina Ashbee, her dog Bhakti and Tiara Roxanne, who is an Artificial Intelligence (AI) and Indigenous studies cultural researcher met in Potsdam to discuss Ashbee’s most recent work entitled “J’ai pleuré avec les chiens – TIME, CREATION, DESTRUCTION”.

“I don’t want to be bothered about being a human being. I am really close to the sensations in my body.” – Daina Ashbee

Daina Ashbee is a dancer and choreographer from British Columbia, Canada. Growing up in Nanaimo, British Columbia, and later moving to Montreal, Ashbee was initially self-taught. Every Tuesday she would visit her dad, who aspired to introduce her to music, starting with Michael Jackson’s 1982 hit “Thriller”. Ashbee fell in love. She was doing the moonwalk in grocery stores at nine years old. At fifteen her mom sent her to dance classes such as ballet, jazz and tap. She felt and she listened to the energy within, and her body followed.

Ashbee confronts settler colonial assumptions by encountering the body as a place to refuse colonialism through transformation.

A career in dance and choreography ensued, which in the past ten years has grown exponentially. When she is not touring one of her several choreographed performance installations, she stays on Gabriola island, British Columbia, where she is now based. She enjoys spending time in nature, breathing the scent of berries and cedar, together with her dog, Bhakti. Bhakti was a rescue from South Korea, and was timid and shy when she first arrived in Canada. Within a month Bhakti had transformed into her nickname “Shadow”, as she followed Ashbee everywhere.

Body mapping. Body expanding.

Daina Ashbee’s choreography explores the body’s capacity to transform from one physical state, extending beyond and outward, energetically. Her work situates the body as a vector of channeled energy that expands beyond the bounds of the physical limits of the body. Reflecting on her exchange with the dancers, Ashbee states, “We talk so much about skin and bones, energy and resistance against the floor. A kind of three-dimensional movement, expanding the body on all sides. To the sky. To the ground.”

Additionally, her work is geared toward the anti-colonial. In a world where (non-white) bodies are bound within the expectations and borders of colonialism, attempting to express a kind of purity within the perspective of the settler-colonial

gaze, Ashbee confronts settler-colonial assumptions by encountering the body as a place to refuse colonialism through transformation.

For example, in her choreographed performance installation entitled “Serpentine” (2016) the body speaks through repetition, insistence and duration. In this way the body occupies space, which enacts a kind of reclamation of self and perhaps resistance of the universal gaze. Additionally, “Unrelated” (2014) is a performance duet that examines the many faceted oppressive forces women experience. These two extraordinary performance installations reorient the body in a way that refuses and reclaims simultaneously.

My research directly states that the body is memory, and by extension it carries ancestral memory. To acknowledge these forces the body bears, requires courage. To transform the memories, individually, collectively and ancestrally, takes power.

Mother memory. Worldmaking.

When I asked Ashbee about her origin story, I asked about her conception of being into the world, which, for me, is one’s first memory. A memory of coming into existence that involves sensation, feeling, affect. Ashbee spoke about flesh, about skin. She talked about her mother’s hands. Something I relate to deep in my bones, deep in my body is the memory of my mama’s hands too.

Ashbee confided, “When I was a little girl, my first memory was my mom. My mom’s skin. My mom’s veins. Her nails. Her moles. Her varicose veins. It’s almost like she doesn’t have a face because I was always hanging onto her hands and legs. Now I see myself becoming the skin of her and her becoming the skin of her mother. It makes me feel connected to my mother and also to my grandmother.”

To acknowledge the forces the body bears, requires courage. To transform the memories, individually, collectively and ancestrally, takes power.

Matriarchal memories, memories passed down through the mother lineage, are medicine. Holding a mother’s hand and seeing our hands become more like hers also represent the mother, the grandmother and the feminine medicine coming through, texturizing our bodies. We remain connected through matriarchal channels which expand cosmologically, energetically, into nature.

Time, Creation, Destruction.

When we work from the space of the body as a map that confronts the external by expanding, retracting, exposing, and

Transformations

Daina Ashbee, the body & “J’ai pleuré avec les chiens”

Text: Tiara Roxanne



thusly transforming, we are working with power. We are learning from our mothers; we are also embracing Mother nature.

We experience the shedding of energies and the recreation of the new. .

Throughout "J'ai pleuré avec les chiens – TIME, CREATION, DESTRUCTION" we experience embodied transformation, as represented by the physical body. In this performance installation the dancers individually and collectively explore these many shifts of being and existence, transforming energetically,

through movement and sound. Throughout the piece the dancers explore. And in the end, they destruct. And we experience the shedding of energies and the recreation of the new. Because we destroy in order to (re)create, and because transformation is non-linear. This is world-making. As Ashbee says, "This is the most powerful mother." ➡

Daina Ashbee
J'ai pleuré avec les chiens – TIME, CREATION, DESTRUCTION
 9.–11.8., 20:00 | St. Elisabeth-Kirche

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. Bisher erschienen sind: "Rosemary Butcher. Memory in the Present Tense" (2015), "La Ribot. Occuppation!" (2017) sowie "RE-Perspective Deborah Hay. Works from 1968 to the Present" (2019). Zur Festivalausgabe 2022 erscheint "Cristina Caprioli. ONCE OVER TIME – a retrospective".



Cristina Caprioli. ONCE OVER TIME – a retrospective (2022)

Texte von Cristina Caprioli und Interview mit Tone Schunnesson | Hrsg. HAU Hebbel am Ufer | Soft Cover | 16 x 24 cm | 160 Seiten | Englisch / Deutsch | 12 Euro

La Ribot. Occuppation! (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 | 12 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 | 12 Euro

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

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



Der Architekt, Tanz- und Theaterkritiker Pieter T'Jonck taucht ein in die dunkle Welt von Bruno Beltrãos neuem Werk. Beltrão verschmilzt Capoeira und Hip-Hop in einem virtuoson Spektakel, das ein verstreutes, von Widersprüchen zerrissenes Brasilien porträtiert.

Bruno Beltrão hat seinem neuen Werk keinen Titel gegeben. Es ist ein Stück ohne Namen. Nicht einmal den von den Modernisten so oft verwendeten Titel "Ohne Titel" trägt es. Das ist mehr als nur ein Detail am Rande. Wenn uns Ereignisse tief berühren oder erschüttern, sagen wir oft, wir hätten "keine Worte dafür", weil das Geschehene für uns sowohl unausweichlich ist, gleichzeitig aber auch die Trampelpfade umgeht, denen unsere Gedanken gern folgen. Das Besondere an diesem Stück ohne Namen ist, dass es gestochen scharfe Bilder erzeugt, die sich wie eine Schockerfahrung einprägen – gleichzeitig bleibt es aber, da ihm sogar der Titel fehlt, dem Publikum überlassen, diese Bilder zu interpretieren.

