

HAU
präsentiert

MAGAZIN IM AUGUST

Tanz im August | 30. Internationales Festival Berlin | 10.8. - 2.9.2018

Autobiography as fiction

Wayne McGregor is generating a choreography out of his genetic code

Risse im Beton

Aufbrüche in der katalanischen Tanzszene

In the midst of #MeToo

Frances Chiaverini and Robyn Doty about their project "Whistle While You Work"

Im freien Fall

Elizabeth Strebs 'Action Heroes' fordern die Schwerkraft heraus

TANZ FÜR IMMER

Willkommen in der Welt von Tanz im August!

In ihren Händen halten Sie die 5. Ausgabe des Magazin im August, das Künstler*innen und Publikum durch Reportagen, Interviews und Essays von Journalist*innen und Tanzexpert*innen zusammen bringt. Dieses Jahr feiern wir den 30. Geburtstag des Tanzfestivals, das einen besonderen Platz in den Herzen der Berliner*innen gefunden hat. Das Festival zieht jedes Jahr auch viele internationale Besucher*innen an, deswegen wechseln wir hier zwischen Englisch und Deutsch – online sind alle Artikel in beiden Sprachen verfügbar.

Im Magazin widmen wir uns einigen der dringlichsten Themen des diesjährigen Festivals. Die Vorreiterin des zeitgenössischen Tanzes in der Türkei, Aydin Teker, spricht mit Gurur Ertem über ihre persönliche und politische Reaktion auf die Gezi-Bewegung in Istanbul 2013. Um die kulturelle und politische Unsichtbarkeit geht es auch in "17c" von Big Dance Theater, das vom Auslösen weiblicher Stimmen durch patriarchale Erzählweisen handelt. Die in Simbabwe geborene Choreografin Nora Chipaumire befasst sich auf persönliche Art und Weise mit der Dekolonisierung, indem sie der Geschichte ihres Vaters nachgeht. Der Essay von Thomas Hahn gibt einen Überblick über die Geschichte des Urban Dance, er beleuchtet die globale Hip-Hop-Kultur und ihren Einfluss auf den zeitgenössischen Tanz.

In New York begegnete Siobhan Burke der Choreografin Elizabeth Streb, deren actionreiche Arbeiten die Schwerkraft und gängige Vorstellungen von Tanz herausfordern. Es ist 50 Jahre her, dass das Living Theatre 1968 das Publikum mit ihrem Aufruf zur Revolution in "Paradise Now" schockierte. Michiel Vandeveld befasst sich zusammen mit den jungen Performer*innen von fABULEUS mit dessen Erbe: Wo ist das Paradies jetzt? Die lokalen Tanzkulturen Europas sind vielfältig, z.B. in Katalonien: Bärbara Raubert erklärt uns, warum sie so erfolgreich ist.

In den letzten 30 Jahren ist Berlin zu einer der bedeutendsten Tanzhauptstädte geworden. Die Gründerin des Festivals, Nele Hertling, die südafrikanische Choreografin Robyn Orlin, Adolphe Binder, Intendantin und Künstlerische Leiterin des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, und ich sprechen über Festivalkulturen und Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz. Elena Philipp geht im Interview mit der Tänzerin Frances Chiaverini und der Aktivistin Robyn Doty auf die #MeToo Debatte ein: Sie haben die Workshop- und Debattenreihen "Whistle While You Work" ins Leben gerufen, um Übergriffe und Belästigungen im Tanz zu thematisieren. Diese Diskussionen und viele andere werden während des Festivals im Rahmen von Künstler*innengesprächen, Debatten und Podiumsveranstaltungen fortgesetzt.

Wir hoffen, dass Ihnen das Magazin im August Lust macht, mehr zu erfahren und mehr zeitgenössischen Tanz zu sehen. 📌

Virve Sutinen und die Redaktion

Welcome to the World of Tanz im August!

In your hands you hold the 5th edition of Magazin im August, which brings together artists and audience through features, interviews and essays by journalists and dance experts. This year we are celebrating the 30th anniversary of the dance festival, which has a special place in the hearts of Berliners. The festival is also attracting international visitors every year, which is why we're fluently mixing English and German here, and online you can find all articles in both languages.

In this magazine we deal with some of the most urgent themes of this year's festival. Turkey's pioneer contemporary choreographer Aydin Teker talks to Gurur Ertem about her personal and political reaction to the Gezi movement in Istanbul in 2013. Cultural and political invisibility is also present in Big Dance Theater's "17c" negotiating with the patriarchal narratives that erase women's voices. Zimbabwe-born Nora Chipaumire deals with decolonialisation on a personal level through the story of her father. Thomas Hahn's essay tells the history of urban dance, and casts light on the global hip-hop culture and its influence on contemporary dance.

In New York, Siobhan Burke met choreographer Elizabeth Streb, whose action-packed works challenge gravity as well as the perception of dance. It is also 50 years from 1968, when the Living Theatre shocked audiences with their call for revolution in "Paradise Now". The choreographer Michiel Vandeveld looks at its legacy with the young performers of fABULEUS: where is the paradise now? Europe is rich in local dance cultures, like that of Catalonia. Bärbara Raubert tells us why it's so successful.

In the last 30 years Berlin has become one of the world's most important dance capitals. The festival's founder, Nele Hertling, the Berlin-based South African choreographer Robyn Orlin, Adolphe Binder, intendant and artistic director of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, and myself address the state of festival cultures and the development of contemporary dance. We also pick up on the #MeToo movement in Elena Philipp's interview with dancer Frances Chiaverini and activist Robyn Doty, who have initiated "Whistle While You Work," a series of workshops and debates around the issues of abuse and harassment in dance. These discussions and many more will continue throughout the festival in artist talks, debates and panel discussions.

We hope that Magazin im August makes you want to know more and see more contemporary dance. 📌

Virve Sutinen and the editorial team

FOREVER DANCE

4 Woman of Action

Elizabeth Streb über ihre Karriere innerhalb und außerhalb der Tanzwelt

10 Dancing with Berlin

A discussion about 30 years of Tanz im August

14 “Aktivismus ist ein Muskel...”

In “Paradise Now (1968–2018)” blicken Jugendliche auf das Erbe der Revolution

20 Revisiting 1968

The relevance of artistic and political legacy of the 60s

26 Kathartisches Gelächter

Euripides Laskaridis gilt als Neuentdeckung der griechischen Kunstszene

30 Writing the self

Interview with the director of “17c”, Annie-B Parson

34 Speak Up Now!

Frances Chiaverini and Robyn Doty discuss #MeToo in dance

38 Pushing the threshold

Nora Chipaumire on decolonising herself

44 Die Freiheit der Form

Isabelle Schadt schafft raumgreifende Figurationen und entwischt festen Zuordnungen

51 Who Is Surfing Who

A poem by Adam Linder

52 “The Body is a living archive”

Wayne McGregor on turning his DNA into dance

56 Breakin’ the borders

Bei Tanz im August bringen sich B-Boys von vier Kontinenten in Stellung

62 Risse im Zement

Zeitgenössischer Tanz in Katalonien, heute

68 Revolutions unheard

Choreographer Aydin Teker is looking for consequence and significance

72 Complex Experiences | Clear Structure

Ideas, visions and techniques of Noé Soulier

76 Working with Concrete Ideas

Constanza Macras reflects on her past and future, drawing on her rich artistic experience

80 Reinventing the feminine

Lisbeth Gruwez talks about her new piece, “The Sea Within”, for a group of ten female dancers

A woman and a man in red wetsuits are performing a slackline act on a stage. The woman is on the left, leaning back and holding the red rope. The man is on the right, leaning forward and holding the rope. They are both wearing safety harnesses. The background is dark, and the floor is light-colored with some markings.

Woman of Action

**Elizabeth Streb über ihre Karriere innerhalb und
außerhalb der Tanzwelt**

Interview: Siobhan Burke

Wenn man ins SLAM kommt, die Lagerhalle, die Elizabeth Streb in Williamsburg, Brooklyn besitzt, hat man eher das Gefühl, man wäre bei einer Sportveranstaltung als bei einer Tanzvorstellung. An einem Sonntagnachmittag letzten April ging ich durch die Tür und gesellte mich zu den Massen, die sich versammelt hatten, um "SEA (Singular Extreme Actions)" zu sehen, eine Produktion mit einigen von Strebs Klassikern für unerschrockene Menschenkörper und imposante Maschinen.

Während ich mich auf einen der letzten freien Plätze setzte und tief in die Popcornpackung griff, die ich zu meinem Ticket bekommen hatte, ermutigte uns ein MC Krach zu machen und unsere Handys rauszuholen – nicht um sie auszuschalten, wie in den meisten Theatern, sondern um Fotos zu machen und sie großflächig zu teilen.

In der darauffolgenden kurzweiligen Stunde flirteten die acht Tänzer*innen – oder 'Action Heroes', wie sie offiziell heißen – mit dem Abgrund, während sie durch die Luft flogen, sich in kleine Winkel zwängten und auf harte Oberflächen prallten. In einem Stück kletterten sie ein riesiges Rad hoch, rannten über seine Oberfläche und sprangen von seinem Rahmen ins Leere. In einem anderen katapultierten sie sich selbst von einem Riesentrampolin auf den Boden. Dabei war das dumpfe Geräusch der am Boden aufprallenden Körper genauso rhythmisch wie die dazu laufende Musik. Matratzen federten den Aufprall ab.

Streb, eine selbst-ernannte 'Action Architect', gründete 1985 ihre Kompanie STREB Extreme Action. Nachdem sie in Lofträumen und Garagen in SoHo und

Brooklyn arbeitete, richtete sie sich 2003 dort ein, wo jetzt SLAM steht – STREB Lab for Action Mechanics: eine ehemalige Senffabrik in der Nähe des Williamsburger Ufers. Das Viertel wurde bald gentrifiziert, aber SLAM ist eine Art demokratischer Außenposten. Bei den Vorstellungen ist der Eintritt nicht frei, aber bei den Proben schon: Alle können reinkommen, um der Kompanie bei der Arbeit zuzugucken, oder die Wasserspender und Toiletten zu benutzen. "Ich wollte die Idee der Unterbrechung wieder zulassen: Außenstehende, die einfach reingucken, so wie das bei jungen Künstler*innen ist", sagt sie, "Man wird andauernd unterbrochen, wenn man ein 'nobody' ist."

Als sie SLAM gründete, war Streb kein 'nobody' mehr: sie hatte ein Guggenheim Fellowship gewonnen, einen McArthur Genius Award und zwei Bessies (New York Dance & Performance Awards). Sie kam fast durch Zufall zum Tanz. Sie wurde mit zwei Jahren von katholischen Arbeitern adoptiert und wuchs in Rochester, New York auf, wo sie Sport trieb und Zeichnen lernte. Am College SUNY Brockport entschied sie sich spontan, ohne jegliche Ausbildung, für den Schwerpunkt Tanz. Sie ist zwar eine anerkannte Choreografin, aber sie sieht ihre Arbeit nicht als Tanz sondern als Action.

Ich setzte mich im Mai mit Elizabeth Streb zusammen, um über ihre konfliktreiche Beziehung zum Tanz zu sprechen, ihren Widerstand dagegen, nur für die Elite zu tanzen, und darüber wie ihre Kompanie über die Jahre inklusiver wurde.

Siobhan Burke: *Inwiefern hat sich Ihre Arbeit verändert, seitdem Sie hier eingezogen sind?*

Elizabeth Streb: Ich war 52 Jahre alt, als ich 2002 den Mietvertrag für SLAM unterschrieb. Ich bekam von der Tanzwelt das, was ich brauchte – einen Preis oder eine Kritik –, um weiterzumachen. Ich fragte mich: Soll ich den Rest meiner Tage an meiner Karriere weiterarbeiten? Ich hatte den Eindruck, ich bin mit meiner Karriere durch. Ich merkte, dass die Kunstwelt, die Tanzszene sehr elitär und sehr weiß ist, ich wollte aber die ganze

Welt repräsentieren. Es ging mir nicht um Gerechtigkeit, es war eher ein Gefühl. Meine Kompanie bestand damals nur aus weißen Tänzer*innen. Meine Partnerin sagte immer wieder zu mir: "Kannst du nicht mal Auditions in Harlem machen?". Ich behauptete, STREB sei für sich schuldig-fühlende weiße Katholiken, das war meine Ausrede. Es gab immer offene Auditions, aber langsam kamen auch People of Colour und ich habe sie engagiert. So änderte sich die Situation allmählich. Wenn wir jetzt auf der Bühne sind, steht da die ganze Welt und alle können sich mit ihr identifizieren – auch wenn das Tanzpublikum sehr weiß ist.

SB: *Wann kam diese Veränderung?*

ES: Ein paar Jahre nachdem wir SLAM 2003 eröffneten. Die Kompanie wurde wahrscheinlich 2005 oder 2006 vielfältiger.

Dort ging es nicht um Rassismus, sondern um das Klassensystem.

SB: *Woher kam der Drang, eine vielfältigere Kompanie zu haben?*

ES: Von meiner Freundin. Sie kommt aus Großbritannien, aber sie arbeitete für [die internationale Frauenrechtsvereinigung] MADRE und befasste sich als Journalistin mit der irischen Krise. Als Teenagerin ging sie nach Nordirland, um zu sehen, was dort los war. Dort ging es nicht um Rassismus, sondern um das Klassensystem. Sie hatte ein offeneres Weltbild als ich, die in Upstate New York aufgewachsen ist. Sie fragte mich: "Was machst du?"

Wenn man aus der weißen Arbeiterschicht von Upstate New York kommt und Eltern hat, die nur auf der High-School waren, dann wächst man in einem rassistischen Haushalt auf. Meine Adoptiveltern hatten nicht diesen schönen Drang der gebildeten Menschen, alles zu hinterfragen, oder wenigstens die vier Jahre Übung im Hinterfragen vom College.

Das war mir, als ich anfang zu arbeiten, gar nicht bewusst. Aber es geht nicht da-

rum, was man tut, sondern wer es tut, wie, und welche Geschichten jeder Körper mitbringt. Eine Mischung, die in das Endergebnis mit einfließt und eine Auswirkung hat, die du nicht mehr kontrollieren kannst.

Ich finde Tanz ziemlich langweilig.

SB: *Sie erwähnten auch, wie Sie an einem bestimmten Punkt in ihrer Karriere, zugänglicher für eine breite Öffentlichkeit werden wollten.*

ES: Davon träume ich, aber wir stecken fest im Foyer der Kunstwelt. Ich bin mit der Folie der Kunst markiert. Alle können es sehen und riechen. Und es gibt keine Zirkulation in der Tanzszene. Ich trete für die Elite auf. Das ist eine Tragödie. Ich bin 68. Soll ich den Rest meines Lebens für die Elite auftreten? Es gibt vielleicht Formen des Tanzes, die in der rauen Arena der USA Verbreitung finden könnten, aber es scheint keine Struktur zu geben, die das ermöglicht.

Immerhin habe ich einen ausgefallenen Probenort. Und ein Publikum, das kein typisches Tanzpublikum ist. SLAM ist im Grunde das Experiment, das zu tun, was ich tun möchte, um für jede und jeden in meiner Umgebung aufzutreten.

SB: *Haben Sie noch etwas anderes unternommen, um ein breiteres Publikum anzusprechen, als die Proben zu öffnen?*

ES: Das einzig Richtige, was ich tun kann, liegt in der Art der Arbeit. Ich habe eine Theorie darüber, wie nah man Gefahren an sich heranlässt. Es ist eine ganz alltägliche Beobachtung, dass reichere, privilegiere Menschen größere Vorgärten und höhere Zäune haben. Von 1995 bis 1997 arbeitete ich in einer Garage in Bed-Stuy [Bedford-Stuyvesant in Brooklyn], bevor die Nachbarschaft gentrifiziert wurde. Ich sah Menschen in der Bodega und ihre Gesichter ... Ich sah so viele vernarbte Gesichter, bei Frauen und Männern. Je größer der Sicherheitsabstand ist, desto weniger Spuren trägt der Körper. Das ist meine Analyse. Wenn



man Gefahren von sich fernhalten kann, kann man sich schützen und abkapseln, aber das geht nur über Privilegien.