Das Stück ohne Namen beginnt als eine Aneinanderreihung kurzer Szenen, die fast genauso schnell, wie sie erschienen sind, auch wieder verschwinden. Episoden, die man blitzartig aus der Ferne sieht. Jede dieser Szenen hat ein anderes Klangbild, das genauso willkürlich erscheint wie das Bild selbst. Straßenlärm, Vogelgezwitscher und im Hintergrund das Gehämmer aus einer Werkstatt.

Zwischen diesen Szenen verschwinden Licht und Ton, an der Rückwand erscheinen aber Streifen und Balken wie auf einem schlecht eingestellten Fernseher oder einem kaputten Bildschirm, nur stark vergrößert. Als würde man zappen und auf dem Schirm verfangen sich für einen kurzen Moment, zwischen den Blackouts und dem Flimmern, Bilder in unserem Blick.

Dieser Eindruck entsteht vor allem, weil die Szenen selbst besonders genau artikuliert sind. Sie sind präzise wie mittelalterliche Miniaturen, die in wenigen Augenblicken, oder sogar nur auf einen Blick, viel – manchmal Widersprüchliches – nacheinander oder gleichzeitig erzählen. Jede Miniatur hat ihre eigene Lichtgestaltung, eigene Darsteller:innen, eine eigene Körpersprache.

In der dritten oder vierten Szene zum Beispiel steht ein Mann vorne links auf der Bühne. Er trägt einen übergroßen, schwarzen Pullover, der eher wie eine Priesterkutte anmutet, vor allem, wenn der Mann die eine Hand offen hochhält und mit der anderen das Victory-Zeichen macht. So sieht er mit seinem eindringlichen Blick den traditionellen Christus-Darstellungen täuschend ähnlich, auch wenn sein Ausdruck eher düster als salbungsvoll ist.

Dieses Bild bleibt jedoch nicht bestehen, denn während er langsam rückwärtsgeht, beginnen die Finger seiner rechten Hand zu beben, als würde er Klavier spielen. Wenn er später wieder nach vorn kommt, bis er knapp vor den Zuschauer:innen steht, wandert seine linke Hand umher und streckt dann unvermutet den Mittelfinger Richtung Publikum aus. Sehen wir hier einen Prediger, der vor allem Hass schürt?

Zu diesem Zeitpunkt ist dann bereits vor einer Weile eine Frau in einem roten, pluderigen Hosenanzug neben ihm aufgetaucht. Sie imitiert ihn, aber ihre Finger flattern langsamer, ja, frivoler. Bis zwei Männer an ihre Seite treten und ihr den Kopf brutal hoch und zur Seite drücken. Es vollzieht sich eine faszinierende Umkehr der Rollen, wenn die Frau plötzlich zusammenbricht, den Angreifern zugewandt, und diese sie fast zärtlich auffangen. Gewalt und ihr Gegenteil stehen hier nebeneinander, unverbrüchlich in einem Bild verbunden, genauso wie vorhin die sakrale und die blasphemische Geste.

Wollen diese Miniaturen eine festgefahrene Welt darstellen, in der aber Wut, Mühsal, Grausamkeit, Gleichgültigkeit – und ab und zu auch eine fürsorgliche Geste – in verwirrenden Snapshots vorüberziehen?

Die gleiche Komplexität und Widersprüchlichkeit findet sich auch in den folgenden Miniaturen: Zwei Männer stehen nah beieinander. Der eine streckt den Arm aus, der andere nutzt diesen als Tisch, auf dem er seine Finger hin- und hertrippeln lässt. Im Nu manipuliert er seinen Gegenspieler wie ein Werkzeug, das man willkürlich in alle möglichen Positionen versetzen kann. Anschließend kehren sich die Rollen um.

Diese Miniaturen sind herausragender Tanz in Reinform, keine 'Theaterstückchen', sondern ein raffinierter, suggestiver Tanz der Gliedmaßen, die – wie Capoeira-Tänze – ihre wahre Bedeutung nicht preisgeben, obwohl diese doch unübersehbar präsent ist. So macht sich Beltrão die Codes des Hip-Hop zunutze. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass die Atmosphäre dieses Tanzes ungemütlich, ja sogar bedrohlich ist.

Nehmen wir ein anderes Bild: Zwei Männer halten den Kopf des anderen fest, als wäre dieser vor lauter Gedanken zu schwer. Dies ist vielleicht das bedeutsamste Bild der langen Einleitung: Die Menschen, die wir hier sehen, lassen den Kopf hängen. Aus gutem Grund, denn plötzlich ist da dieser Mann, der mit voller Wucht auf eine Gruppe von drei anderen losstürmt, wieder und immer wieder, sie aber nicht von ihrem Platz verdrängen kann.

Wollen diese Miniaturen eine festgefahrene Welt darstellen, in der aber Wut, Mühsal, Grausamkeit, Gleichgültigkeit – und ab und zu auch eine fürsorgliche Geste – in verwirrenden Snapshots vorüberziehen?

Auf die Netzhaut gebrannt

Bruno Beltrãos Brasilien in Schnappschüssen

Text: Pieter T'Jonck

Selten sieht man eine Vorstellung, die schon binnen der ersten Viertelstunde – wenn überhaupt – ein so komplexes Bild der Gesellschaft wachruft. In einer kleinen Programmnote sagt Beltrão dazu, die brasilianische Kunstgemeinde habe nur langsam auf den Rechtsruck unter dem Bolsonaro-Regime reagiert, das Gesellschaft und Demokratie erstickt.

Das ist also der Hintergrund der Bilder. Auch wenn man nicht viel über Brasilien weiß, kann es doch niemandem entgangen sein, dass vor allem die schwächsten und wehrlosesten Brasilianer:innen die Auswirkungen des Bolsonaro-Regimes am eigenen Leib erfahren haben. Gerade in diesem Teil der Bevölkerung ist der Hip-Hop verwurzelt, daher kommen also vielleicht die Bühnentänzer:innen.

Wenn vorsichtige Becken-Percussion und leise Synthesizer-Klänge den Raum füllen, kommt neuer Elan in den Tanz. Er ist nicht mehr in getrennte Bilder zerschnipst, sondern nimmt den ganzen Bühnenraum ein. Die Musik von Lucas Marcier/ARPX wird nun zur treibenden Kraft. Friedlicher wird es dadurch aber nicht.

In diesem überwältigenden akustisch-visuellen Rahmen wächst sich die Tänzer:innengruppe zu einem menschlichen Ameisenhaufen aus.

Das Schlagzeug rückt immer nachdrücklicher in den Vordergrund, manchmal wirbeln knallharte Trommelschläge chaotisch über die Drums, während der Synthesizer immer quengelnder die ewig gleiche zweitönige Melodie spielt. Als würde die Musik auch die Beleuchtung steuern, wird die Bühne immer heller, bis es fast blendet. Der Synthesizer beginnt zu gellen, der Ton schlägt um, klingt jetzt wie ein ohrenbetäubender, schnatternder und brummender Dudelsack und endet als heulende Sirene.

In diesem überwältigenden akustisch-visuellen Rahmen wächst sich die Tänzer:innengruppe zu einem menschlichen Ameisenhaufen aus, der sich mal gewalttätig, mal nervös, mal verzweifelt durcheinanderbewegt. Die Welt, die wir in Blitzlichtern kennengelernt haben, entwickelt sich hier zu einer hektischen Hölle. Die Performer:innen agieren dabei selten als Gruppe. Sie bleiben einsame Figuren, selbst, wenn sie einander imitieren.

Das Spektakel überrumpelt das Publikum durch die ungewöhnlich große, aber nie demonstrative Virtuosität der Tänzer:innen. Wenn drei oder vier Männer in die Hocke gehen, die Gesäßbacken auf den Fersen, rasen sie wie die Punkte in einem PAC-MAN-Spiel über die Bühne. Gänzlich unbegreiflich bleibt, wie ein anderer Mann rücklings über den Boden holpern und wummern und dabei die Schulterblätter zu 'Füßen' machen kann.

Ein Wunder, dass es hier keine Zusammenstöße gibt. Dieser hektische Tanz muss sehr genau organisiert sein, es verändert und bewegt sich aber alles so schnell, dass man nicht dahinterkommt, wie das alles vonstattengeht. Auch darin gleicht diese Vorstellung einer verwirrten oder gar panischen Gesellschaft: Sie ist nicht mehr lesbar, aber man spürt die bösen Mächte, die am Werk sind.

Dieser hektische Tanz muss sehr genau organisiert sein, es verändert und bewegt sich aber alles so schnell, dass man nicht dahinterkommt, wie das alles vonstattengeht.

Sobald die Handlung, gemeinsam mit dem Licht, den Zenit erreicht hat, kehrt unerwartet schnell Ruhe ein. Es scheint Abend zu werden, wenn das grelle Licht einer neblig blauen Dämmerung weicht. Links der Bühne beginnt wieder ein Bildschirm zu flackern, wie am Anfang. Nach ein paar letzten Zuckungen kommen die Tänzer:innen zum Ende. Jetzt allerdings gemeinsam, vereint. Als Zuschauer:in erwacht man schlagartig aus diesem bösen Traum, für den man mühsam auch ein paar Worte findet.

Manche Dinge sind zu schrecklich, um sie nachzuerzählen. Aber Beltrão gelingt es doch, ein Verständnis dafür, ein Bild davon auf unsere Netzhaut zu brennen. Außergewöhnlich. 📌

Aus dem Niederländischen übersetzt von Lotte Hammond. Erstmals erschienen im Abendprogramm der Wiener Festwochen, Mai 2022.

Bruno Beltrão / Grupa de Rua New Creation

26.8., 19:00 | 27.8., 15:00+19:00 | Haus der Berliner Festspiele



ON THE GO WITH FAYE DRISCOLL



Where are you now?

I am in Bremen, Germany, working on a project at Theater Bremen for Unusual Symptoms.

What do you like about your hometown Los Angeles?

Tacos, the ocean, the light.

Where do you feel you belong?

Ha! A haunting question.

And where do you feel the most inspired?

While walking / near water.

How important is collaboration for you as an artist?

This much {

Three things you cannot live without?

Dogs, dogs, dogs.

Do you like to dance?

Yes, I seem to like it a little too much.

What is your favourite quotation from the book you've chosen to recommend?

"When bodies are discussed, especially in popular culture, it has often meant a very circumscribed set of themes, largely to do with what the body looks like or how to maintain it at a pinnacle of health. [...] The perfect, unattainable body, so smooth and gleaming it is practically alien. [...] But the element of the body that interested me was the experience of living inside it, inhabiting a vehicle that was so cataclysmically vulnerable, so unreliably subject to pleasure and pain, hatred and desire." Excerpt from "EVERYBODY", by Olivia Laing

ON THE GO WITH JEFTA VAN DINTHER



Where are you now?

At my desk in Berlin, with the smell of fresh paint in the room, and my dog Moses under the table next to my feet.

What are you interested in at the moment?

Today I read that there is a clear distinction between what is called 'ritualistic' and 'mechanistic' thinking. For example in animals, certain types of intelligence that is needed for operating tools, can only come about if there is 'mechanistic' thinking. An animal poking the ground and finding bugs might or might not make the causal connection between the stick they are using and the finding of worms. And if they do not, their thinking is considered 'ritualistic', meaning that the thought might be: "If I move the stick like this, bugs appear."

Is your dancing your writing?

Yes, in some sense it is. Or a writing of my inner life. But it does not replace writing.

How important is collaboration for you as an artist?

Collaboration is the only way for me to not feel lonely.

Three things you cannot live without?

Avocado, sleep, sun.

Do you talk a lot about work at home?

No.

How would you welcome the audience to your performance?

I'd unearth wishes to hold both the inner space of the audience alongside the inner space of the performers/performance at once.



Dancing Mania

Mette Ingvarsten

Premiered last year in Brussels, “The Dancing Public” explores dancing plagues and movement spread by contagion. In an interview conducted at PACT Essen in September 2021, Bojana Cvejić asks Mette Ingvarsten about the research behind the piece and her desire to get the audience grooving.

Bojana Cvejić: When does the idea of “The Dancing Public” date from? What prompted you to investigate the phenomena of choreomania and dance marathons?

Mette Ingvarsten: The idea came with the title – “The Dancing Public” – about five years ago, when I felt it was time for me to make a piece that would entail dancing together with the public. I came across ‘choreomania’, also referred to as the dancing epidemic that occurred in the Middle Ages, which attracted me as it combines several elements I wanted to explore: dancing in public space, dance as a social gathering and the excess of dancing movements that are relentless and uncontrollable, and which spread like a contagion. Movement travels through bodies at parties and in general when people dance for pleasure. But in the choreomanias dance was associated with an uncanny force, something unknowable that propels movement beyond control.

BC: The performance brings two historical narratives that link up the dance outbreaks (also called the ‘dancing plague’!) and dance marathons with periods of crisis, like the plague in the Middle Ages and the Great Depression in the 1930s. How is this mass dancing to excess or madness intricately linked with the circumstances of social crisis?