In meiner Arbeit ist es so: Wenn du lernen möchtest, zu fliegen, wirst du dir ein bisschen wehtun. Hörst also auf, so zu tun, als sei das etwas Falsches. Natürlich versuchen wir uns nicht zu verletzen. Man kann sich ein wenig verletzen, doch nicht zu sehr. Bei jeder körperlichen, künstlerischen Methode, auch im Zirkus, landen sie nicht wirklich auf dem Boden. Sie betreiben einen großen technischen Aufwand, um die Schwerkraft zu vertuschen. Ich habe mich dazu entschieden, zu landen, und zwar mit der ganzen Wucht der Schwerkraft, und ich denke, das hat Leute aus der Arbeiterschicht angesprochen, weil sie diejenigen sind, die sich nicht schützen können. Ich glaube, der Tanz hat sich selbst umgebracht, indem er die einzige Kraft, zu der wir Zugang haben, ignorierte: die Schwerkraft. Ich glaube wir, STREB, repräsentieren genau das, aber nicht nur künstlerisch oder ästhetisch, sondern auch rau und hart. Das zieht ein anderes Publikum an, das zuschaut und versteht.

SB: *Diese Idee des Schutzes und der Distanz ist interessant.*

ES: Ich finde Tanz ziemlich langweilig.

SB: *Alle Formen von Tanz? Gibt es Tanz, der Ihnen gefällt?*

ES: Ich kam durch Zufall zum Tanz. Ich habe in der Schule immer Bildende Kunst gemacht. Mein Talent war das Zeichnen, ich habe eine gute Koordinationsfähigkeit zwischen den Augen und der Hand. Ich war Mitglied des Basketball- und Baseballteams, bin Ski und Motorrad gefahren. Ich dachte, ich werde Sportlehrerin. Aber dann kam dieses Kunstding. Als ich an der SUNY Brockport war, sah ich den Schwerpunkt Tanz und entschied mich dafür. Ich dachte: Ich kann mich bewegen und zeichnen, das ist doch die Kunst der Bewegung.

Ich wurde aufgenommen, weil es den Studiengang noch nicht lange gab, aber ich konnte nicht wirklich tanzen. Wir sollten zählen und dabei in den Spiegel gucken. Ich war geprägt von der Geschwindigkeit und der Härte des Motorradfahrens, von Basketball und Baseball, ich konnte nichts damit anfangen: Warum? Wie kann man sich bewegen und sich dabei beobachten? Wie kann man zählen, ohne damit die Bewegung zu beeinflussen?

Rumzutanzten ist einfach nicht mein Ding. Ich finde es ästhetisch uninteressant und rein privilegiert.

Ich liebe natürlich Trisha Brown und Merce Cunningham. Ich mag die intellektuellen Choreograf*innen. Rumzutanzten

ist aber einfach nicht mein Ding. Ich finde es ästhetisch uninteressant und rein privilegiert. Ich glaube, Menschen wollen tanzen und nicht Anderen beim Tanzen zusehen. Wenn Sie behaupten, dass Sie sich gerne Tanz angucken, glaube ich Ihnen das nicht. Und wenn es stimmt, warum sitzen dann nur Menschen wie wir im Publikum?

SB: Wenn ich Ihre Arbeit sehe, ertappe ich mich dabei, wie ich denke "Das könnte ich nie! Wie machen die das?" Ist Ihnen das wichtig?

ES: Nein, im Gegenteil. Ich glaube, Menschen sehen einen Balletttänzer und wissen, dass es 20 Jahre bräuchte, bis sie das tun könnten. Aber viele denken: "STREB kann ich auch." Es kommen 800 Schüler*innen pro Woche zu unseren Kursen, Kinder und Erwachsene. Sie nutzen natürlich nicht die großen Maschinen, aber sie lernen zu fliegen, auf verschiedenen Oberflächen zu landen – und nicht immer mit dem Kopf nach oben.

Es wird in der US-amerikanischen Kulturgeographie einen Ort für Action geben.

Ich suche den jambischen Pentameter der Action. Für mich ist es eine wichtige Frage, warum Bewegungen Menschen zum Weinen bringen. Welcher Teil von Bewegung berührt sie so sehr, nur durch seine abstrakte Essenz? Das ist das Ziel der dramatischen Theatersprache. Tanz hat so viel davon übersprungen, ist so selbstzufrieden. Es gibt viele Leute, die so tun, als sei meine Fußsohle mein einziger Stützpunkt und als müsse man sich immer langsam bewegen, egal ob man mit Musik tanzt oder ohne. Was ist mit Geschwindigkeit, Beschleunigung, Schwung? Sie akzeptieren, dass man keine Wand einrennen kann. Man wird langsamer, weil man weiß, dass gleich der Bühnenrand kommt. Alles wird mit mittlerer Geschwindigkeit und mittlerer Kraft gemacht, ich denke, alles andere ist extrem ungeprüft.

SB: Was ist mit zeitgenössischen Choreograf*innen?

ES: Ich mag Abby Zbikowski. Ich war vor ein oder zwei Wochen bei Bill T. Jones' Gala und Fiona, die auch bei SLAM arbeitet, ist mit Abby Z. aufgetreten. Ich war sehr beeindruckt. Abby Z. war da, ich kannte sie vorher nicht und dachte nur: Wow, toll, danke. Sie kommt bestimmt aus der Arbeiterklasse. Warum schaffen es Frauen aus der Arbeiterklasse in ihrer Praxis ein Stück weiter zu gehen? Es hat mich wirklich gefreut, das zu sehen. Ich habe auch die Vorstellung von Alice Sheppard gesehen, einer Tänzerin mit Behinderung. Danke! Das war wunderschön, stark und wirklich körperlich.

SB: Was ist mit den Nachfahren von Trisha Brown?

ES: Ich denke, dass Menschen mit jeder ihrer Bewegungen zum Vokabular des Tanzes beitragen. In meiner Bewegungsanalyse denke ich nicht mal mehr, dass ich Tanz mache. Es wird in der US-amerikanischen Kulturgeographie einen Ort für Action geben, der nicht gleichzusetzen ist mit Zirkus, Tanz oder Sport. Und es wird genau das sein, was wir tun, auch mit der Erfindung von Maschinen, sowie die Musik auch ihre Instrumente erfindet.

SB: Sie scheinen sich vom Tanz distanziert zu haben, aber sie achten bestimmte Choreograf*innen sehr. Sie haben zum Beispiel Lucinda Childs und George Balanchine erwähnt. Sie lehnen ihre Arbeit nicht ab, aber es ist nicht das, was sie interessiert.

ES: Genau. Ich bin im Tanz zu Hause. Ich kann es nicht glauben, dass ich hier beheimatet bin. Ich dachte nicht, dass das passieren würde. ➡

Family
Friendly

**STREB Extreme Action
SEA (Singular Extreme Actions)**

11.8., 13:00+16:00 | Sony Center am Potsdamer Platz
Deutschlandpremiere | Eintritt frei





Dancing with Berlin

A discussion about 30 years of Tanz im August

Interview: Claudia Henne

It's quiet this morning in the first floor foyer of the Hebbel-Theater (HAU1), on Kreuzberg's Stresemannstraße. This is the place where in late 1988 Nele Hertling took over as West Berlin's first female artistic director, and without which the festival Tanz im August perhaps would never have made it beyond the proposal stage.

In 1988, Nele Hertling was responsible for the European Capital of Culture programme, which turned West Berlin into a giant working space for artistic experiments, including 'TanzWerkstatt' with several dance workshops. The following year Tanz im August evolved out of this experience with Hebbel-Theater as its powerhouse. It is time to ask four experienced women from different generations, who have spent their lives with and in contemporary dance, to sit down at a table:

Adolphe Binder, intendant and artistic director of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch since 2017, from 2011–2016 artistic director of the Göteborg Danskompani.

Nele Hertling, former director of the Hebbel-Theater and responsible for the festival Tanz im August from 1989–2003.

Robyn Orlin, South African dancer and choreographer who works a lot in France, and lives in Berlin and Johannesburg.

Virve Sutinen, artistic director of Tanz im August since 2014, from 2008–2013 director of the Dansens Hus in Stockholm.

Claudia Henne: *What runs through your mind when you think about the festival Tanz im August?*

Adolphe Binder: Well, it's a festival that actually initiated me into dance. When I moved to Berlin, in the middle of the 90s, this was – and still is – the platform where I gained my knowledge on the artform itself. My background is in theatre. I had no intention of working with dance in the first place, so the festival was one of my major initiations into the artform, and it was the huge possibility not to have to travel the world and still have access to the variety and diversity of the artform and all the connected disciplines. That has remained, despite all changes.

Robyn Orlin: For me Tanz im August is a great way to get to see diverse works. I love Berlin in August – if I'm not working – I love to come to the festival and see many different works from everywhere. It's refreshing, and offers a window into the current dance world.

Virve Sutinen: It was a festival that I visited frequently. And I think it had to do with coming from Helsinki. First of all it was near, but it was not only near; the programme was so diverse that it kind of made sense to come over. It was a mixture of everything which kind of resonated with me, obviously. And it also felt kind of homey, because it's just like Finland. It's between the East and the West, so there was a certain familiarity in the place and also in the programming.

CH: *Nele, when you founded the festival in 1988, you showed dance and offered workshops. Was this new at that time?*

Nele Hertling: It was absolutely new, and looking back it came into my mind how rare dance education outside of ballet school really was at that time. In the context of the European Capital of Culture 1988, we had the chance to spend quite a lot of money. The first idea was really to combine presentation and education, because it was before the Wall came down – nobody believed the Wall would come down – so the need to really

include Berlin-based artists and dancers into the international context was one of the main ideas.

CH: *Is this still important today?*

VS: I think less and less. But of course every festival has its own mission and reason to be. During the last 30 years, so many educational initiatives and institutions have been founded everywhere that I felt the festival could do other things better. We have been concentrating on new ways of facilitating the dialogue between artists and their audiences, which definitely has to do with learning and has an educational value.

RO: It's difficult having a festival and an educational structure at the same time, but possible and good for both structures to feed off one another. But to be honest, it's really exhausting for the artists to concentrate on both at the same time over such a short period. It becomes very trying, and not the best circumstances to show work or teach workshops. An educational aspect is important, and needs more space where there is time for both the artists and participants to nourish and flourish.

AB: Now with Tanztheater Wuppertal we developed our own programme to reach out into the city etcetera. We offer more and more workshops, but not as an educational element, more as a participative element, to share. So we're not teaching anything or anybody, we're just sharing information and we're inviting a community of professionals, non-professionals, semi-professionals, to just dive into the making of the works and to work with artists who then represent a certain author and handwriting on stage. So it's very interesting to see the sharing and what it does to people.

RO: Festivals always create a discourse. It's about finding a place for the discourse, not how to nip that possibility in the bud. Discussions with the public can be awkward but I find them interesting. Hopefully the piece talks for itself, but it's great to interact with the public.

NH: I would like to add something to the word discourse. When we travelled around to find companies to invite in '88, none of them – already really well-known choreographers – had ever seen the work of any of the other invited companies. So we made them stay for nearly three weeks, 18 days, all together in Berlin. We rented a place, and it was their duty to stay there all day long together and to really go into a discourse on their own background, their development, their aesthetic or their ideas. So it was a broader educational discourse than just workshops, to bring professional dancers into a kind of debate, exchange and long-term, collaboration. I mean, talking to dancers today, I very often hear: I would love to stay and see more of the work of the others and get into a better discourse. So I think it would be good to have it – in another way – but to have it again.

VS: It's very hard to get anyone stay for two weeks in the middle of a tour – it doesn't really work that way anymore. We are often organising tours for the companies as we are working at least with five other festivals parallel. We try to think ecologically – I think it's just ridiculous to bring someone from Australia for a one-off. This also creates a sustainable economy for the artists. I would say that the master discourse of the festival is still the same: opening up new worlds, bringing new artists and keeping up with the contemporary issues. In the last 30 years, the dance sector has grown tremendously. I'm sometimes afraid of exhausting the artists with my enthusiasm for talks and discussions, and I wonder how much we can ask them to contribute. The biggest educational benefit is deeply embedded in the artistic programme, in the curational process and practice. It all begins with what is meaningful to present in this time and place, in this particular context of Berlin.

AB: Ecological issues are connected to how you prepare a tour. I'm trying to travel less and have more Skype meetings. I'm here now; I had to travel. It raises the question of how big can the formats be and how environmentally friendly is the

whole thing at the end of the day. It's a big question to be reflected upon. But in the end it's still important to experience the work live.

CH: *Live, that's still the point. So the digitalisation of pieces – YouTube, Vimeo, whatever, isn't really a way out?*

VS: See, that's the challenge for curating. And that's also a challenge for artists. Instead of going to London to see a piece, a lot is available online. And it's there for all. So it poses the question: what do you need to bring? I think it will also do something to the art form. It forces us to think what it is that other medias cannot offer. It makes us more aware of what really is our core business: the ephemeral art.

I want to prove wrong those who think contemporary dance is marginal.

AB: For me of course the cinematic form cannot replace the live experience. But what happened in the case of Tanztheater, through the film of Wim Wenders? There was a huge expansion into audiences and people who never ever went to see dance performances. A huge interest was created. So if you ask now what is the motivation for some of our audience, many are motivated through the movie; they want to feel and experience it live, they want to see the company. I believe there will be a strong raise in the gathering, in the meeting point, being in the room with other human beings and having this experience to share.

RO: In South Africa we always say, "Keep a theatre going". Never darken a theatre. Because we know it's going to get turned into a parking garage. It's so vital and so important to keep it going, that you never close the theatre. If it goes dark, that's it! It's in my blood to keep live performance alive, I integrate a lot of media in my work anyway, so I tend to access a different public.

NH: I think it's two very different things. All the digitalised art presentation you can find – for me it's more information. But

being together in a space, to have a live performance, is something completely different.

CH: *Virve, is money taking more and more over the programming behind the scene and losing the flavours of a place, of a city, because you have to make money with a festival? Even if you are funded?*

VS: I don't think so. I think just the overall professionalism has made it bigger. We're now co-producing international and Berlin-based artists. Quite a part of the budget is put into audience formats, and we're not asking people to do that for free. Or, you know, we develop those other kinds of contents. The retrospectives for example are two-year long processes of intensely working with an artist, generating research, publications and hopefully a deeper sense of choreographic practice. So it's a very different process from anything else we do. Most of our work is harvesting a lot of information from the global network that we operate in. Content development and contextualisation are much slower and labour-consuming work than just presenting. On top of that you have a bigger task in connecting contemporary dance to the society, to urgent issues in society, to the history, to the future ... One of the experiments for me is to see how much audience there is for contemporary dance. And I have been so happy that we have actually managed to have a bigger and bigger audience every year. I want to prove wrong those who think contemporary dance is marginal.

CH: *But wouldn't you say that this is a problem? That the festival becomes so overloaded in a way?*

VS: I think it's easy to see that we're reaching out for different audiences. It's also true that there is more resources, and for me that means we have an obligation to make contemporary dance more known amongst the general public and to look out for new audiences. One cannot reach out for new audiences without revising the programme lines by including different aesthetics, styles and proposals. The diversity and the size of the festival comes out of our effort to

make contemporary dance more accessible to as many as possible. We're working with everyone, from emerging independent artists to established ones, with big, medium and small companies, and we're trying to cover the whole world, basically. Maybe the ambition driving us has grown, and therefore the festival has become bigger. The overload in my way of working is also this kind of carnivalistic moment for the city.

CH: *What is the political impact of festivals? Is this questions discussed between festival makers?*

VS: I think we just accept it as part of our mission. I don't think we even question that anymore. Especially the European festivals. There's a history for the curating of festivals in Europe, an ongoing dialogue about what festivals are and how they are part of the city structures, how they are part of the new cities now competing with each other, how much the culture has a role in that and how we are maybe instrumentalised, or how we can maybe take advantage of that.