MI: The correlation between dancing manias and socio-political crises is only one of the interpretations of these dance outbreaks. A crucial source in my research was Kéline Gotman’s book

“Choreomania: Dance and Disorder” (Oxford 2018), in which Gotman traces the history of the discourses on dancing manias. Dancing was believed to be a way of keeping the black pest out, or it came about in the midsummer celebrations that got out of hand. The variety of explanations shows the phantasmatic core of dancing manias. In this piece I try to retrace this history of the discursive transformations of dancing manias by paralleling them with a journey through performative forms. At first I tell this history as a story, which then becomes a spoken-word poem with music. Later it transforms into songs. There is also a shift from a straightforward narration to a more theatrical manner of embodying the history, as I found that some of the forms of choreomania were theatrical or performative, like hysteria.

What interests me in this is what happens to the body in moments of crises, and the bodily excess that so easily follows from it.

BC: This solo could be approached from two perspectives operating at the same time. One is the invitation that becomes a situation of dancing: from storytelling you incite us into dance in the course of the entire evening. The other perspective pertains to the construction of the body that shakes and convulses, embroiled in a state that would ordinarily be described as irrational, between joy and exhaustion, excess and madness: a dance ‘craze’! What is your interest in the body?

MI: I found accounts of choreomanias where nuns were barking or meowing, going into momentary states of contagious madness. What interests me in this is what happens to the body in moments of crises, and the bodily excess that so easily follows from it. The piece also asks why people party. This also represents a need for a kind of excess. I remember myself as a youngster; I had a great need to expend my energy, which also came with the desire to be in a situation where the rules would be temporarily suspended.

There is a long tradition of festivities – from the Greeks and the Romans to later carnivals – as events designated for experiencing a kind of freedom from moral constraints and regulations. By contrast, the dancing manias aren’t organized moments of excess but come as eruptions when the body can no longer refrain from movement. And that is crucial to me, because it indicates a response to a societal or political condition. And what would trigger such a release? For example, during the Covid lockdown I felt something similar in my own body, something like: “I can no longer stand this confinement, staying put and in isolation I need to move and be with other people.” Dance is both the symptom of an illness and its remedy. This says something about the regenerative capacity of the body to overcome different forms of oppression and unfreedom. Sometimes it happens in forms of sublimation – as in carnivals and parties – and other times it manifests in what resembles madness or has an uncontrollable element to it.

BC: What you are saying about dance being both the symptom of an illness and its cure speaks of an operation you have mounted in many works. By subjecting yourself to a set of constraining movements in excess, you induce another state that will be able to release you from the initial constraint by bringing you to a higher level of focus and capacity. For example you used spinning and trance-like repetitions in your previous pieces, solos and group choreographies alike. Dramaturgically, in “The Dancing Public” the shift from narration to dancing, or from theatre to concert, brings a move from representation to intense embodiment.

I can no longer stand this confinement, staying put and in isolation. I need to move and be with other people.

MI: I relate this to the Italian folk dance tarantella. I have read accounts of the tarantella that go as follows: one person goes through excessive convulsions to cure poisonous spider bites while other

Bojana Cvejić in conversation with Mette Ingvarsten

Text: Bojana Cvejić

© Akos Burg

people are there to support and witness this process. What interests me here is the function this individual healing has within the community, and the effect it propels in the bodies watching. This mechanism is also something I explore within the performance, by being the one who subjugates herself to intense (and perhaps curative) states. My body is a kind of vessel, and that's similar to my other solos where I think of myself as a vessel for history. Even though it is a solo, there is nothing in it that is about me personally. My body conveys other historical bodies, or better still how the understanding of our bodies has changed.

BC: *Now to think again about the bodies of the audience: you initially wished to create a situation in which the audience will dance. The convention of theatre dance is that it is observed in silence and from a distance; the audience will not 'dance back' at you. In this piece you incite them to dance while speaking about dance epidemics and contagion based on the imitation of movements.*

MI: The choice of having music underscore the entire performance has to do with the question "How do I propose to people to get into a groove?". We construct a musical space as a container for the experience of social togetherness. When I speak of contagion and how dance spreads from one body to another, I am not saying "please, dance with me", but I am indirectly offering this possibility, that we could surrender to contagious movement. When I go into fully-fledged dancing, it is actually a mixture of convulsive motions and the gestures you mentioned earlier, like itching, laughing, and Tourette syndrome. Several movement histories run through these mixtures, yet there is a strong reference to party dancing, also because it is part of my own history. I danced hip-hop and performed in clubs from the age of 13, and then later throughout my youth I partied a lot. This ties together popular cultures of music and dancing. I perform the movement that anyone could do, except that I am doing this excessively to the point that it might be hard to believe it.

BC: *Speaking of music and partying, you also travel through different musical genres that carry their own worlds. From spoken word, as a kind of rapping or slam poetry, to singing over dark industrial music.*

MI: I didn't intent to mix different genres; this isn't how I usually work. I think it came from the music I chose to dance to, and then subsequently arranged for the whole soundtrack. For example, when I speak of dance marathons in the 1930s I use the heavy and dark sound of an industrial dance music track. Back then, during the Great Depression, dance competitions were organised with a money prize for the couple who could keep up the longest. The couples would dance endlessly, and they could eat, drink, even shave while dancing. They weren't allowed to sleep or rest more than 10-15 minutes per hour. If their knees dropped to the floor and stayed there for more than five seconds they would be out of the game. So I wonder "why on earth would people do this?" Was it poverty which motivated a contest for a financial award? Or was it a desire to be part of a larger collective event? It's a dark spectacle and a weird form of entertainment, as it included desperation and craving in a moment of deep financial crisis.

I am interested in the performance as a moment of sharing, together with an audience immersed in a space constructed by light, sound and music.

BC: *Returning to your solo, I want to acknowledge that it is impressive for me to watch you perform something you constructed in most of its elements by yourself. You wrote the text and you made the music track, which was then arranged by Anne van der Star, while Minna Tiikkainen, with whom you collaborated on so many works, designed the lights.*

MI: Solos give me time to experiment. When I work alone I feel I have all the time in the world. Working alone is also important for me as I need my choreog-