CH: *Nele, is it part of a cultural diplomacy, having dancers and choreographers coming from all over the world to a place, for example Berlin?*

NH: Today we're confronted with a huge Euro-scepticism or anti-European feelings, even across European borders. I lobby every day for the role of art and culture in overcoming these new, extremely dangerous emotions and facts. I think in my early times it was interesting because we didn't know what was going on in Europe, because there were not so many possibilities. There were not many festivals on contemporary dance, you couldn't travel so easily, you couldn't go to the East. So there was another need to really present developments from other countries. Today, for me it's really a much more politically based need. To make people aware that even if there are borders of taste, of tradition, of history, it's easy to overcome them in art. There is a completely new, really important need to have festivals as places of international meeting places, of information on building tol-



erance, on all that. And I don't see anything other than art that can do it today.

CH: *Adolphe, when you come to the festival this year, you're not showing a piece by Pina Bausch, but one of a Norwegian choreographer. Is this your step into a new aesthetic, a new dance world?*

Make people aware that even if there are borders of taste, of tradition, of history, it's easy to overcome them in art.

AB: It is definitely a step into a new handwriting but not necessarily into a new genre. Because what Alan Lucien Øyen is representing is dance theatre, in a very specific way. And the blending of different forms of expression through text, through cinematic forms, through movement, through conceptual approaches, through research – I find it connects very well to the spirit and the DNA of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. And this is why I'm so happy about this partnership – because we wanted to present something that represents the step into the future after the company hasn't been creating full-length work in a long time. But no, it's not a change of genre; it's just a different angle, and with a similar interest, let's say. Actually it wasn't easy, if I might say, to find people who I felt had the skill to really engage in that fully.

CH: *Robyn, you're coming to Tanz im August this summer. What is your piece "Oh Louis..." about?*

RO: The piece that I am bringing to Tanz im August is very important for me. I have finally accepted that I live in Europe, and it's the first piece that I have done without South Africans. I wanted to look at the French Louis XIV as a way to understand the history of dance in Europe. That was the beginning of my journey with Benjamin Pech and Loris Barrucand, but the 'code noire' (a set of rules created by the king stating how to treat slaves), kept on surfacing in my research and consciousness. So I found a way – I hope – to use the piece as a meeting point for Europe and Africa. 🗡️

Robyn Orlin
Oh Louis...

18.8., 21:00 | 19.8., 19:00 | HAU1
Deutschlandpremiere

Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch / Alan Lucien Øyen
Neues Stück II

31.8.+1.9., 21:00 | 2.9., 16:00 | Volksbühne Berlin



Probenfoto © Ilias Teirlinck

“Aktivismus ist ein Muskel, der sich trainieren lässt”

In “Paradise Now (1968–2018)” blicken Jugendliche auf das Erbe der Revolution

Text: Gilles Michiels

Revisiting 1968

Wie ein revolutionäres Feuer wütete 1968 die Kulturvorgstellung "Paradise Now" der amerikanischen Theatergruppe The Living Theatre durch Europa. Ein halbes Jahrhundert später sucht der Choreograf Michiel Vandevelde mit dreizehn Jugendlichen nach den Überresten des Idealismus.

Man kann es als Statement sehen: Darsteller*innen, die ihr Publikum mit nach draußen nehmen, um auf der Straße die Revolution zu entfachen. Es gibt nur wenige Aufführungen, die unser Bild vom Mai 1968 mehr geprägt haben als "Paradise Now" der Theatergruppe The Living Theatre. Dreiundzwanzig nackte Darsteller*innen, ständige Gruppenumarmungen und provokante Slogans gegen Krieg und Kapitalismus: Die Performance des Duos Julian Beck und Judith Malina sollte eine vierstündige Reise zum Anarchismus werden.

Kein Wunder, dass die Aufführung sofort als Skandalstück galt. Direkt nach der Premiere im Juli 1968 im französischen Avignon wurden Beck und Malina weitere Aufführungen untersagt. Später versuchten auch die Behörden in Rom, Mailand und Turin, die Theatergruppe loszuwerden. Im bürgerlichen Brüssel musste das Theatergebäude sogar von der Polizei bewacht werden.

Jetzt, fünfzig Jahre später, konfrontieren der Choreograf Michiel Vandevelde und das Produktionszentrum fABULEUS aus dem belgischen Leuven eine neue Generation mit dem explosiven Stück. Das Theater- und Tanzzentrum für Jugendliche hat sich in Flandern viel Anerkennung erarbeitet: 2017 ge-

wann es den flämischen Kulturpreis in der Kategorie Darstellende Kunst. fABULEUS verbindet erfolgreich Jugendarbeit mit künstlerischem Ehrgeiz. Für "Paradise Now (1968–2018)" wurden dreizehn Jugendliche ausgewählt, um eine moderne Adaption von "Paradise Now" zu realisieren. Mit ihnen möchte Vandevelde auf eine der Quellen der Revolution von 1968 zurückgreifen: die ungefilterte Energie der Jugend.

Keine sozialen Medien

Doch wie sehen junge Menschen heutzutage Jugendliche in der damaligen Zeit?

In einer Welt, die zusieht, wie soziale Ungerechtigkeit wächst, die Kriegsflüchtlinge ihrem Schicksal überlässt und die Präsident*innen wählt, die die Demokratie verspotten, scheinen die Forderungen der 68er wieder an Dringlichkeit zuzunehmen. Doch das politische Engagement der flämischen Jugend ist nicht so offensichtlich. Vandevelde ist selbst Aktivist und suchte anfangs nach dem Idealismus seiner Darsteller*innen. "Ich muss zugeben, dass mein erster Eindruck enttäuschend war. Mir ist aufgefallen, dass junge Menschen nicht die Notwendigkeit verspüren, um sofort auf die Barrikaden zu gehen. Zu Beginn war ich darüber ziemlich traurig: Wo ist das Engagement heutzutage?"

"Ich sehe mich keineswegs so radikal wie die Macher*innen von 'Paradise Now'", sagt Anton, der Jüngste der Gruppe. "Ich bin vierzehn, in meinem Alter werde ich keine Revolution anzetteln oder für die Demokratie auf die Straße gehen. Aber ich glaube sehr wohl an die kleinen Dinge, die ich tue und an persönliche Entscheidungen, die ich treffe. Ich benutze zum Beispiel keine sozialen Medien. In meinem Alter sind diese eigentlich selbstverständlich, aber das Stück bestärkt mich in meiner Entscheidung."

Die kleine Revolution

Denn passiv ist die junge Generation auf keinen Fall. Im Gegenteil: In den letzten Jahren setzt sie mit Protestveranstaltungen deutliche Zeichen gegen Geschlechterungerechtigkeit, Rassismus und politischen Populismus, wie zum Beispiel mit dem 'Women's March'. Allerdings ist ihr Widerstand weniger von Übertreibungen als von Nüchternheit geprägt. "Die Kultur der Hippies ist zwar sehr populär geworden, aber ihre Ideale wurden von den Regierungen nicht umgesetzt", sagt Anton. "Wir zweifeln daran, ob das in

den kommenden fünfzig Jahren anders wird."

Vielleicht sind junge Menschen in dieser hyperbewussten Gesellschaft darum nicht so idealistisch, ihre persönlichen Entscheidungen hinterfragen sie jedoch umso öfter. Als Reaktion auf grauenvolle Filme aus Schlachthöfen und aus Sorge um das Klima entschließen sie sich häufiger für eine vegetarische oder vegane Ernährungsweise. Flämische Aktionen wie 'Fleischfreie Tage' (Dagen zonder Vlees) und 'Mai Plastikfrei' (Mei Plasticvrij) versuchen auch weniger konsequente Menschen dazu zu bewegen, ihre Lebensweise zumindest zeitweise zu ändern. Es ist daher auch nicht überraschend, dass Die Grünen (Groen), die einzige politische Partei in Flandern, die das Thema Ökologie ganz oben auf ihre politische Agenda setzt, besonders bei der Jugend sehr beliebt ist.

Zudem hat diese Generation ihre Protestaktionen zum Teil in die digitale Welt verschoben. So diskutierte einer der Darsteller, der 19-jährige Bavo Buys, auf Facebook mit Nutzer*innen, die einen 'Weißen Marsch' gegen Flüchtlinge organisieren wollten. Deren Seite wurde später gelöscht. Das scheint nicht viel, aber in einer Gesellschaft, in der sich die Basis für Solidarität verändert, ist ein solches Handeln absolut notwendig.

Projektion auf Jugendliche

"Im Nachhinein ist es interessant, dass ich die Ideen zu Aktivismus auf die jungen Körper von meinen Darsteller*innen projiziere", meint Vandevelde. "Das machen wir als Erwachsene ja öfter. Gleichzeitig geben wir aber jungen Menschen wenig Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Nehmen wir beispielsweise den Klimawandel: Wir schieben ihnen unsere Verantwortung zu, aber bieten ihnen keine Mittel und Wege, mit denen sie grundlegend etwas verändern können, wenn ihre Generation an die Macht kommt."

Die Projektion auf Jugendliche, von der Vandevelde spricht, ist in "Paradise Now (1968–2018)" ziemlich buchstäblich zu verstehen. Im ersten Teil des Stücks verkörpern die Darsteller*innen fünfzig Momente aus einem halben Jahrhundert Geschichte. Sie tun das wortlos, indem sie in einer Reihe unterschiedlicher Körperhaltungen erstarren. Das Resultat ist ein historisches Mixtape, auf dem die Wahl Donald Trumps und das berühmte Oscar-Selfie mit Ellen DeGeneres und Co. zu erken-



Probenfoto © Iltias Teirlinck

nen sind. Doch schnell werden die Bilder düsterer: Die atomare Katastrophe in Tschernobyl und der Genozid in Ruanda ziehen vorbei, gleichgültig montiert zwischen popkulturelle Verweise wie Britney Spears und den Hollywoodfilm "Titanic". Die mächtigen Bilder, die sich in unser kollektives Gedächtnis eingegraben haben, stehen in scharfem Kontrast zu den fragilen Körpern, die sie zum Leben erwecken.

"In der Aufführung starten wir beim 'Women's March on Washington' im Jahr 2017, gehen dann zurück ins Jahr 1968 und dann ins Jahr 2018", erläutert Vandevelde. Als ob er zuerst zeigen möchte, dass die Hoffnungen der 60er-Jahre nicht zu einer besseren Zukunft führten, um danach die damaligen Forderungen des Living Theatre erneut aufzugreifen. Das geschieht im zweiten Teil des Stücks, in dem die Jugendlichen einige Szenen aus "Paradise Now" nachstellen.

Die Konfrontation mit dem aufsehenerregenden Material fühlte sich für die Darsteller*innen anfangs sehr seltsam an. Direkt am ersten Tag wurde die Gruppe mit einer Videoaufzeichnung der Originalaufführung konfrontiert. "Wir hatten Angst, dass wir das Gleiche machen sollten: übereinander kriechen und einander massieren." Und das war dann auch der Fall. "Ein bisschen unangenehm, wenn man die anderen noch nicht kennt."

Radikale Gedanken

Die Jugendlichen übernehmen nicht nur die Bewegungen, sondern auch die Texte des Originals. "Stop the war!", ist im Stück zu hören. Oder: "Radical thought, for me, is just that: the courage of hopelessness." Identifizieren sich die Jugendlichen mit diesen Texten? "Das hat nichts mit uns zu tun, denn wir haben ein anderes Weltbild. Was wir im Stück zum Beispiel über Idealismus



Probenfoto © Iltias Teirlinck

kommunizieren, entspricht nicht hundert Prozent unserer persönlichen Meinung, sondern wird von den Texten bestimmt. Der Gegensatz zwischen uns Jugendlichen und den Texten mit seinen schwierigen Wörtern ist sehr wichtig.“

Aber das bedeutet nicht, dass sie die Statements einfach übernehmen. “Wenn wir die in einem banalen Gespräch artikulieren würden, wäre das merkwürdig. Wieso würde man denken: Verändere die Welt?” Doch jetzt, da die Jugendlichen diese Statements so konsequent wiederholen, verlieren sie ihre Nativität und ihre Notwendigkeit wird deutlich. “Auch wir möchten ein Stück kreieren, das bei den Menschen ein Gefühl von Dringlichkeit hinterlässt.” Nur entsteht dieses für die Darsteller nicht direkt aus ihren revolutionären Ideen, sondern aus der Kohäsion der Gruppe. Kollektivität kann auch ein Trigger sein. Oder wie Dramaturg Kristof Van Baarle es auf den Punkt bringt: “Auch Aktivismus ist ein Muskel, der sich trainieren lässt.”

Make love, not war

Vielleicht waren die intimen Übungen, die die Jugendlichen ausführen mussten, entscheidend für die Entwicklung dieses Muskels. Zu Beginn hatten sie mehr Konkurrenz untereinander erwartet. “Wir befürchteten, dass wir uns darauf fokussieren, wer welche Rolle im Stück erhält. Oder, dass wir uns, so wie in der Schule, beweisen müssen, um zur populären Clique zu gehören. Aber durch die Proben sind wir zu einer Gruppe geworden, in der vieles möglich ist. Sarah hat jetzt die meisten Texte bekommen und Jarko ist auf dem Werbeplakat abgebildet. Alle sind damit einverstanden. Gerade, weil wir alle unterschiedlich sind, können alle ihr individuelles Talent einbringen. Das sollte unser Traum von der Gesellschaft sein”, sagt Lore lachend: “Voneinander lernen!”

Durch das Zusammengehörigkeitsgefühl müssen die provokanten Slogans auch nicht unbedingt aggressiv überkommen, meinen die Jugendlichen. “Das Ende der Aufführung wird den Eindruck in jedem Fall mildern. Wir bitten das Publikum, sich uns anzuschließen und teilzunehmen. Wenn jemand auf die Bühne kommt, rücken wir ein bisschen enger aneinander. Auf diese Weise kommen wir alle zusammen und sprechen über ein ‘Wir’, über eine Gemeinschaft, zu der alle gehören. Es herrscht eine sichere Atmosphäre, am Ende überwiegt die Aufmerksamkeit gegenüber den Mitmenschen.”

Menschliche Kontakte

Das Stück glaubt mehr an den Wert der einfachen menschlichen Kontakte als an die fordernde, schonungslose Revolution des Brüllens. “Natürlich möchten wir das Publikum aktivieren. Wir denken auch, dass Veränderung und Widerstand notwendig sind, aber wir wollen das mit allen gemeinsam realisieren. Wie bei der Occupy-Bewegung reichen wir das Mikrofon an das Publikum weiter und lassen dieses selbst zu Wort kommen. Zugegeben: Die Chance, dass Menschen diese Gelegenheit nutzen ist sehr gering, aber die Einladung dazu ist auf jeden Fall da.”

Für die Darsteller*innen hat “Paradise Now (1968–2018)” schon jetzt etwas verändert: “Seit der ersten Aufführung bin ich etwas umweltbewusster”, sagt jemand. “Durch die Teilnahme an diesem Projekt bin ich selbst aktiver geworden”, ist eine weitere Reaktion. “Ich denke, dass die Menschen, die unser Stück sehen, diesen Drive auch mitnehmen.”

Angefangen mit den Eltern der Darsteller*innen. “Es war schon lustig, in einem Bauerndorf zu erzählen, was wir machen”, sagt Jarko Bosmans. “Für meine Eltern ist Theater gleichbedeutend mit Shakespeare und Tanz ist für sie Ballett. Als ich von ‘Paradise Now (1968–2018)’ erzählte, dachten sie, dass ich an einem satanischen Ritual teilnehmen würde. Jetzt habe ich sie soweit, dass sie sich das Stück ansehen werden. Hoffentlich öffnet ihnen das die Augen.”

Im August kommen die Jugendlichen nach Berlin, um hier die Revolution in Gang zu setzen. “Wir fliegen aber mit dem Flugzeug”, sagen sie direkt. “Es ist schon ironisch, dass wir auf der Bühne stehen und rufen: ‘Stop wasting the planet!’ Eigentlich müssten wir mit dem Fahrrad fahren! Oder zu Fuß gehen!”

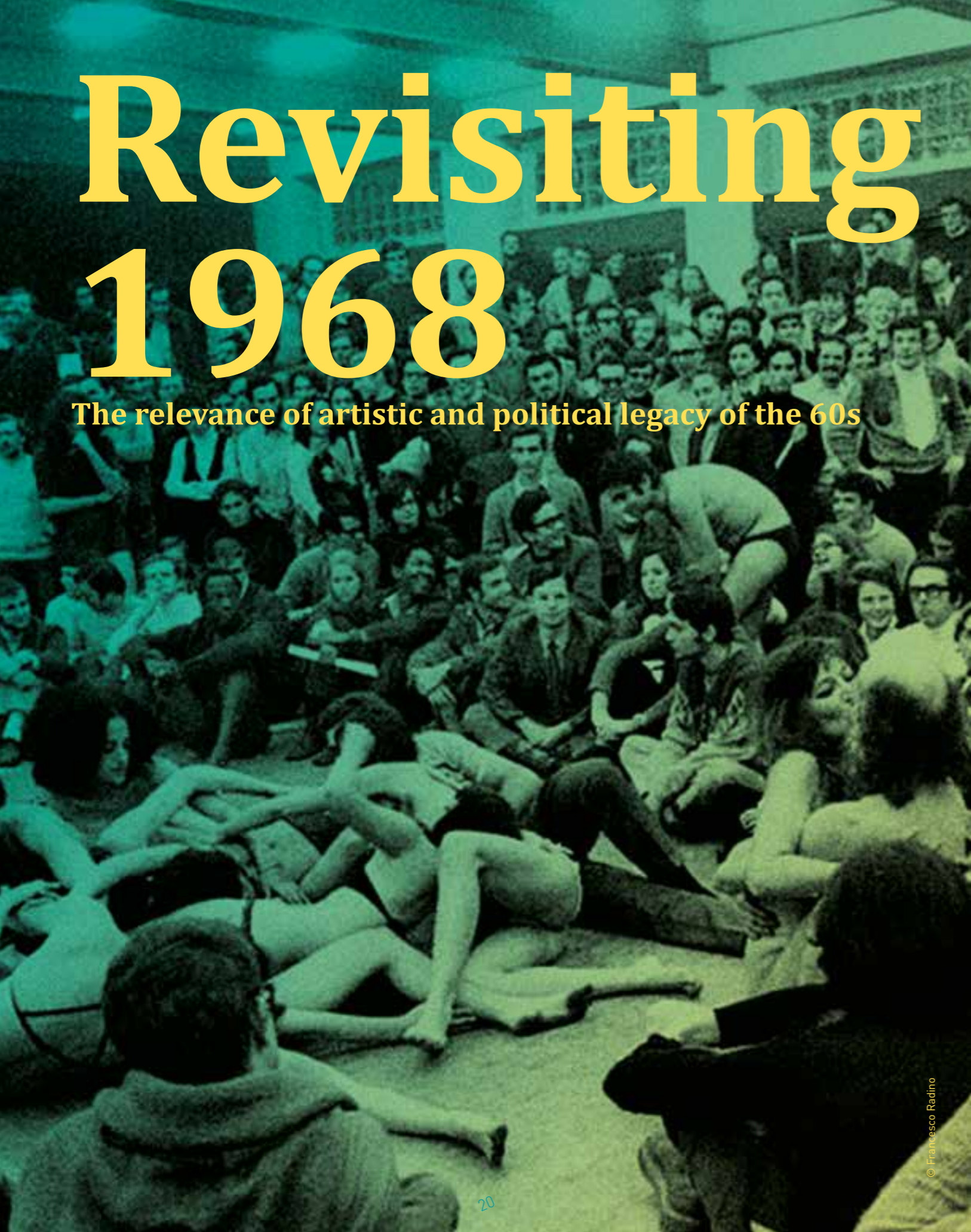
Übersetzt aus dem Niederländischen von Kathrin Bunge.

fABULEUS / Michiel Vandevelde
Paradise Now (1968–2018)
 31.8., 19:00 | 1.9., 17:00 | Sophiensæle
 Deutschlandpremiere



Revisiting 1968

The relevance of artistic and political legacy of the 60s



The year 1968 is described by the novelist Paul Auster as the moment when political, racial, sexual and cultural forces exploded into a 'revolutionary volcano'. The dance world felt this eruption as dancers began to challenge the traditional understanding of choreography and its place in the world. In fact, post-modern dancers like Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs or Deborah Hay fundamentally changed the way we see, feel and understand dance as an art form today. It is even said that the post-modern generation made dance an intellectual art form.

It took years, until the 1980s before the new thinking became prevalent in Berlin. Today the world is here, and the global change that began

fifty years ago has turned Berlin into an important place for the development of contemporary dance. Today, Tanzfabrik Berlin is celebrating its 40th anniversary, Tanz im August its 30th, HAU Hebbel am Ufer its 15th, and Sasha Waltz and Guests its 25th. Now, dance as an art form is more visible, accessible and diverse than ever, and contemporary dance especially seems to be at the forefront of experimental and radical art movements.

We asked Silvia Gribaudo, Maija Hirvanen, Felix Mathias Ott, Björn Säfsten, THE AGENCY and Bahar Temiz about the legacy of post-modern dance and their views on the future of contemporary dance, in general and in Berlin.

Is the political and artistic legacy of the 60s relevant to your work and thinking?

Bahar Temiz The 60s had a big impact on everything, as there was a fundamental change in society and redefined our concepts of body, gender, hierarchy and so on. I wouldn't directly refer to that period while describing my work but I certainly reflect on parameters that are intrinsically related to our shifted understanding of the self and its tension with the community. I'm interested in dance as long as it merges into performance art.

Maija Hirvanen The collapse of grand narratives has affected the way I see the artistic worlds I've been involved in creating. I understand bodies as flexible, not fixed, in terms of identity politics and field of experience, having possibilities to somethingelse. I can't imagine this without the 60s legacy. To consider that the mind is a muscle. To juxtapose, to play (not only work hard). To work horizontally. To mobilise irony, not cynicism, as a way of notifying contradictions. To make dances deriving from everyday activity.

Silvia Gribaudo In the 1960s a revolution of the body started; women especially began to own their body more than they had done before. Then as now, women experienced the creation of a space to express their body freely, where their body could rebel against being an object of seduction. The body of women is a revolutionary act that I feel belongs to me. In every creation of mine, as a woman and as a human being I insist on the fundamental right to be whatever you want to be, while respecting yourself and not being cast into pre-set social roles. I feel my work is very much related to that kind of feeling, the urge to change a whole concept, to look at oneself from a completely different viewpoint – again and again. In the 60s the concept of the weaker sex was subverted. Now I'm subverting the very idea of a gender.

What makes contemporary dance relevant today?

Bahar Temiz Contemporary dance is relevant today as long as it is abstract and universal in its tangible quality. As it reflects on its own hierarchal aspect and questions how authentic a performer can be in a choreographic structure and activate the nature of dance as a live representative form. It's relevant as it explores the limits of tolerance and concentration, and it's a meditation frame in which we become a reflecting community.



© Irmak Altiner

Maija Hirvanen I think dance is an area where radical perspectives of empathy and interaction between living bodies not based (only) on social forms can take place. Movement as a field of study in itself has great potential. A field that provides its own kind of understanding about everything that exists – and changes our understanding of language, politics, images, ways of being and operating in the world.

Björn Säfsten This question is a political question of justification that simplifies what's interesting within an artistic practice or the work of an artist. The question could perhaps be who is relevant in relation to what and when? Sometimes they are and other times they aren't. What do you want to address when saying 'relevant'? Is it a way to address quality? The effect of art on society? How dance can contribute to what and when? I'm sure that many artists are relevant, at least they are to me. To my thinking, my experience of their world affecting mine, the concepts they bring up, the pleasure they give, the things they provoke, the emotions they produce, how they make my body feel – how they change me. I'm grateful for every time that happens.



© Chrisander Brun



© Anna Piratti

Silvia Gribaudo Contemporary dance can narrate through a mix of different languages, and is constantly new and relevant in its potential to make people feel violent emotion, and empathise with performers. What you experience in a theatre as an audience member should stay inside of you long after you have left the theatre. Dance can reawaken one's body; it can stimulate the responsibility each one of us has in creating value in our workplace, in the community where we live, everywhere. It can reawaken the respect for diversity, the unity between people and the value of each single individual.

Where is the future?

Bahar Temiz The future is in space as a non-separated entity where the alienating vocabulary (words such as 'other', 'stranger', 'immigrant', 'minority', 'class', 'transgender, etcetera) would lose its function. It would be a connecting space: people to people, people to objects, to animals, to environment and also self to self.

Maija Hirvanen In re-engaging with political and artistic imagination. Imagination not as pictures in our heads, solitary visions, but as a collective capacity. Radically re-forming the junction of human bodies and other bodies, those of living species, the environment, of inorganic nature. Dance and body-based art forms can do this: mobilising empathy, which constructs interconnectedness – empathy that is politically aware of itself. Never forget writing by hand. The future also lies in resisting effectiveness without a purpose outside itself, effectiveness endlessly reaching towards ideas of materialism. Re-engaging with our so-called unconscious desires and re-directing them from given options to creating options.



© Katri Naukkarinen

Björn Säfsten From a Stockholm perspective, I would say community-building is in focus. It has always been important in the field of dance, but in Stockholm there's clearly an even bigger effort being put into this by artists. Collectives consisting of larger numbers of artists, re-shaping organizations, sharing practices, creating festivals, daily training and so on. It's a response to the problematic and difficult political context in Sweden today: we need somewhere to belong. But it also shows that the number of active artists has increased, and that there aren't enough institutions to support all of us. I get the feeling that many young artists today are more interested in creating a context to work in with others rather than building a platform for their own work. Time will tell.

Silvia Gribaudo The future is in no boundaries – between sexes, nations, identities, languages ...

Where do you see real and imaginary future of the Berlin dance scene?

THE AGENCY As THE AGENCY we are positioned between Munich and Berlin. In both cities we see similar needs in the local scenes: one of them is certainly for long-term, non-project-linked funding structures for companies and groups, and more affordable rehearsal space. In Berlin a dance venue, a Tanzhaus, would be additionally desirable for such a large scene. And Munich, particularly if Matthias Lilienthal will not continue as artistic director of the Kammerspiele after 2020, lacks a production venue that links the local and international independent dance and performance scenes, takes an interdisciplinary approach and is also equipped with adequate funds and facilities for such a concept.



© Andy Kassier

Felix Mathias Ott We need to think of ourselves as different – in these differences, there also lies the potential for unity. For me the question is not whether Berlin would need a Tanzhaus, but: How would the Tanzhaus change the landscape?



© Alex Gonzales

Memories, Engagement and Promises

Essay: Andrej Mircev

The 30th anniversary of Tanz im August takes place within a complex historical constellation: the 200th anniversary of the birth of Karl Marx and 50 years since the riots by French students and workers in 1968. Invited by Tanz im August to take part in the festival as a moderator, I was encouraged by the given historical context and the possibility of reflecting it in relation to projects programmed for the festival. Departing from the tension between different regimes of temporality immanent in choreography (on the one hand) and history (on the other), it is worth identifying their points of intersection, with the intention to articulate the discursive potentiality of that encounter. In other words, with the On the Sofa discussions "What remains? On Archives and Dance" and "1968 – Promise of Collectivity", the idea is to stimulate a dialogue about the social and political framings of dance being understood as a corporeal reflection of the complicated dialectics of the turbulent decades and the unimagined future, which at the moment does not seem at all promising.

Against the (mis)belief that dance performance resists any kind of archiving and exists only as a temporality of accumulation, exhaustion and absences, the panel on archives intends to shed a different light on the subject. Addressing the idea of the archive not merely as the 'house arrest' of lifeless files and documents, the proposition is to rethink the (false) dichotomy presence/absence and life/mediated, and to reconsider both the performative qualities of the archive and the immanent archival impulses of dance. At the same time, insisting that dance does not disappear, but is constituted through different somatic and conceptual traces, implies the possibility of inscription, knowledge and writing. Thus archive and dance are by no means in opposition to one other, but rather exist in a state of dynamic and delicate interrelation. Forgetting dance – it might be said – equals the forgetting of our power to move freely, generating with movements the unthought utopia of togetherness.

While the panel on archives discusses the fleeting materiality of dance, and concentrates on questions of how dance can be saved, restored and taken care of, the panel "1968 – Promise of collectivity" maps out memories of the 'social choreography' of the '68 revolution. Bringing together different perspectives and examples, and juxtaposing trans-generational experiences, the talk aims to reflect the notion of col-

lectivity and the ways it has been thwarted and eroded due to the retrograde socio-political developments over the past 50 years, which fostered narcissistic individualism instead of collective action. On the other hand, this dialogue tries to open the question of whether the revolutionary legacy is still somehow resonating in the politics of moving bodies today? How are we to imagine the choreography of a revolution yet to come? Could its shape be that of a movement through space unrestrained by fear and hopelessness?

Although it might at first glance seem that the two subjects (archives and the 1968 revolution) do not have many things in common and do not overlap, the events of '68 signalled a change in the way memory and history have been understood, reconstructed and approached. This can particularly be true given the political and cultural climate in post-war Germany, divided between the West and the East and loaded with a heavy burden of guilt with regard to Nazi atrocities. As Oskar Negt, one of the key figures of the leftist intelligentsia in Germany, observes in his publication dedicated to '68, "The year 1968 [...] is neither a revolution nor a festering wound, a crime; it is a time of unresolved problems." Situating some aspects of the problem in the dialectic of remembering and forgetting, Negt maintains that one of the positive outcomes of '68 was the enhanced "struggle for historical legitimation", which breaks with the patriotic notion of history and foregrounds the fragile memory of subaltern groups that had been suppressed in favour of the historical remembrance of (conservative) state ideologies. The fragile archive of dance is one such counter-memory of invisible and precarious subjectivities.

The new aesthetic direction of theatre and dance in West Germany since the 1960s brought to the fore an idea of engaged art, understood as a tool for confronting society with the phantoms of its unresolved past and the nihilism of neoliberal progress. Hans Kresnik's claim in 1970 that "Ballet can fight" signified the potentiality of choreographic practices to critically intervene in existing social and political structures, and to confront the authoritarian apparatus of the state with an undisciplined, anarchic, joyful and sensual body. At this point it became clear that dance theatre, which was developing in close dialogue with other arts (visual arts, text, film and so on), had the power to pose awkward questions and provoke the status quo. 50 years later, dance still continues to challenge dominant social schemes, offering alternative rhythms, races, genders and (corpo)realities of freedom. However, the utopia of an unrestricted, emancipated society grounded on solidarity and equality – as envisaged by the '68 generation – seems to be further away than ever.

Recalling in one interview the connection between the theatre and revolution, Julian Beck, the leading figure of the theatre collective the Living Theatre, said: "As students of Piscator, we have learned that one has to be engaged, has to be a partisan. I think that his idea of the political theatre became fully realised during the students' occupation of Théâtre de l'Odéon during the May '68 revolution." Explicitly relating the revolutionary moment to the student movement and the theatrical 'dispositif', Beck targets two crucial points of society, which can be envisaged as sites of (past and future) resistance: education and culture. As a direct example of a performative strategy which seeks to break out of the safe zone of bourgeois aesthetics and challenges some of the basic anthropological constraints and prohibitions in contemporary societies, the Living Theatre's performance "Paradise Now" offered the model for a choreography (of revolution) that even today might have the ability to disturb the social order.

Just like jubilees and anniversaries, archives are never only occasions for an examination of the past, but should provide an opportunity to imagine and prefigure the future. Possibly the most precise formulation following this line of thought is that of Jacques Derrida in his essay Archive Fever: "The archive: if we want to know what this will have meant, we will only know in times to come. Perhaps. Not tomorrow but in the times to come, later or perhaps never. A spectral messianicity is at work in the concept of the archive and ties it, like religion, like history, like science to the very singular experience of the promise."

As already mentioned, to argue against the impossibility archiving dance implies a discursive move that will insist on the futurity of choreographic traces, their potentiality to displace normative bodies. To be more precise: leftovers of performance can never be reduced to a finished historical event, but persist and exist in a permanent state of becoming, which challenges the very stability (and objectivity) of the archive. Without the memory/archive inscribed in the dancing body, however, there can be no presence. Finally, giving up the memory (of dance) severs us from a promise: the promise of dancing collectively against the 'failed kinetics of history'. Against the apolitical amnesia and anaesthesia of consumption. And for the forgotten 'utopia of togetherness'.