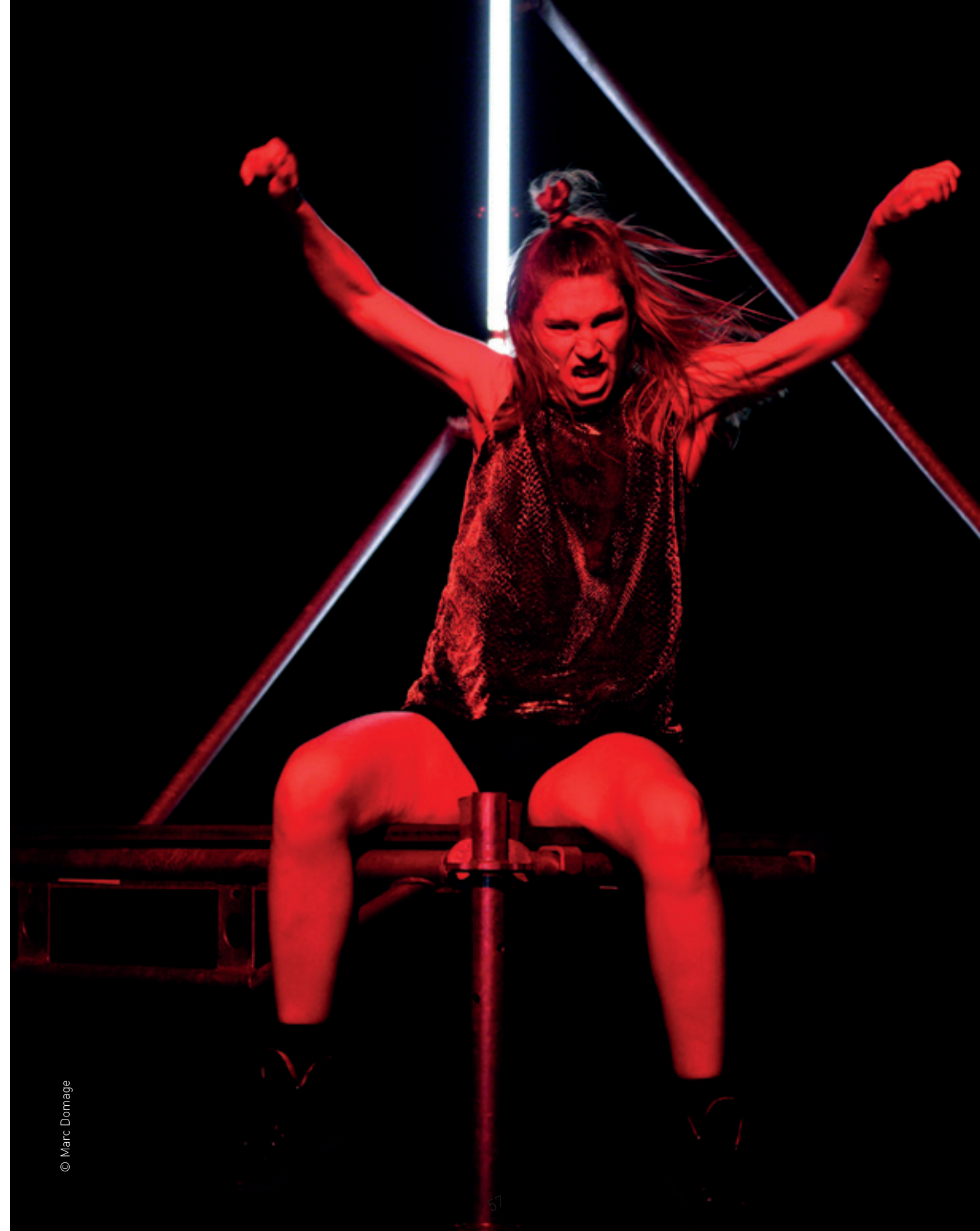
raphic ideas to pass through my own body before I work with other people. I am not the choreographer who works from the outside. I first need to know what it is that I am proposing. Additionally, because what I often want to do is excessive, I cannot ask others to be involved in it before I've put my own body on trial, testing fragility and limits. As you know, I've also worked on sexuality, where personal boundaries are renegotiated. Therefore I need to know myself what I am dealing with and what kind of emotional response it will bring forth, in me, in other performers and finally in the audience. This time the material is also very exhausting. I get high from dancing this solo. Sometimes I am so energised that I cannot fall asleep until late in the night.

BC: *You gain a corporeal level of knowledge by using your body as a vessel for this experiment.*

MI: I am interested in the performance as a moment of sharing, together with an audience immersed in a space constructed by light, sound and music. Regarding the participation of the audience, this performance is divided into two blocks. In the first the audience is inside a performance I am creating for them, where they can choose to dance along with me but don't have to. The second block is a kind of extension, an open-ended party which is in their hands; it is up to their bodies. ➡

Full interview available at metteingvarsten.net

Mette Ingvarsten
The Dancing Public
17.-20.8., 21:00 | SOPHIENSÆLE



Spy on Me

#4 New Companions

✓ THEATER ✓ TANZ ✓ PERFORMANCE ✓ DIALOG ✓ MUSIK ✓ FILM ✓ NETZKUNST ✓ GAME
✓ INSTALLATION ✓ AUDIO WALK ✓ APP

Mit: James Bridle, Luanda Casella / NTGent, dgtl fmnsn, Digitales Labor #2 (ghostrich & Cylix, Iyo Bisseck & Petja Ivanova & Rain Rose & Kaya Zakrzewska, Jascha Bernhard & Sriram Srivigneswaramoorthy), double-lucky productions, Houseclub, Interrobang, onlinetheater.live, playField & KOPERGIETERY, Marion Siéfert, STO Union, Tactical Tech (ab 14.9.) u.a.

HAU

Festival zum Spielzeitstart
22.9.–7.10.2022
HAU1, HAU2, HAU3, HAU4

Die Bundesregierung
Ministerium für Kultur und Medien
Produktions
häuser

nrw landesbuero
tanz.

**TANZ
MESSE**

INTERNATIONALE

NRW

**31.08. –
03.09.22**

REGISTER HERE



Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen
Landeshauptstadt Düsseldorf
DIEHL+RITTER
NEU START KULTUR
Die Bundesregierung
Ministerium für Kultur und Medien
dive_in
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES
Die Bundesregierung
Ministerium für Kultur und Medien
NEU START KULTUR
Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada
Canada

WWW.TANZMESSE.COM



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

rbb KULTUR



monopol
Magazin für Kunst und Leben

**DOCUMENTA
FIFTEEN**

DOCUMENTA FIFTEEN
DIE GROSSE
VORSCHAU
auf die Kunst der Zukunft
VENEZIG
BONNEN
17. Juni 2022

MONOPOL
KOSTENLOS
TESTEN

**DAS MAGAZIN FÜR
ZEITGENÖSSISCHE KUNST**

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

Jetzt Monopol gratis testen:
monopol-magazin.de/probe

monopol
Magazin für Kunst und Leben

**THE BODY
NEVER LIES.**

MARTHA GRAHAM
BRAINYQUOTE.COM



**RAUS
GE
GAN
GEN**

INSIDERTIPPS FÜR DIE GROSSSTADT

WO FINDE ICH MEINE LIEBLINGSZEITSCHRIFT?



Stadt. Kultur. Programm
tipBerlin



Berlin in English
EXBERLINER



MYKIOSK.COM ZEIGT ES IHNEN: DA UND DA UND DA...

Mit mykiosk.com kommen Sie schnell und unkompliziert zu Ihrer Lieblingszeitschrift – und das auf dem kürzesten Weg. Einfach Titel eingeben oder in über 5.000 Titeln stöbern und die nächste Verkaufsstelle finden. Jetzt testen!