On the Sofa ♦

11.8., 16:00 **What remains? On Archives and Dance**
11.8., 18:30 **Moving (the) Image: Encounters with Visual Arts**
1.9., 15:00 **1968 – Promise of Collectivity**
Bibliothek im August | Moderation: Andrej Mircev



Kathartisches Gelächter

Der umtriebige Performer, Schauspieler und Regisseur
Euripides Laskaridis gilt als Neuentdeckung der
griechischen Kunstszene.

Text: Florian Gaité

© Elina Giouranti

Nach dem Erfolg von "Relic", das in ganz Europa zu sehen war, greift Euripides Laskaridis auf die Figur des Titans zurück und lässt in einer kontemplativen Farce Poesie und Groteske aufeinander prallen.

Das 'Lächerliche' und die 'Verwandlung' sind die Leitprinzipien der Arbeit des griechischen Künstlers Euripides Laskaridis, in der ein Titanen-Duo, das die noch kommende Menschheit symbolisiert, in ihrem Zufluchtsort für alle Ewigkeit herumirrt. Hinter dem, was den Anschein eines desillusionierten Karnevals erweckt, verbirgt sich die kritische Kraft des Ungewöhnlichen und der Karikatur. Es entsteht eine plastische Fabel, deren Bedeutung bewusst uneindeutig bleibt.

Der Performer, Film- und Theaterschauspieler Euripides Laskaridis, der unter anderem für Robert Wilson und Dimitris Papaioannou arbeitete, ist auch Regisseur und Filmemacher. Er hat sowohl Architektur wie auch Darstellende Künste am Brooklyn College in New York studiert und schafft ein vielschichtiges künstlerisches Universum, das auf Elemente des Burlesken, des Kinos, des Zirkus' und des Theaters des Absurden zurückgreift. Laskaridis ist bekannt für seine beherrschte Exzentrizität, seinen scharfen Sinn für Dramaturgie und seine lebhaftige Kreativität. Er gilt als Neuentdeckung der griechischen Kunstszene, wurde in die Plattform Aerowaves aufgenommen und war 2016 Stipendiat der Pina Bausch Foundation. Seine Kompanie OSMOSIS lebt die Widersprüchlichkeit ihres Namens, der sowohl einen starken, erschütternden Schub, als auch den Einfluss, den Gegensätze aufeinander haben, beschreibt. Diese szenischen Ausgangspunkte sind Teil einer komplexen, fragmentarischen Erzählung, die verschiedene Genres und Töne mischt, um eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten zu eröffnen. In "TITANS" setzen sich zwei Freaks in einer überzeichneten Mondlandschaft, jenseits der Wirklichkeit, mit ihrer Langeweile auseinander. Sind sie ein Spiegel der Menschheit oder vielmehr fremde, abstoßende Figuren? Jedenfalls sind es zwei von ihrem Leben enttäuschte Wesen, die der Sinnlosigkeit ihrer Existenz ein kathartisches Lachen entgegensetzen.

Freak-Show

Diese Wesen weisen weder ein eindeutiges Geschlecht noch eine bestimmbare Kultur auf, eines ist grotesk geschminkt, das andere trägt eine Maske. Die Hauptfigur ist ein humanoides Wesen mit Wasserkopf, rosa Haut und Stupsnase, das entweder schwanger oder kräftig gebaut ist. Es wird begleitet von einem Assistenten, einem Untermenschen, der im Schatten des Wesens agiert. Sein Aussehen wirkt wie ein Magnet und weckt unsere Neugier – die Verführung, würde Freud sagen, ist bei Laskaridis visueller Natur. Sie beruht auf Effekten, die den Blick des Publikums auf sich ziehen, indem sie die Lust am Bizarren und Ungewöhnlichen ansprechen. "TITANS" ist auch inspiriert von Unterhaltungsformaten wie Zirkus, Vaudeville oder

Kabarett, in denen die Verwandlung eine zentrale Rolle spielt. Diese Funktion wird von dem Bühnenbild übernommen, obwohl dieses sich auf eine minimalistische Bastelei beschränkt, die manchmal an 'arte povera' erinnert. Es gibt einen einzigen geschlossenen Handlungsort (ein 'huis clos'), der eher häuslich wirken könnte, wären da nicht die hängenden Elemente, die Leere und die Dunkelheit, die dem Alltäglichen etwas Überirdisches verleihen, und an ein dekonstruiertes Planetenmobile oder die Ruinen eines verlorenen Paradieses erinnern. Dieser karge, sich stetig wandelnde Ort macht auch die Wandelbarkeit der sich dort bewegenden Identitäten sichtbar.

Die 'freakige und queere' Ästhetik, die auch schon in den Inszenierungen von "Venus" oder "Relic" vorkam, hinterfragt unsere Beziehung zum Seltsamen, die Akzeptanz von Unterschieden – und lässt die soziale Performativität mit der szenischen Theatralität verschmelzen. Die Künstler*innen und Drag Queens Leigh Bowery, Klaus Nomi, Divine oder Christeene produzieren das Unwägbar und Irreduzible, während Euripides Laskaridis' Figuren das Lächerliche, das in uns allen schlummert, sichtbar machen. Er lädt uns dazu ein, uns selbst als Karikaturen zu sehen, als mehr oder weniger gescheiterte Akteure eines Lebens, das von anderen bestimmt wird. In seiner Serie fotografischer Selbstportraits "Quirks", nutzt er Kostüme, um die Macht sozialer Konstrukte sichtbar zu machen und zu zeigen, wie tief sie in uns eingeschrieben sind. Wie auch bei dem südafrikanischen Performer Steven Cohen, ist die Travestie eine Möglichkeit, durch eine Neuordnung der Identitätsmerkmale, jenseits der Monstrosität der Akteure zu blicken.

Ultra-kosmisch

Bei Euripides Laskaridis geht es weniger um eine folkloristische und traditionsgetreue Aneignung der griechischen Mythologie als darum, die menschliche Archaik zu beschreiben. Von Aristophanes antiker Komödie über das Fantasie-Pantheon von "Venus" und "Relic", bis zu den neubelebten Mythen in dem Stück "Dearest Welcoming Lemnos": dieses Erbe wird als verllorener Herkunftsort herbeibeschworen, der als Gegengewicht fungiert und dem Regisseur erlaubt, die Distanz zwischen idealer und realer Welt zu überprüfen.

Laskaridis schafft eine elastische, metaphorische Landschaft, in der alle ihren Platz finden können.

Als Spiegel des Menschen, seines Scheiterns, seiner Unsicherheiten, sind die Titanen Antihelden, primitive Götter, die die Menschheit daran erinnern, wie simpel sie mitunter gestrickt ist: Ihre exzentrische Parade ist eine Darstellung eines primitiven und prä-rationalen Weltzustands, ist aber auch eine Rückkehr zum Unbewussten, mit all dem Unbestimmten, Irrationalen und Spontanen, das es mit sich bringt. Von psychologischen Mikrokosmos zum planetaren Makrokosmos, Laskaridis schafft eine elastische, metaphorische Landschaft, in

der alle ihren Platz finden können. Obwohl Euripides Laskaridis 2009 im Kontext der griechischen Krise seine Kompanie gründete, hat er sich aufgrund der politischen Entwicklungen geweigert, seine Produktion "Syntagma" zu zeigen. "TITANS" hingegen kann man nicht als Allegorie für die Krise, die das Land seit 2008 erlebt, deuten. Ziel dieses entschieden zeitlosen, entwurzelten Stückes ist es, sich wieder mit der Tragödie der menschlichen Verfasstheit zu verbinden und nicht, die heutige Welt abzubilden.

Burleske Metaphysik

Euripides Laskaridis entschärft durch die Leichtigkeit der Form die Schwere der behandelten Themen. In der Atmosphäre einer sich ihrem Ende zuneigenden Party geht es in "TITANS" um Tod, Schmerz, Einsamkeit und Eitelkeit. Das Besondere des Stückes besteht darin, diese Fragen zu behandeln, dabei aber die Belanglosigkeit des Alltags (Pflanzen gießen, Schaukeln, Fegen) und die Absurdität des Seins, die menschliche Zeit und die Ewigkeit der Sterne gleichzustellen. Somit wirkt das Stück wie ein fröhlicher Widerspruch, den die Figuren nicht auflösen, sondern eher verschärfen wollen.

Die Choreografie folgt der Dramaturgie: auch hier wird das Burleske des Belanglosen mit der Metaphysik verbunden. Das Motiv des Drehens als Gemeinsamkeit zwischen dem Alltag und den Planeten strukturiert die Begegnung zwischen Choreografie und Dramaturgie: der Schaukelstuhl aus "Relic" wird hier zur Schaukel, deren wiegende Bewegung die schon quälende Atmosphäre verstärkt. Zögern, überflüssige oder gar oberflächliche Gesten, das Einnehmen falscher Positionen sind der Wortschatz dieser tragischen Komödie, die sich selbst von jeglicher linearen, geradlinigen Entwicklung oder präzisen narrativen Logik distanziert. In diesem Tableau zeichnet Euripides Laskaridis liebevoll die Widersprüche einer zwischen dem Wunsch nach Unsterblichkeit und dem Bewusstsein seiner Endlichkeit verlorenen Menschheit, und verwandelt ihr improvisiertes Schicksal in titanische Symptome des Menschseins. ■

Dieser Artikel wurde im Oktober 2017 im artpress Magazin im Rahmen von "New Settings" ein Programm der Fondation d'entreprise Hermès veröffentlicht. Übersetzt aus dem Französischen von Anna Katharina Johannsen.

Euripides Laskaridis / OSMOSIS TITANS

23.+24.8., 21:00 | 25.8., 19:00 | HAU2
Deutschlandpremiere





Writing the self

Interview with the director of "17c", Annie-B Parson

Interview: Adriana Leshko

© Ike Edeani

"17c" is an ambitious and sensual intertextual romp through the diaries of Samuel Pepys, weaving music, dance, video and text into a spectacularly outré portrait of the famed 17th-century philosopher and his tragic wife Bess. Annie-B Parson, Artistic Director of Big Dance Theater, spoke with Adriana Leshko about the piece, her technique, Pepys' diaries, and more.

Adriana Leshko: How would you describe Big Dance Theater's body of work to someone who has never seen it?

Annie-B Parson: Big Dance Theater, as its simple name suggests, has been in a protracted, aesthetic, alchemical conversation with dance and theatre simultaneously. All elements from both camps are in play: costumes, props, language, structuralism, the use of space, time, line, causation, relationship, shape, literature, sound design, singing, dancing...

Big Dance's body of work is a sprawling compendium of material wherein abstraction and narrative work hand-in-hand to express the world, dance and language cohabit, design matters, sound matters, the body in space matters, literature matters. In a Big Dance piece, form and content intersect and have equal sway in expressing the world – meaning: what we say and how we chose to say it, are equally important.

The sources for each piece are unique, yet I've noticed themes over time that consistently make their way into each work – these human contradictions: our desire to live against the immutability of our mortality; our desire to be autonomous in the face of our interconnectedness; and the playful nature of theatre against the innate tragedy of reality.

My work has always been defined by its privileging of dance in a theatrical context

and the collision of forms this juxtaposition creates. This often materialises as text juxtaposed against movement forms themselves, as two concurrent systems of subject matter. I believe strongly in both the supportive and poetic power of structures that stem from dance-making tools that are unique to choreography, forms that can hold both a narrative and an unrelated ongoing movement piece at once, allowing the two elements to collide and resonate with each other. By way of training I am a choreographer, and my early works were dances. By the time I created my company, I was in collaboration with Paul Lazar, an actor and director, and the theatrical elements organically entered the work.

The voice of Bess Pepys, along with most women's voices of that time, has been lost.

AL: What are some themes or ideas explored in "17c"?

ABP: The piece poses many questions: What does it mean to be hyper-generative? How have our technologies of writing the self-evolved and how has that affected who we are? And, specifically in regards to Bess Pepys, whose voice, along with most women's voices of that time has been lost: What does it mean NOT to have a diary endure through time, NOT to be read? Or, the legacy of erasing women's lives is a blow to the passing down of identity for women, while men have maintained a narrative through-line by way of publishing their 'self.' How do we retrieve identities that have been erased? In "17c", I have opened up the margins of lost voices by creating writing for Bess that is circular and holds ambiguity and sadness. And finally, the piece confronts the audience with conflating today with the 17th century, 350 years of powerful men's abusive treatment of less powerful women (citation: Uber, Trump, Murdoch, Weinstein...)

AL: What drew you to Pepys initially? And how is his obsessive chronicling of his own life relevant to our contemporary moment?

ABP: My first induction into Samuel Pepys' compendious diaries was through an abridged one, and I was charmed and vindicated by how much he valued learning to dance, going to the theater (he saw it as a vice he couldn't quite quit), and daily singing and music classes. In the argument between: the past is so different from contemporary life, and – people never change, it seemed here was a chronicle of a time when art mattered greatly, enough to live for and fight for – very unlike our own. But, Pepys was eye opening in how unusual he was for his time, not because he was a diarist, but because of his compulsive, plain spoken and uncensored writing – it reminded me of a Facebook page! Much like our own constant social media updates, he needed to get everything down on paper or he felt lost; he possessed this same compulsion to assign a real-time meaning to his daily existence. Dispensing with the flowery language of the day, he recorded every toothache, desire, aspiration, thrill, and frill as he rode, strode, groped, bullied, and danced through his days. And his descriptions of his life are unbound by any moralising or spiritual component; Pepys "keeps it real."

Later, I got a hold of the unabridged diaries and saw a darker, uglier side of Pepys. While he has a contemporary self-awareness, he is also totally emboldened by and oblivious to his unacknowledged bias against women and aggression toward them. Pepys writes openly about groping and raping women as a matter of course. And the subtext of it all is that this behavior is accepted and regular. He seems to hold no shame or fear of retribution. His uncensored writing on his abusive relationships with women renders him vulnerable and valuable to observe, interrogate, and challenge.

AL: Who was Margaret Cavendish and what is her role in the work?

ABP: Mad Madge, as she was called, was a 17th century playwright, largely unpublished in her time, who lived in the same city and time as Pepys, and intersected a bit with him. She was a radical feminist thinker and an enfant terrible type. I had

the idea to include a play in the piece that Pepys and Bess may have seen; I wanted to include the voice of a woman. Most of the women I read wrote in the flowery Restoration style of the day, while Margaret Cavendish did not. Her subject matter is women and their lives and freedom. I was instantly smitten. I include an edit of her play "The Convent of Pleasure" in "17c," as a play within a play.

AL: Could you talk about the importance of movement / choreography in illuminating the character of Bess, Pepys' long-suffering wife?

Dance was one way of letting Bess speak without access to her diaries.

ABP: In reading the diaries over many years there was a gnawing wonder about Bess' voice; I strongly suspected that she too had written a diary but if so – where was it? Finally, last year I stumbled on a passage that answered my question: in a rage at her, Pepys admits to finding her diaries: "I burnt them all" he admits. (He also describes with relish and detail, that as he is raging and burning, his trousers are caught around his ankles!) So dance was one way of letting Bess speak without access to her diaries. I assumed that since her life was so hidden, she might have a raging inner life. So I choreographed her with shading and interiority.

AL: Describe a typical Big Dance Theater rehearsal or rehearsal process, if such a thing exists.

ABP: I came to the theatre through dance, and this has influenced the way I work. Most people think of theatre as something that is – first and foremost – written. However, I have always approached theatre as something that is constructed, developed, grown, through movement and its forms. Many theatre rehearsals begin sitting around a table, reading a script. Big Dance works start with dances – on your feet – gathering sources, generating material, marinating, experimenting, honing, refining in tandem with the performers and designers. So our rehearsals often focus on generating movement through forms. Here's a metaphor: I construct a recipe and the dancers make a prototype of a piece of cake, then I taste it and change the seasoning; they refine that, and back and forth it goes.



© Johanna Austin



© Johanna Austin

AL: What are some questions you wish you would be asked in Q & As such as these, whether about "17c" specifically or about your career writ large? How has the work you do outside your company affected what you make for the company and vice versa? What writers have influenced you? What composers? Who are your art heroes? What has been your most memorable 'Next Wave' [festival at Brooklyn Academy of Music] experience as an audience member?