DER SCHNELLSTE WEG ZU MEINER ZEITSCHRIFT.

Tanz oder gar nichts

Tc
tanzcard

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



REZENSIONEN ZUM BERLINER TANZGESCHEHEN



TS
tanzschreiber

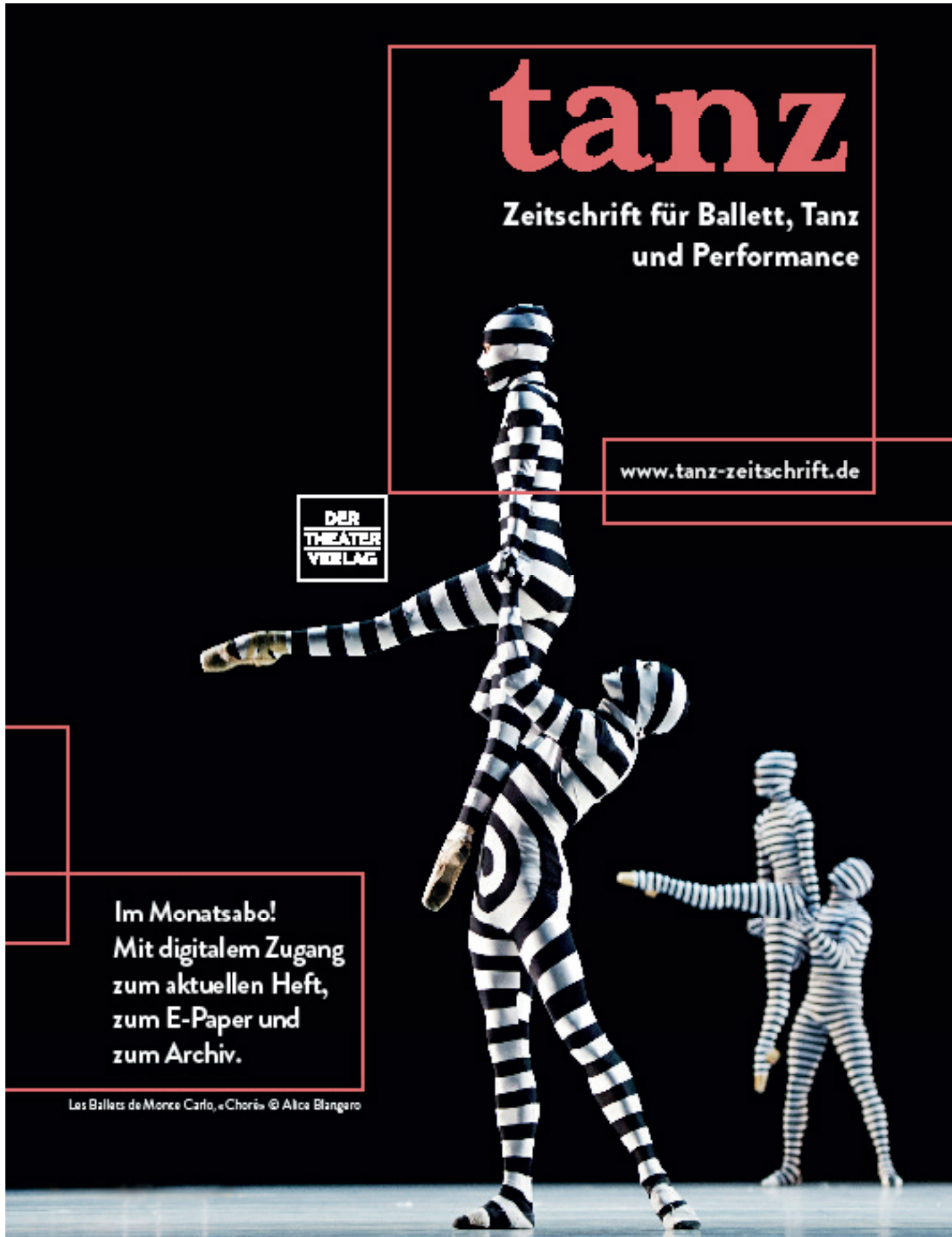
tanzschreiber.de



EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für
regionale Entwicklung

Innovatives
Potential
KULTUR **INP**





tanz
Zeitschrift für Ballett, Tanz
und Performance

www.tanz-zeitschrift.de

DER
THEATER
VERLAG

Im Monatsabo!
Mit digitalem Zugang
zum aktuellen Heft,
zum E-Paper und
zum Archiv.

Les Ballets de Monte Carlo, «Chorée» © Alice Blangero



KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst /
KINDL – Centre for Contemporary Art

Am Sudhaus 3
12053 Berlin

kindl-berlin.de

Demnächst! / Upcoming!

Maschinenhaus M1

**Forming Communities:
Berliner Wege – 道法柏林,
而游于外 (Dào fǎ bó lín, ér
yóu yú wài)**

28.8.22 – 5.2.23

Kesselhaus

Mona Hatoum

18.9.22 – 14.5.23

Ein Kooperationsprojekt des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.), des KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst und des Georg Kolbe Museum / A cooperation between Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), KINDL – Centre for Contemporary Art, and Georg Kolbe Museum

Gefördert durch /
supported by



im Rahmen der /
as part of

BERLIN
ART WEEK 14–18 SEP

M1 VideoSpace

Gernot Wieland

Turtleneck Phantasies

28.8.22 – 26.2.23

Gefördert durch /
supported by

medienboard
Berlin/Brandenburg

Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Maschinenhaus M2

Rémy Markowitsch

No Simple Way Out

18.9.22 – 26.2.23

Gefördert von /
supported by

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

im Rahmen der /
as part of

BERLIN
ART WEEK 14–18 SEP

Das neue Arbeitsbuch zum Zeitgenössischen Zirkus A new anthology on Contemporary Circus

In den letzten fünfzig Jahren hat der Zirkus einen bemerkenswerten Wandel erlebt. Progressive Zirkusformen haben sich international als „Zeitgenössischer Zirkus“ eine neue Position innerhalb der Gesellschaft erobert. Das neue Arbeitsbuch 2022 widmet sich dieser noch jungen Zirkusform. Es nimmt die Verbindung zum zeitgenössischen Tanz auf und präsentiert umfangreiches Fotomaterial, Analysen und künstlerische Positionen internationaler Zirkuskünstlerinnen und -künstler.

Circus in flux

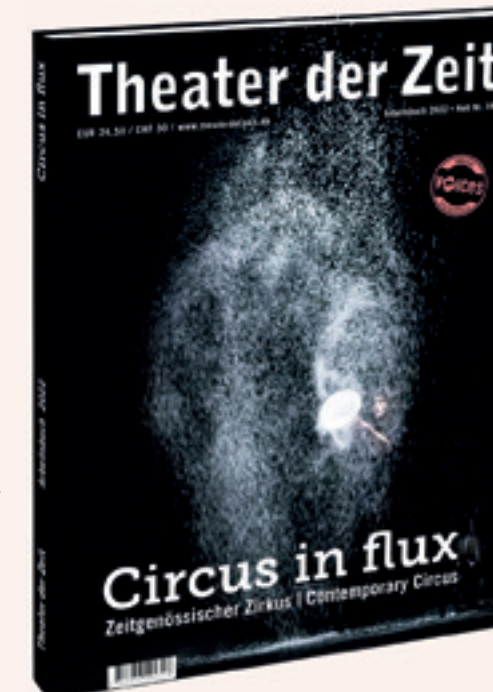
Zeitgenössischer Zirkus | Contemporary Circus

Herausgegeben von CircusDanceFestival,
Tim Behren und Jenny Patschovsky
Inkl. VOICES Magazin-Insert

200 Seiten, zweisprachig deutsch / englisch

Mit zahlreichen farbigen Abbildungen

ISBN 978-3-95749-431-3, 24,50 Euro



Over the last fifty years, circus has undergone a remarkable transformation. Progressive circus forms have gained a new position internationally as „contemporary circus“ within society. This new workbook (Arbeitsbuch 2022) is dedicated to this still young circus form. It takes up the links to contemporary dance and presents analyses, interviews, commentaries, extensive photographic material and artistic positions of various international circus artists.



Erhältlich in Ihrer Buchhandlung
oder portofrei unter theaterderzeit.de

Tickets

Kasse | Ticket Office HAU Hebbel am Ufer

HAU2, Hallesches Ufer 34, 10963 Berlin

Ab 1.8. täglich 15:00–19:00

Tel. +49(0)30.259 004 -27

Karten erhalten Sie auch online unter www.tanzimaugust.de und an allen bekannten Vorverkaufsstellen. Die Abendkasse und Warteliste bei ausverkauften Veranstaltungen öffnen jeweils eine Stunde vor Vorstellungsbeginn am Aufführungsort. Ermäßigte Karten gibt es in begrenzter Anzahl auch im Vorverkauf. Bei Online-Buchungen entstehen Servicegebühren des Dienstleisters Reservix. *Tickets will also be on sale online at www.tanzimaugust.de and at all Theaterkassen outlets. Box offices and waiting lists for sold-out events open one hour before performances begin. A limited number of reduced-price tickets can also be booked in advance. Additional service fees for online booking with Reservix.*

Hygienekonzept

Obwohl zur Drucklegung aufgrund der Entwicklung der Pandemie alle Hygienevorschriften ausgesetzt waren, ist uns die Gesundheit unseres Publikums, unserer Künstler:innen und des Festivalteams ein großes Anliegen. Über ggf. anfallende Hygienemaßnahmen informieren Sie sich deshalb bitte vor Ihrem Besuch unter www.tanzimau-gust.de

Hygiene Policy

Although at the time of going to press all hygiene regulations were suspended due to the development of the pandemic, the health of our audience, our artists and the festival team is of great concern to us. Therefore, please inform yourself about any hygiene measures that may be required before your visit at www.tanzimaugust.de

Ermäßigte Karten gelten für Schüler:innen, Studierende, Jugendliche im Freiwilligendienst, Sozialhilfe- oder Arbeitslosengeld-Empfänger:innen, Bundesfreiwilligendienstleistende, Auszubildende sowie Empfänger:innen nach dem Asylbewerberleistungsgesetz und sind nur mit einem Nachweis gültig. Bitte halten Sie diesen am Einlass bereit.

***Reduced tickets** are available for students, young people doing voluntary civil or military service, welfare recipients, recipients of unemployment benefits, apprentices and people receiving benefits as asylum seekers. Discounts available only with valid ID and proof of eligibility.*

Family Friendly – Tickets für Kinder und Jugendliche

Kinder und Jugendliche bis 14 Jahre in Begleitung eines:r erwachsenen Ticketinhabers:in erhalten eine ermäßigte Eintrittskarte in allen Kategorien zum Sonderpreis für folgende Vorstellungen:

Family Friendly – Tickets for Children and Teenagers

Children up to the age of 14 who are accompanied by an adult ticketholder receive reduced entry to all categories of the following performances for a special price:

Amala Dianor Siguifin: 5 €

Byström Källblad City Horses: Eintritt frei *Free admission*

Elle Sofe Sara Vástádus eana – The answer is land: 5 €

Robyn Orlin / City Theater & Dance Group

We wear our wheels with pride ...: 5 €

URBAN FEMINISM Strike a Rock: 5 €

Menschen mit Behinderung, die auf eine Begleitung angewiesen sind (im Schwerbehindertenausweis mit einem ‘B’ vermerkt), erhalten für sich und ihre Begleitperson je eine Eintrittskarte mit 50% Ermäßigung. Rollstuhlfahrer:innen bitten wir, ihren Besuch bis spätestens einen Tag vor der Vorstellung unter 030 259 004 27 oder service@hebbel-am-ufer.de anzumelden.

***People with disabilities** who are eligible to bring a carer (marked ‘B’ on the disability identity card) receive one ticket each for themselves and for their carer at a 50% discount. We kindly request that people in wheelchairs notify us at least one day before the performance under 030 259 004 27 or service@hebbel-am-ufer.de.*

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

***Holders of the tanzcard** receive aprox. 20% discount on all performances for advanced sales. For more information, please visit www.tanzraumberlin.de. The HAU 10 and 8 card are not valid for the festival performances.*

Preise | Prices

gestaffelt nach Kategorie *staggered by categories*

	Normal <i>full</i>	Erm. <i>red.</i>	Family Friendly
HAU1			
Amala Dianor Siguifin	35 / 25 / 15 €	25 / 15 / 10 €	5 €
Elle Sofe Sara Vástádus eana – The answer is land	35 / 25 / 15 €	25 / 15 / 10 €	5 €
Martha Hincapié Charry AMAZONIA 2040	25 €	15 €	
Trajal Harrell / Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble The Köln Concert	35 / 25 / 15 €	25 / 15 / 10 €	

HAU2

Cristina Caprioli / ccap ONCE OVER TIME – a retrospective: Loops *	30 / 20 €	20 / 15 €	
Maija Hirvanen Mesh	30 / 20 €	20 / 15 €	
Pichet Klunchun No. 60	30 / 20 €	20 / 15 €	
Adam Linder LOYALTY	30 / 20 €	20 / 15 €	

HAU3

URBAN FEMINISM Strike a Rock	15 €	10 €	5 €
Cristina Caprioli / ccap ONCE OVER TIME – a retrospective: Haze *	18 €	15 €	