ABP: As a young choreographer in 1984 on my first visit to BAM I saw Pina Bausch's "Café Müller". Having been immersed in the prosaic, structural, and virtuosic pedestrianism of the early Judson Church dance-makers and second gen-Judsons, I was intoxicated by Bausch's use of dance in relation to costume, sexuality, relationship, scenario, and character. This was a decidedly European perspective on dance from an entirely different family tree than the downtown dance scene of the time, and divorced as well from the Modernists

who I rejected out of hand. I continued to see her work at BAM. Last time, I saw the first Pina Bausch piece without Pina Bausch on Earth, and I learned something new about the mechanics of her work. I felt a strange absence in the theatre and in the work itself and realised watching it that all these years her dancers had been dancing FOR her, and her alone. Choreography is a very personal sport. And it's more perishable than fruit. 🍌

Adriana Leshko, Senior Publicity Manager at BAM. © 2017, Brooklyn Academy of Music, Inc. All rights reserved. Excerpted from an interview published in BAMbill, Sept, 2017. © 2017, Brooklyn Academy of Music, Inc.

Big Dance Theater 17c

25.+26.8., 19:00 | Deutsches Theater Berlin
Deutschlandpremiere

Paul Lazar Cage Shuffle

25.+26.8., 21:00 | Deutsches Theater Berlin
Deutschlandpremiere | Eintritt frei

Speak Up Now!

Frances Chiaverini and Robyn Doty discuss
#MeToo in dance

Interview: Elena Philipp
Illustrations: Julia Praschma

"Whistle While You Work", was founded by former Forsythe dancer Frances Chiaverini and activist and teacher Robyn Doty to address structural problems in the dance world: hierarchies, sexism, misconduct, abuse of power, an education that favours submissive behaviour, and poor working conditions. While discussing the cases of abuse that became public in 2017, the two found out that many dancers felt they shouldn't speak up, and some of them feared speaking out would hurt their career. Thus Chiaverini and Doty wanted dancers' voices to be at the front of a public discussion about harassment and discrimination in the art world.

Elena Philipp: What was the starting point for "Whistle While You Work"? What's been going on so far?

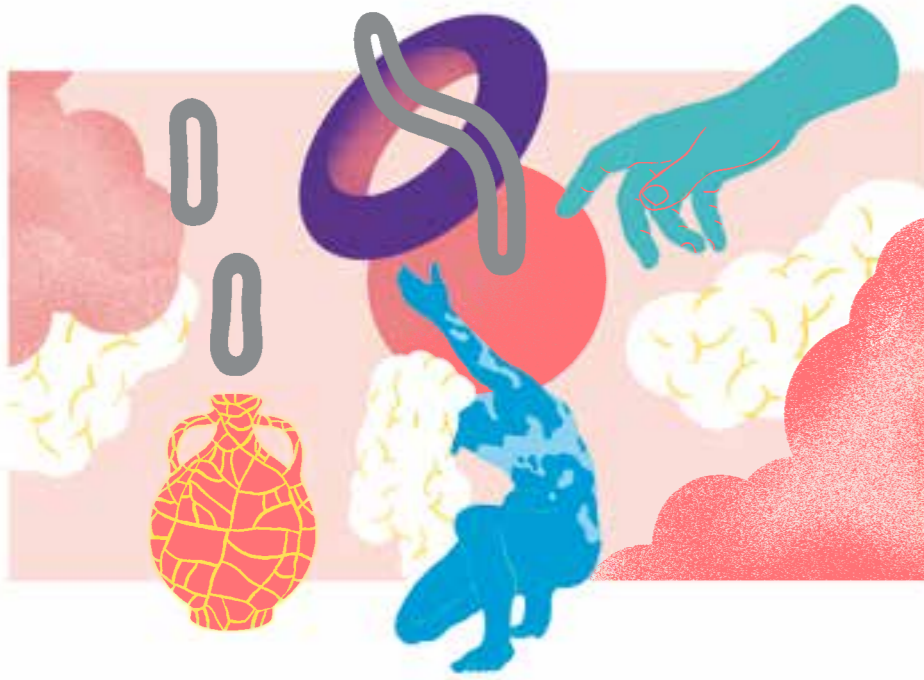
Robyn Doty: "Whistle While You Work" started when we noticed conversations among dancers about working conditions and treatment in the workplace. We thought it was important to make these private conversations public. Public discussions about harassment, discrimination and exploitation are the only way to make any changes.

Frances Chiaverini: We started talking about it last year. In October we decided the discussion of #MeToo needed to come to the dance world. I kept hearing these stories from fellow dancers: "I feel trapped, I don't know what to do ..." So as a first step we decided there should be a register on our website whistlewhileyouwork.art for people to submit stories and read other testimonials. It's important to make it known that these situations are happening and it isn't happening in isolation. Robyn, who has been an activist for a while, then wanted to do workshops. We wanted to find

ways to get dancers to discuss what was happening – openly and honestly.

RD: The first thing for participants in a workshop is to identify and define abuse for themselves. What does it look like? What does it feel like? Do people acknowledge the situations they are in as abusive, or is it just considered the 'norm'? We want to know whether dancers and artists feel like they have ownership over themselves and their bodies. Can they decline uncomfortable suggestions without repercussions? Do they feel safe and secure when at work? Are they working in an environment that doesn't make them feel humiliated, offended or preyed upon?

FC: We want to validate dancers thinking that they have a right to appropriate working conditions and healthy relationships between colleagues, choreographers, and so on. Work should empower dancers! Many dancers accept poor working conditions and just think that because things are this way that they have to accept – but they don't! It's time to improve working conditions and empower dancers.



RD: Through discussions at our open forums people realise the reality of poor working conditions. Dancers and artists coming together to talk about these things means that everyone has a better idea of what is 'normal' and what they want to have as a standard.

FC: We started holding the open forums in January 2018. The goal was to have one every month. So far we have had two in Los Angeles, one in New York, in Frankfurt, Essen and Berlin. Each forum has a different demographic of dancers. In Los Angeles, it was commercial dancers. In Essen, at the Tanzplattform, it was institutions. That's where we met the Tanz im August staff.

EP: *What kind of activities are you organising in the framework of Tanz im August?*

FC: We're going to conduct a forum and discuss the concept of a manifesto – it'll be collaborative, dancer-oriented and empowering. We're also curating a selection of literature to the Bibliothek im August to offer an intersectional approach to thinking about gender, performance and the body. We will also collect testimonials to further encourage dancers to share their experiences.

EP: *Maybe you could say a bit more about your activist background, Robyn? And how are the two of you, both Americans, looking at the discussion in the US?*

RD: I've been lucky to have been part of feminist groups. I took gender studies at university, and learned that the world is a socially constructed space. It's important to deconstruct and dismantle power structures that don't benefit everyone, to understand where hierarchies, power and dance intersect. We ask: what hierarchies exist in dance, whom do they benefit, how much power do dancers have over themselves, their bodies and their production of art? As for the US, Frances and I discuss intersectionality a lot. We want to know how dance institutions and universities are making dance spaces inclusive of everyone. We find that people have different experiences based on their race, sex, gender, sexual orientation, country of origin and so on, and everyone should be empowered and have agency.

There's a lot of problems. The first is the culture of ballet and dance training. It's inherently subordinating.

FC: The #MeToo movement incited all these super-sensational media storms – this Harvey Weinstein and Bill Cosby stuff, even going back to Anita Hill in the 90s, who accused her boss, the US Supreme Court nominee Clarence Thomas, of sexual harassment. These media storms make it look like things are happening in the US towards a more equal

situation. And maybe they are now for certain sectors, like Hollywood. But I'd say in the dance sector not a lot of movement is happening – at least in my experience since I have been living in Frankfurt for the last five years. But I do go to the US often and try to interact with as many dancers as possible.

EP: *What is the main reason for the dance sector being averse to change?*

FC: There are a lot of problems: beginning with the culture of ballet and dance training which is inherently subordinating. It's very hard to break free from that construct when the normally accepted ideology says that by consenting to be in the ballet class one is also consenting to receive a certain amount of abuse. A lot of people would argue that that's how the great works of art are made. This is a fallacy. Another problem is economic: it's difficult for a performer to make a living that they often take and stay in jobs that are abusive because they want to dance and, rightfully, want to earn money doing it. There are a few incidents surfacing in the US in which major ballet companies are getting media attention for inappropriate behavior, but the definition of what is considered 'abusive' isn't consistently or universally recognized. Peter Martins resigned from NYCB (New York City Ballet), but he wasn't forced out which would have made a greater impact. In the past there was talk about how audiences abuse performers in certain immersive works by Marina Abramovic and in "Sleep No More" in which the hiring agencies did not protect or advocate for the performers in the name of 'art'. I think there's still a lot of denial and a lot of desperation.

EP: *What has to change – and what do you intend to be your part in it?*

FC: Initially, our role is to start the conversation, to figure out what changes have to happen, besides the obvious that there has to be more representation of dancers in the institutions generally. We have been developing workshops, both dance-based and practical for a broader audience, to cultivate agency, understanding boundaries...

RD: ... understanding ongoing consent ...

FC: ... cultivating intuition, which I find a lot of times is erased or bent to the needs of the choreographer or director. It is about changing the culture of thinking and of reporting incidents. That's the biggest hurdle. Many dancers think that no one will believe it or that it's partly their fault. There's a lot of doubt and no solidarity in many companies. The institutions are creating a competitive situation instead of fostering a situation where everyone can advocate for each other when something's happening and where people will speak out.

We want to consult institutions and universities to improve the conditions for dancers and artists.

RD: Accountability is a big thing. If there are accusations, they cannot be ignored – there need to be actual investigations. If allegations are true, then those people need to be fired and new people need to take their place. Every time a director steps down it opens a position for someone who is not going to abuse that power. There are so many talented, capable and non-abusive people that can direct institutions and create art. That's something that has to happen within institutions or universities or companies – they need to be responsible and hold themselves accountable. Beyond that even having an anonymous hotline for dancers in case of harassment and discrimination or a psychologist would be immensely helpful. We want to consult institutions and universities to improve the conditions for dancers and artists.

FC: It's a shame that the responsibility for speaking up and for dismantling the power structures, as it is of now, falls on the dancers – the very people who are subjected to abuse or discrimination. But it is that group of people that's moving up and taking those positions in the future. So it gives a very long forecast for change, yes, but maybe then it's a more effective change. We are foremost going to talk to young dancers, and I'm really excited by this younger generation. Their

form of feminism is really exciting, and they're enthusiastic about it, they're asking a lot of questions of those old white European men in leadership positions. I don't know if I would have done it when I was 19 years old.

How can we involve everyone? We don't want only the loudest to be heard.

RD: Yes, it's definitely important for not just white men to be in leadership positions. We need women, people of colour, immigrants, trans people, queer people, everyone – it would completely change the dynamic in organizations in a positive way. Inclusivity is innovating. It might not happen in our generations, but every generation pushes this forward – as Fran and I are also dedicated to so.



EP: *Since you mentioned that dancers aren't used to talking – how do you go about that in your workshops?*

FC: The dance-based workshops deal with improvisation. In that regard you're already tapping into intuition, communication, into listening and talking back, call and response in a physical way, dealing with live decision-making and timing. Observation is important in our workshops: being on the outside and watching people deal with situations. For the practical workshops we have a huge list of activities and exercises that we love to employ. Recently we have developed var-

ious curriculums for different styles of institutions.

RD: We never want to cross any boundaries – even if it's shyness. So we take this into consideration: how can we involve everyone? We don't want only the loudest to be heard, we want everyone to walk away from the workshop feeling empowered. At the open forum during the Tanzplattform we used an anarchist discussion method: basically, instead of just opening a discussion up directly to the group, smaller groups of two and then four discuss with each other and only then the discussion opens to the group. It gives people the possibility to participate without having to speak in front of a large group.

FC: Generally, our workshops deal with vocalising thoughts, with starting a larger productive conversation. We make a statement at the beginning: this is a speaking practice, go ahead and trip over your words. We don't have all the answers, so don't look to us for validation. We want to offer people the space to discuss and come to their own conclusions – it's always about self-government and agency. 🗣️

Pushing the threshold

Nora Chipaumire on decolonising herself

Interview: Esther Boldt



Nora Chipaumire's work is complex and playful, challenging and electrifying. The dancer and choreographer from Zimbabwe looks for an aesthetic that is beyond the western understanding of contemporary dance – and she is researching her own history. At Tanz im August, she will show her performance “portrait of myself as my father”. An interview between times and spaces.

Esther Boldt: You are living in Brooklyn as well as in Zimbabwe. How do you experience these worlds?

Nora Chipaumire: I live in multiple times and multiple regions at the same time, being African, being Zimbabwean, and also working out of Brooklyn, New York. I am kind of circulating in different time signatures. When I am in Zimbabwe, I miss having the access and the speed of the digital world, that feeling of having everything at your fingertips. But there is also always this rich investment in time as a kind of physical material, whereas when I am in New York, there is absolutely no time, it is like time is ether, it just vanishes. In Zimbabwe, you spend more time with people, people facetime and not the social media facetime. The pace and the speed of the digital world, it both has an efficacy and a kind of de-humanising feeling, so I feel grateful that I can be in two kinds of spaces at once. For me, it makes my work the kind of third space that it is.

EB: How often do you travel between New York and Zimbabwe?

NC: Well, as often as I can. My ideal equation would be half-and-half, but now it is like three months in Africa and the rest in the Western world, because of the economy of dance.

EB: Are you able to work in Zimbabwe?

NC: It is where I do my research and thinking, learning and re-learning. I am very much invested in understanding fuller, better, deeper the Shona-Person¹ that I am, the Shona-language which is my first tongue. I grew up under the Apartheid-System, and we were completely unable to reach into the fullness of our being as Shona-cultured-people. Now as an adult, I am interested in learning all those things that I wasn't really taught. The main aim of the colonial project was to make everybody into a simpleton and a wage earner. For me now, it is really a pleasure to be in my own cultural spheres. That kind of work to me is real work, so yes, I work in Zimbabwe, very deeply and very profoundly, but it is work which is priceless. But nobody pays me to do it, so I have to find out how to survive when I am there, because, as everybody knows, Zimbabwe is bankrupt. To work there as a dance maker is really one of the most challenging things.

EB: You studied dance at different places, but you also hold a degree in law. What do law and dance have in common?

NC: Yes, my first focus was law in Zimbabwe, and what's common as I have grown to understand is that my work is kind of litigious, it's advocating. I think there is a great deal of things being on trial, being litigated and being at work...

EB: ... or being processed...

NC: Or being processed. I guess that's what the whole juridical system is about. This idea of justice, the law that most of the world practices, is highly influential. I am very much invested in that myself. And I think eventually that is what I carried from my understandings of law. I was a bad law student, although I liked the performative aspect of it. But I really believe in this question of justice and process, there is always a debate. It is never a one-sided kind of statement. There are numerous questions that are being proposed, and numerous answers proposed to it. I would say that is the relationship between my legal studies and my performative practice.

EB: In “portrait of myself as my father”, the negotiation starts with the title, because the word father is crossed out, so it is negated and present at the same time.

NC: Yes, of course! I think also in the legacy of Jean-Michel Basquiat², something is actually more present, when you do cross it out, and it leads you to more questions: Why is it crossed out? What is she trying to say? So already there is that negotiation.

Yes, the Berlin Conference, the scramble of Africa. My own father was completely a product of that conference.

EB: So: Why is it crossed out?

NC: In part to make this very clear citation to Jean-Michel Basquiat, but also to really question this word 'father'. My father was absent completely. But he was completely present in his non-presence, he was more real in my imagination because of his absence. And I wanted to query the whole idea and the history of fatherland and fathering, and I also wanted to put the men on trial. Men have put us in such a misery and such joys at the same time. Especially on the political platform, the creation of Africa comes out of this whole gathering in 1884, where guys just sat around and decided what part of Africa they were going to take.

EB: Are you talking about the Berlin Conference, where Africa was divided?