Haus der Berliner Festspiele

Marrugeku Jurrungu Ngan-ga / Straight Talk	45 / 35 / 25 / 15 €	35 / 25 / 15 / 15 €	
LA VERONAL SONOMA	45 / 35 / 25 / 15 €	35 / 25 / 15 / 15 €	
Oona Doherty Navy Blue	45 / 35 / 25 / 15 €	35 / 25 / 15 / 15 €	
Israel Galván & Niño de Elche Mellizo Doble	45 / 35 / 25 / 15 €	35 / 25 / 15 / 15 €	
Bruno Beltrão / Grupo de Rua New Creation	45 / 35 / 25 / 15 €	35 / 25 / 15 / 15 €	

KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst

Cristina Caprioli / ccap ONCE OVER TIME – a retrospective: Leafing *	Tagesticket <i>Day ticket</i> : 10 € Leafing-Pass 18 € **		
---	---	--	--

Humboldt Forum / Outdoor

Byström Källblad City Horses	Eintritt <i>Free admission</i>		
-------------------------------------	--------------------------------	--	--

Radialsystem

Cristina Caprioli / ccap ONCE OVER TIME – a retrospective: Ashes *	18 €	15 €	
Tagesticket <i>Day ticket</i> : 19.+20.8. jew. <i>each</i> 25 €			

SOPHIENSÆLE

Frédéric Gravel Fear & Greed	25 €	15 €	
Sebastian Matthias Urban Creatures	25 €	15 €	
Mette Ingvarsten The Dancing Public	25 €	15 €	
Faye Driscoll Thank You For Coming: Space	25 €	15 €	

St. Elisabeth-Kirche

Daina Ashbee J’ai pleuré avec les chiens – TIME, CREATION, DESTRUCTION	25 €	15 €	
Jefta van Dinther Uneath	25 €	15 €	

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Robyn Orlin / City Theater & Dance Group We wear our wheels with pride ...	35 / 30 / 20 / 15 €	25 / 20 / 15 / 15 €	5 €
---	---------------------	---------------------	-----

* Cristina-Caprioli-Restrospektiven-Pass: Normal 50 € / Erm. 35 € / Berechtigt zum Besuch fünf verschiedener Veranstaltungen; Slots vorab zu buchen. *full 50 € / red. 35 € / Entitles the holder to visit five different events; slots to be booked in advance.*

** Berechtigt zu wiederkehrendem Besuch der “Leafing” -Serie von Cristina Caprioli im KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst. Es wird empfohlen, einen Stundenslot vorab zu buchen. *Entitles the holder to recurring visits to the “Leafing” series by Cristina Caprioli at KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst. It is recommended to book an hour slot in advance.*

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.

In Kooperation mit Berliner Festspiele, KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Kultur Büro Elisabeth gGmbH, Radialsystem, Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, SOPHIENSÆLE, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

Präsentiert von HAU Hebbel am Ufer

HAU

Förderer



Unterstützer



Creative Europe

BIG PULSE



Canada Council for the Arts

Conseil des arts du Canada

Canada



Stiftung Berliner Sparkasse
von Bürgerinnen und Bürgern für Berlin

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

Québec
Vertretung der
Regierung von Québec

INSTITUT
FRANÇAIS

Partnerspielorte



zu Gast im Haus der
Berliner Festspiele



radialsystem



HUMBOLDT
FORUM



Medienpartner



tanz

tipBerlin

SIEGESSÄULE

Berlin in English since 2002
EXBERLINER

monopol
Magazin für Kunst und Leben

ASK
HEL
MUT

Team

Festival-Team Tanz im August 2022

Künstlerische Leitung Virve Sutinen

Produktionsleitung Festival Stefan Nagel

Kuratorin & Projektleitung Andrea Niederbuchner

Produktionsleitung & Assistenz der Künstlerischen

Leitung Alina Scheyrer-Lauer

Produktion Ekaterina Voronova

Produktionsassistenz Johanna Herrschmann

Produktionsmitarbeit Vivien Hohnholz, John Hoobyar,

Mmakgosi Kgabi, Raquel Moreira, Lilli Ruopp, Tammo Walter

Technische Leitung Festival Ingo Ruggenthaler

Technische Produktionsleitung Annette Becker,

Susanne Görres, Sven Nichterlein, Kevin Pahl,

Dorothea Spörri, Patrick Tucholski

Technische Spielstättenleitung Sabine Krien,

Ruprecht Lademann, Martin Schwemin, Susi Wolff

Presse & Marketing Hendrik von Boxberg

Online-Kommunikation Sophie Boysen, Pauline Weilbeer

Praktikum Presse, Marketing & Online Marketing

Stina Binder, Sophia von Wassenberg

Vertragsmanagement Natalia Polyzou, Timo Koch

Ticketing & Service Christian Haase, Melanie Klimmer

Professionals Management Alexander Graf

Grafik Sonja Deffner, Jürgen Fehrmann

und das gesamte Team des HAU Hebbel am Ufer

Dank an Claudia Nola, Birte Dördelmann, Ricardo Frayha und das Team der Berliner Festspiele – in Gedenken an Albrecht Größ; Kathrin Becker, Georg Lehmann, Filistin Younes und das Team des KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst; Franziska Werner, Kerstin Müller, Mateusz Szymanówka, Fabian Stemmer und das Team der SOPHIENSÆLE; Matthias Mohr, Merit Vareschi, Olga Burkert, Hans Fründt und das Team des Radialsystems; René Pollesch, Anke Marschall, Doris Schnabl, Jan Zanetti und das Team der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz; Jan Linders und das Team des Humboldt Forums; Arthur Wiebe und das Team des WAU; Eduardo Bonito und die BPDA.

Redaktionsleitung Andrea Niederbuchner, Virve Sutinen

Redaktion und Lektorat (EN) Beatrix Joyce

Assistenz Johanna Herschmann

Texte Eszter Boldt, Bojana Cvejić, Thomas Hahn, Astrid Kaminski, Pieter T'Jonck, Beatrix Joyce, Belinda Mathieu, Emma McCormick-Goodhart, Nanako Nakajima, Tiara Roxanne, Virve Sutinen, Philip Szporer, Tang Fu Kuen

Grafik Sonja Deffner

Korrektorat Iris Weißenböck (DE), Michael Turnbull (EN)

Übersetzung Gegensatz Translation Collective, Sophie Spieler, Michael Turnbull

Coverfoto “Mesh” von Maija Hirvanen © Heidi Piironen

Druck ARNOLD group

Herausgeber Hebbel-Theater Berlin GmbH, Juli 2022, Auflage 5.000, Stand 11.8.2022, Änderungen vorbehalten

WWW.TANZIMAUGUST.DE
#TANZIMAUGUST