NC: Yes, the Berlin Conference, the scramble of Africa. My own father, Webster Barnabas Chipaumire, was completely a product of that conference. And if you think of it that way, as a historical problem, my father had very little tools to negotiate with the vastness of the colonial project. So never mind his absence from my personal life, he was actually absent from his own life.

EB: In your performance, there are being ten steps performed to become a Black African man. Is this a kind of anti-thesis?



NC: Yes, it's completely an anti-thesis! Of course, there are no ten steps. But they were a wicked attempt not to just expose the problem, but to propose possible solutions.

In my project of decolonising myself I feel that we are all caught in this web of utopia and dystopia.

EB: Within these ten steps, you tie a very tight net between stereotypes and clichés, but you also quote role models or heroes like Nelson Mandela and Patrice Lumumba, so you entangle the utopian and the dystopian quite strongly. Is this an artistic strategy for you?

NC: Absolutely! For me it's neither an utopia nor a complete dystopia. It's in this third space I would like to propose as in the same way that perhaps Edouard Glis-

sant³ was proposing Créolité⁴. But it is a sort of different type of space that Africa or a person like myself finds itself in. I don't have European blood as such, but I have a pseudo-European education. My entire education was British. And all our exams were graded at Cambridge. Can you imagine? Here we are in Zimbabwe, writing Cambridge exams, reading about Keats and such and never about King Lobengula or the pre-colonial state Munchumutapa. In my project of decolonizing myself I feel that we are all caught in this web of utopia and dystopia.

EB: How do you decolonise yourself?

NC: Colonialism embedded itself very successfully in parts of our DNA. But that doesn't mean that they aren't parts that are pure and unpolluted with foreign ideas. There are places that are still untouched in my Shona-world. Reaching into that wormhole of Shona-ness, I am finding a pureness there. I feel that there

is really a poverty of ideas in the Western world. If it is not attached to digital technology, there is not much happening really. For me, in many parts of Africa outside of the big cities, there is so much creativity, there is so much stuff happening, that doesn't filter into these urban spaces. That's what I am interested in really. And yet at the same time, I cannot unpoliticize, I cannot remove myself from that which I know. I am already implicit and implicated in the British project.

EB: How does this pureness that you discover whisper into your work?

NC: I grew up around people who were embracing movement and the body. I wasn't studying formal dance as such until I got into the West, and then I got involved in American modern dance and such. The purity that I am finding now is in terms of physical language, it is a way to use space, to use time, to use weight, all those aspects that make what we call

dance: time, space and force. I'm really finding beautiful ways to think about it that are purely Shona. Even in the way my aesthetic has been developing away from the Western line, all of this has to do with this studying of myself.

Europe is so interesting with its African past, because the history of Europe is also the history of Africa.

EB: Your aesthetic is quite unique, you are bringing together dance and theatre, post-colonial discourse, popular culture, club music and even acrobatics...

NC: It used to be: If you were a so-called 'African artist' and if you were not doing European aesthetic, so-called 'white dance', trying to look like you've understood the colonial project, you couldn't go anywhere. Because if you used that canons that read as African, people said well, that that's African dance, that's not contemporary dance. But we don't have to follow whatever Jérôme Bel thinks is the right thing to do right now. In my culture, virtuosity and in fact philosophy is embodied in the body. With the works like "portrait of myself as my father" and "#punk 100%pop *n!gga", which is what I am working on right now, I am trying to really imagine that everything was hunky-dory in Zimbabwe and the rest of Africa, and that the art economy there was fabulous and that you could tour marvelously into both urban stations and rural stations, and that all of the people where able to understand the work.

EB: So, you are trying to think of the Zimbabwean audience while creating the work?

NC: Absolutely. Always, because I am one, too. Of course, I am always the first audience for my work, but people like me are the intelligentsia. But I want to expand my audience, I want people who are not like me to understand the work. That means to really come up with an aesthetic that works, that is intelligent, so it's neither about making work that is black or white, it is about making work that's good.

EB: You toured a lot with "portrait of myself as my father," you were in Senegal, in the US, in Europe. How is your experience with the different audiences? In Hannover, where I saw the piece, most of the elderly white men in the audience where quite provoked by it.

NC: Which I think is very successful, because that kind of generation knows exactly what is at stake in that work, and whether they are feeling European guilt, or white guilt, or male guilt or whatever, they get it. To me, their reaction is very much part of the discourse. Europe is so interesting with its African past, because the history of Europe is also the history of Africa. We are kind of tethered in this struggle, you and me. And certain generations will feel that tension greater than the younger generation, who only read about it, as it wasn't part of their experience.

EB: In the piece, the music is quite present, loud, strong, sometimes even louder than the talk. How important is sound to you?

NC: Sound is super important. It is one of the materials that I really feel confident in dealing with. When I am home or anywhere on the continent, it is just like multiple sources of frequencies coming at you, and then you can either choose to sync with one, or you get utterly confused, or you're just wheeling with the sheer volume and chaos of it all, in the urban areas particularly. I personally love the dissonance, I love the discord. The point is, there is a lot that we miss in that discord. I am interested in this space of black noise, not only John Cage was interested in noise, there has always been this production of noise, and I am really interested in claiming that space of black noise. We are great producers of this kind of noise. And I think in some ways too, it forces the public to really lean into the work, to listen more intensely. But at the same time, I am also testing the threshold. How far can you push the threshold of listening, or of focusing? How many languages can we throw into this melting pot? Swahili, Lingula, Shona, English, African French... the whole stew of what it could possibly be. What is the threshold really? 🗡️

1 Shona: a people of Zimbabwe and central Mozambique. The Shona include many subgroups, including the Karanga, Korekore, Manyika, Ndau, and Zezuru.

2 Jean-Michel Basquiat (1960-1988) was an Afro-American artist. Today, he is recognised as one of the most significant painters of the 20th century.

3 Edouard Glissant (1928-2011) was a Martinican poet, novelist and theorist. He is especially known for his "Poetics of Relation", an exploration of relational belonging as a decolonial poetic intervention.

4 Créolité: Créolité is a literary movement first developed in the 1980s by Martinican writers. Créolité, or "creoleness", is a neologism which attempts to describe the cultural and linguistic heterogeneity of the Antilles and, more specifically, of the French Caribbean.

Nora Chipaumire
portrait of myself as my father
 15.-17.8., 19:00 | Sophiensæle



© Gennadi Novash

Den mikropolitischen Widerstand in ihrer Arbeit herauszukristallisieren, ist Isabelle Schad ein großes Anliegen. Für das diesjährige Festival verlässt die Choreografin die Bühne und entwirft im KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst die Ausstellung "INSIDE OUT".

Isabelle Schad trainiert täglich Aikido. Das ist mit das Erste, wovon sie mir erzählt, als wir in ihrer Küche sitzen. Einfach nur Fragen beantworten, möchte sie nicht. Das gibt sie mir seit ihrer ersten E-Mail mit subtiler Beharrlichkeit zu verstehen.

Loslassen

Gut so. Schads Aikido-Lehrer also – eine Koryphäe auf seinem Gebiet – verbindet Aikido mit Zen-Meditation. Nicht selten sucht der Vierundsiebzehnjährige den geistigen Austausch mit seinen Schüler*innen. Eine Eigenschaft, die Schad an ihm schätzt. Denn auch sie liebt es ihr Wissen – theoretisch wie praktisch – mit anderen zu teilen: "Derjenige, der bei der Übung ganz bei sich bleibt und nicht in der Repetition ist – wie ein Ausnahme-Geiger auf einem Konzert, der wirklich da ist, wenn er spielt – habe Talent", paraphrasiert Schad ihren Lehrer. Das ist die erste Linie, eine von vielen weiteren, die Schad für mich zieht, um mir ein Bild von ihrer Arbeit zu skizzieren. Techniken klar zu studieren, gehöre zum Aikido dazu. Aber es ginge immer auch darum, wieviel Freiheit und wieviel Persönlichkeit sich in der Form ausdrücken könne.

'Talent', man könnte es auch den Moment absoluter Präsenz nennen, strebt Schad für jedes ihrer Stücke an. Rhythmische Wiederholung und Variation von Bewegungssequenzen, die eine spürbare Energie entfalten, sind wesentliche Prinzipien ihrer choreografischen Praxis. Eine Energie, die sich überträgt und in der Zuschauerin mitunter totale Entspannung und Zufriedenheit auslösen kann.

Kategorien entwischen

Mit ihren raumgreifenden Figurationen möchte Schad innere Bewegungen sichtbar machen. Das meint im Wesentlichen die Visualisierung somatischer Praktiken aus dem Body Mind Centering, bei der sie maßgeblich aus einem Embryologie-Workshop von Bonnie Bainbridge Cohen schöpft: "Die Nabelschnur zur Mutter bildet sich erst zwischen der vierten bis achten Woche heraus, das heißt davor entwickeln wir uns aus unserem eigenen Raum. Deshalb spreche ich auch davon, dass Körper zu Räumen und Bühnen werden, anstelle Körper über Bühnen und in Räumen hin und her zu schieben." Dieses Form-Werden von Körpern ist bei Schad entscheidend. Ihre Art des Choreografierens gleicht einem energetischen Modellieren, das niemals abgeschlossen ist und den Körper,

gedacht als Material, über Wiederholung und Variation von Bewegung vorübergehend zu Formen verdichtet. Der Körper ist hier zugleich Bewegungsmotor und sich umformendes Material, das sich ähnlich wie Ton auf einem Drehteller im Form-suchenden Tun seines Hand und Augen koordinierenden Gestalters Schicht um Schicht in den Raum hinein und hinaus schiebt.

Visuell sind Schads energetische Skulpturen von ihrer langjährigen Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Laurent Goldring geprägt. Um Prozesse innerer Bewegung sichtbar zu machen, haben sie gemeinsam das Konzept des 'Verstärkers' erfunden. Für das erste gemeinsame Projekt "Unturtled #1-4" (seit 2009), hat Goldring überdimensionale Kleidungsstücke vorgeschlagen, um die inneren Bewegungen zu zeigen. Später, für "Der Bau" (2013) verloren die Kleider ihre Nähte und wurden zu langen Stoffbahnen, in "Collective Jumps" (Premiere am HAU Hebbel am Ufer, 2014) wurde die Gruppe zum Verstärker.

Das Offene und Unabgeschlossene, das Schads energetische Skulpturen auszeichnet, schlägt sich auch auf semantischer Ebene nieder: Keine Bildidee wird hier bis ins letzte Detail ausformuliert, sondern von Schad immer nur assoziativ in eine Richtung gelenkt. Von Schubladendenken hält sie nichts. Weshalb sie auch äußerst ungern feststehende Begriffe benutzt: "Begrifflichkeiten werden schnell in Kategorien gedacht. Genau dem möchte ich entwischen." Ein Ansatz, der Körper und Geist gewissermaßen offenhält und einen ungeformten, intuitiveren, man könnte auch sagen: kreativeren Blick auf Welt(-ordnungen) ermöglicht: "Es sind die anderen Bilder und Angebote von Bildlichkeiten, die mich interessieren, bei denen der Betrachter einen aktiven Blick bekommt und bei denen man versucht zu begreifen, aber eben nicht mit dem Verstand, sondern durch sinnliches Wahrnehmen."

Es sind die anderen Bilder und Angebote von Bildlichkeiten, die mich interessieren, bei denen der Betrachter einen aktiven Blick bekommt.

Schads künstlerisches 'Entwischen' – ein Wort, das sie an diesem Nachmittag mehrmals verwendet – ist eine Art visuell-sinnliches Selbstverteidigungsprinzip gegen alles, was normativ, verallgemeinernd und festgefahren ist: "Der Widerstand liegt genau darin, Kategorien zu lockern und aufzulösen, sich zu lösen von binären und stereotypisierten Bildern, die man aus den Massenmedien kennt." Das bringt ein Interesse daran mit sich, Unterschiede und Widersprüche zuzulassen. Schad sieht in ihrer Art Bilder zu entwerfen eine politische Dimension: "Für mich liegt dieses widerständige Potenzial darin, dass man sich eben nicht abgrenzt – diese Abgrenzung und Kategorisierung ist ja eine Art rechtes Gedankengut, das man wiederfindet in Wettkampf, Wettbewerb oder Krieg."

Die Freiheit der Form

Isabelle Schad schafft raumgreifende Figurationen und entwischt festen Zuordnungen

Text: Christine Matschke



© Bettina Stöß

Mikropolitische Praxis

Auch in der Praxis mit ihren Performer*innen versucht sie herauszukristallisieren, worin sich das widerständige Potenzial des Körpers ausdrückt. Deshalb tauscht sie sich mit ihnen schreibend darüber aus. Schad möchte herausfinden, wie das Mikropolitische in der Praxis definiert werden kann. Für die Gruppenchoreografie "Collective Jumps" (2014), den ersten Teil einer Trilogie über kollektive Körper, zu dem auch das Stück "Pieces and Elements" (2016) und ihr für 2019 geplantes Projekt "Reflections" gehören, hat sie zusammen mit den Performer*innen ein Manifest verfasst:

"Der Körper dieser Gruppe besteht aus Vielen. Wir widmen uns Praktiken, die gemeinschaftsbildend sind, nicht individualisierend. Wir verstehen diese Praktiken als Weg. Sie sind biologischer, zellulärer, energetischer Natur. Wir verstehen Freiheit im Verhältnis zu Form. Form, die aus inneren Prozessen und ihren Rhythmen entsteht. Rhythmus schafft demnach die Form. Das Vielfältige, Subjektive. Und Variation, sogar innerhalb von Wiederholung. Wir verstehen Freiheit als das Wesen des Glücks. Wir suchen nach Gleichwertigkeit in der Bewegung und nach dem Ende von Hierarchie zwischen Körperteilen. Beziehungen zwischen Körperteilen sind wie Beziehungen zwischen den Performern innerhalb der Gruppe zu verstehen. (...) Kann ein end-loser, vereinigter, utopischer, monströser Körper einer Gruppe zum Ort des Widerstandes werden? Kann der Körper selbst zum Ort des Widerstandes werden, der Körper eines Tänzers?"

Hierarchien bricht Schad in der Arbeit mit Gruppen ganz physiologisch auf: Auch hier beruft sie sich auf Bonnie Bainbridge Cohens Workshop zum Thema erfahrbare Embryologie, nach der am Anfang jeden Lebens alle Zellen gleich wichtig sind. Innerhalb einer gemeinsamen Form, beispielsweise dem ge-

meinsamen Gehen, schafft Schad deshalb Bewusstsein dafür, dass jede*r eine andere Atemlänge und daher auch einen unterschiedlichen Bewegungsrhythmus hat. Körper können hier einer Synchronizität unterliegen, müssen aber nicht synchron funktionieren. "We understand synchronicity as the moment when things fall together in time, a phenomenon of energy", heißt es in der englischen Langversion des Manifests. 'Spüren' ist bei dieser Art von Gruppenarbeit ganz wichtig. Aus einer Sensibilität für das Eigene wird eine Sensibilität für die jeweilige Gruppe entwickelt. Der spezifische Umgang mit Kraft im Aikido ist dabei ein wichtiger Anhaltspunkt für kollektiven körperlichen Widerstand. Eine Kraft, die nicht forcierend wirkt, sondern eine hohe Sensibilität für den eigenen Körper verlangt. Man müsse sich selbst bewegen, um jemand anderen zu bewegen, heißt es im Aikido – Schad versteht auch dies politisch.

Andere Räume öffnen

Isabelle Schads neuste Arbeit "INSIDE OUT" hat sie speziell für das KINDL - Zentrum für zeitgenössische Kunst entworfen. Im Gegensatz zur Bühnenarbeit bieten die verschiedenen Räume des Museums die Möglichkeit, mit Perspektivwechseln und zeitlicher Ausdehnung zu arbeiten. Insgesamt sechs Skulpturen, die sie aus Sequenzen bestehender und zukünftiger Stücke erarbeitet, sind geplant. Mit zwei dieser Skulpturen vertieft sie Aspekte ihrer neusten Porträt-Stücke "Double Portrait" und "Turning Solo" (Premiere am HAU Hebbel am Ufer, 2017). Zudem wird sie in Zusammenarbeit mit Laurent Goldring den 'Bundle', einen amorphen Haufen aus Stofffetzen, aus der gemeinsam entwickelten Produktion "Der Bau" (2013) als Skulptur inszenieren. Eine Gruppenskulptur speist sich aus der Produktion "Pieces and Elements" (Premiere am HAU Hebbel am Ufer, 2016), die Schad in Analogie zu ihrer Porträtserie und zur bildenden Kunst zu den sogenannten Landschaftsstücken zählt, und zwei Module entstehen aus dem für 2019 geplanten Projekt "Reflections". In Isabelle Schads energetischer Ausstellung steht jede Skulptur für sich. Bestenfalls aber wird sie das Publikum in Bewegung versetzen. ➡

Isabelle Schad
INSIDE OUT
 16.+17.8., 18:00 | 18.+19.8., 15:00
 KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst
 Uraufführung

PROGRAMM

Tanz im August 2018

	Fr 10.8.	Sa 11.8.	So 12.8.	Mo 13.8.	Di 14.8.	Mi 15.8.	Do 16.8.	Fr 17.8.	Sa 18.8.	So 19.8.	Mo 20.8.	Di 21.8.	Mi 22.8.	Do 23.8.	Fr 24.8.	Sa 25.8.	So 26.8.	Mo 27.8.	Di 28.8.	Mi 29.8.	Do 30.8.	Fr 31.8.	Sa 1.9.	So 2.9.		
HAU1		21:00–22:05 La Veronal Pasionaria	21:00–22:05 ▲						21:00–22:00 ▲ Robyn Orlin Oh Louis...	19:00–20:00						21:00–22:40 ↙ Constanza Macras / Dorkypark Chatsworth	17:00–18:40 ▲					19:00–19:55 ▲ Mal Pelo The Fifth Winter	19:00–19:55			
HAU2		17:00–18:00 Ola Maciejewska BOMBYX MORI	19:00–20:00					21:00–22:10 Voetvolk / Lisbeth Gruwez The Sea Within	19:00–20:10 ▲	21:00–22:10				21:00–22:00 Euripides Laskaridis / OSMOSIS TITANS	21:00–22:00 ▲	19:00–20:00					21:00–22:00 Noé Soutier The Waves	21:00–22:00 ▲	21:00–22:00			
HAU3		19:00–20:00 Thiago Granato Trrr	17:00–18:00 ▲	21:00–22:00	19:00–20:00		21:00–22:15 ▲ Majja Hirvanen Art and Love	19:00–20:15 ●	17:00–18:15				19:00–20:10 Aydin Teker Hallo!	19:00–20:10	19:00–20:10	19:00–20:10	17:00–18:10				21:00–21:45 Silvia Gribaudi R. OSA_10 EXERCISES FOR NEW VIRTUOSITIES	19:00–19:45 ▲	17:00–17:45	17:00–17:45		
Capitain Petzel															16:00–21:00 Adam Linder Service No. 5: Dare to Keep Kids Off Naturalism	14:00–19:00 ▲	14:00–19:00									
Deutsches Theater Berlin																	19:00–20:20 ↗ Big Dance Theater 17c	19:00–20:20 ✓								
Haus der Berliner Festspiele	19:00–20:20 Ballet de l'Opéra de Lyon Trois Grandes Fugues	19:00–20:20 ▣ ↗	19:00–20:20 ↗					19:00–20:20 Company Wayne McGregor Autobiography	19:00–20:20	17:00–18:20 ▲						19:00–20:10 Compagnie Käfig Pixel	15:00–16:10				19:00–19:50 ▲ Bruno Beltrão / Grupo de Rua INOAH	19:00–19:50				
KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst							18:00–21:00 Isabelle Schad INSIDE OUT	18:00–21:00 ▲	15:00–18:00	15:00–18:00																
Outdoor	Sony Center am Potsdamer Platz	13:00–13:45 + 16:00–16:45 STREB SEA (Singular Extreme Actions)																					Lilli-Henoch-Sportplatz	18:00–19:00 Cia Vero Cendoya La Partida		
Sophiensæle		17:00–18:15 Björn Säfsten Landscapes of I	17:00–18:15 ●	19:00–20:15 ▲			19:00–20:20 Nora Chipaumire portrait of myself as my father	19:00–20:20 ▲	19:00–20:20					19:00–19:40 Nick Power Between Tiny Cities	19:00–19:40 ▲	17:00–17:40						19:00–20:30 fABULEUS / M.Vandevelde Paradise Now (1968–2018)	17:00–18:30			
																					19:00–20:00 ▲ Felix Mathias Ott & Bahar Temiz M.A.R.S	21:00–22:00	19:00–20:00			
Volksbühne Berlin															21:00–22:00 Alexandra Bachzetsis Private Song	21:00–22:00	19:00–20:00					21:00–24:00 ✓ Tanztheater Wuppertal Pina Bausch / Alan Lucien Øyen Neues Stück II	21:00–24:00 ✓	16:00–19:00		

Festivalzentrum	Bibliothek im August	16:00–21:00	16:00–21:00	16:00–21:00	16:00–21:00
	<ul style="list-style-type: none"> ◆ What remains? On Archives and Dance ◆ Moving (the) Image: Encounters with Visual Arts 	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Elizabeth Streb & Special Guest ▲ Thiago Granato 	<ul style="list-style-type: none"> ▲ Majja Hirvanen 	<ul style="list-style-type: none"> Scribe Scribe # Whistle While You Work ▲ Lisbeth Gruwez 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Ein Countdown für den Modernen Tanz
WAU	ab 23:00 Party			ab 23:00 Party	
					ab 23:00 Party

Tickets

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

Spielorte

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

HAU2
Hallesches Ufer 32
10963 Berlin
U Möckernbrücke | U Hallesches Tor | S Anhalter Bahnhof

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

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

Capitain Petzel
Karl-Marx-Allee 45
10178 Berlin
U Schillingstraße | U Strausberger Platz
S Alexanderplatz

Haus der Berliner Festspiele
Schaperstraße 24
10719 Berlin
U Spichernstraße

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

Lilli-Henoch-Sportplatz
Askanischer Platz 6–7
10963 Berlin
S Anhalter Bahnhof

Sony Center am Potsdamer Platz
10785 Berlin
U + S Potsdamer Platz

Sophiensæle
Sophienstraße 18
10178 Berlin
U Weinmeisterstraße | S Hackescher Markt

Volksbühne Berlin
Linienstraße 227
10178 Berlin
U Rosa-Luxemburg-Platz | S Alexanderplatz

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

◆ On the Sofa ▣ Meeting of Minds ▲ Meet the Artist ● Awareness Boost #MeToo ↗ Bus Abfahrt *Departure* ↙ Bus Ankunft *Arrival* ☺ Family Friendly

Talks & Workshops

- 11.8. 16:00 **Eröffnung Bibliothek im August**
 ◆ **What remains? On Archives and Dance** Gäste: Claudia Henne, Leisa Shelton, Patrick Primavesi
 Moderation: Andrej Mircev
 18:30 ◆ **Moving (the) Image: Encounters with Visual Arts** Gäste: Ola Maciejewska & Special Guest
 Moderation: Andrej Mircev
 20:30 ■ **Tanzjubiläen in Berlin** Gäste: Nele Hertling, Ludger Orlok, Virve Sutinen, Annemie Vanackere, Sasha Waltz
 Moderation: Claudia Feest
- 12.8. 14:00 🍷 **Kid Action**
 16:00 ● **Landscapes of I**
 17:00 ■ **Elizabeth Streb & Special Guest**
 20:00 ▲ **Thiago Granato**
 22:15 ▲ **Marcos Morau**
- 13.8. 20:30 ▲ **Björn Säfsten**
- 16.8. 14:00 🍷 **Power Moves** (auch am 17.+18.8.)
 20:30 ▲ **Nora Chipaumire**
 22:30 ▲ **Maija Hirvanen**
- 17.8. 18:00 ● **Art and Love**
 21:15 ▲ **Isabelle Schad**
- 18.8. 14:00 # **Whistle While You Work** Initiatorinnen & Moderation: Frances Chiaverini, Robyn Doty
 20:30 ▲ **Lisbeth Gruwez**
 22:15 ▲ **Robyn Orlin**
- 19.8. 17:00 ◆ **Ein Countdown für den Modernen Tanz** Gäste: Hellmut Gottschild, Irene Sieben | Moderation: Heike Albrecht
 18:45 ▲ **Company Wayne McGregor**
- 24.8. 20:00 ▲ **Nick Power**
 22:15 ▲ **Euripides Laskaridis**
- 25.8. 19:15 ▲ **Adam Linder**
- 26.8. 16:00 # **Challenges, Chances, Changes – The Gender Issue in Dance** Gäste: Maija Hirvanen, Annie-B Parson, Aydin Teker | Moderation: Brenda Dixon-Gottschild
 19:00 ▲ **Constanza Macras**
- 28.8. 20:15 ▲ **Bruno Beltrão**
- 30.8. 20:00 ▲ **Silvia Gribaudi**
 20:15 ▲ **Felix Mathias Ott & Bahar Temiz**
- 31.8. 20:15 ▲ **María Muñoz & Pep Ramis**
 22:15 ▲ **Noé Soulier**
- 1.9. 15:00 ◆ **1968 – Promise of Collectivity** Gäste: Brenda Dixon-Gottschild, Michiel Vandeveldde | Moderation: Andrej Mircev

◆ On the Sofa ■ Meeting of Minds ▲ Meet the Artist ● Awareness Boost 🍷 Kids & Teens #MeToo

Who Is Surfing Who

Adam Linder

Play up / Play on / Play to / Play off

The self-foiling strategies, the do-si-dos of forebearers, our foresisters, have kept everyone – doer and watcher – on their toes, literally.

An ideology of de-skilled, unembellished dance has often felt like humanist United Colors of Benetton but I prefer the tricks of trade of a Prada bag from Canal Street.

The earnestness of something that is not real comes from the libidinal order of mimetic reproduction.

Having a body could have been the locus of reflection and the epitome of status but it turned out otherwise. Rhythm can surely help with some of the reparations.

The theatre is such a beautiful place because time is tricky to handle, slippery when wet, and then images are trying, are gripping, and we are left with their struggle.

Recently, I read a project description by a prominent European choreographer referring to the neutrality of the naked body. A luxury most people still can't afford.

We who shape things in the dark, every now and then like to look back at people feeling us think about the frame we are performing in.

(dance ≠ boredom with objects but it is a gift that may keep on giving)

So I'm on Avenida Disponible, wind your window down and request a price.

I am therefore I perform therefore I trade.

Sarah Michelson – during her 2014 Whitney offering – made the audience raise their hands to stop the show, be escorted across the stage and into the elevators if they (perilously) desired a mid-performance exit.

Participation par excellence.

In 2017 Michelson, back downtown, exhaled “goodbye professionalism, goodbye bullshit.”

Call it Meta-Mimesis: the performance of a recuperating post-exertion body after the act. A wonderful doubling back.

And what with performing, lately. Which two-step thoroughly strides with the high-tech mesh foreign call centre pseudo-interdisciplinary hotline \$\$\$ abstraction?

Never mind serving: Who's surfin' who?

First printed in “Who Is Surfing Who” (2018)
 the choreographer's monograph published by Hammer Museum, Los Angeles

Adam Linder
Service No. 5: Dare to Keep Kids
Off Naturalism

24.8., 16:00 | 25.+26.8., 14:00
 Capitain Petzel | Deutschlandpremiere

"The body is a living archive"

Wayne McGregor on turning his DNA into dance

Text: David Jays



© Richard Davies

The brainbox of British dance is creating choreography from his own genetic code in an adventurous new show. It's the latest experiment at his hi-tech dance headquarter, where the lift changes colour and dancers rehearse in playful spaces.

In a shiny Airstream trailer, on the roof of his company's new headquarters, Wayne McGregor looks across the Olympic Park in Stratford, east London. This is not your usual dance headquarter. But McGregor isn't what you'd expect from a choreographer. The resident brainbox of British dance is always questing for new territory. His work with ballet companies often attracts headlines – it's a world new to extreme moves, music by Mark Ronson and the White Stripes, big ideas about the multiverse – but his own company is a research lab for innovation.

Now, the science geek is using his own DNA, and collaborating with scientists at the Wellcome Trust Sanger Institute, as the inspiration for a show called "Autobiography". "If you're looking for a document of my life with a narrative arc about me growing up in Stockport, you'll be frustrated," he grins. Instead, it's "Who Do You Think You Are?" but with genes. The show began taking shape when McGregor wondered how artificial intelligence (AI) might animate his archive of 25 years' working in dance. This led him to consider the body itself as "a living archive. Not as a nostalgia-fest but as an idea of speculative future. Each cell carries in it the whole blueprint of your life, basically." Your genetic code tells the story of your past – and predicts possible stories of your future.

It is a piece that changes every night. We can get 24,000 permutations – we don't have that many shows!

Eager to learn more, McGregor tried the online DNA test "23andMe". "But that wasn't enough – I wanted a full sequence [of his own genome]." Through researchers in Utrecht, he is accessing "three billion bits of information. As a storage system it's absolutely enormous – 60 volumes of the Encyclopaedia Britannica. Thinking of genetics as a data-storing system, how might we be able to store dance in our genetic makeup? I'm interested to see how we can take that information and convert it into other forms."

How does data become dance? "Autobiography" pays tribute to the American master Merce Cunningham, a pioneer of using software to generate new choreographic material. In a programme note, the dramaturg of "Autobiography", Uzma Hameed, explains: "In this piece, book-ended by a fixed beginning and end, a number of choreographic events from the 23 volumes in the 'life library' are selected and sequenced afresh for every performance by an algorithm based on McGregor's

genetic code. For each iteration of the piece, the computer randomly selects a different section of code from the choreographer's genome to determine which material the audience will see, performed by which dancers and in what order. The System dictates that no individual sequence of code can be used more than once, so that no two performances can ever be alike."

It is, says McGregor, "a piece that changes every night. We can get 24,000 permutations – we don't have that many shows! It's a struggle for the dancers, not knowing what they're doing [very far] in advance, but then making meaning from it. It's a little experiment that I think speaks directly to the idea of life-writing. Life unfolds, without our having control, and we have to deal with those instances. I think that can be a really beautiful thing."

On your first encounter with a new piece by McGregor, you'll often process the big ideas and cutting-edge tech. Only later do you twig an undertow of hope and hurt. So how personal is "Autobiography"? "A lot of the material we worked on was very personal stuff that I've not shared with people. Family things, photographs, poetry I've written." But he skews away from self-revelation: "I've always felt that autobiographies are fictions", he says.

We've just whizzed around the company's new home, the tall, lean McGregor beaming with undisguised glee, like the Willy Wonka of contemporary dance architecture. Most dance organisations squat in boxy offices and anonymous dance studios, but this high-walled space, couched in the former Olympic media centre, allowed a rethink. "All of the rules around dance studios," McGregor says, "we need to change them a bit. We put ideas first, and then tried to keep hold of the vision, matching the amount of money we had available. It doesn't have to be expensive, but it should be beautiful."

So there are original artworks by Josef Albers (a longtime favourite), a translucent lift that changes colour as it moves and a globe of pitch-black obsidian. There's a periscope view of the London skyline and that beloved Airstream. "It's about how you make rooms playful, using your perceptive facility in different ways", the choreographer says.

"It's a space for artists to make dance in", he asserts. McGregor's is not the only work being made here. In a city of prohibitively expensive rehearsal spaces, the new building is a godsend – but exacts an intriguing quid pro quo. "I felt from the very beginning that it would be a failure if this building was rented out all the time to commercial partners", he tells me. "Obviously, we have to make the maths work. But every year we invite 25 artists and their teams, and they have five weeks of rehearsal space totally free." These include established names like Shobana Jeyasingh and Candoco, as well as rising stars. "For every week we give them, they give me back a day", he continues. "We work with them on curating an education programme across the country. So we get real artists working in the spaces, and we get amazing artists out across the country doing 25 weeks of really interesting education work."

The new home also coincides with landmark anniversaries in McGregor's career. His company is 25 years old – it's no small achievement for an independent dance company to survive and thrive for so long. In 2016, he celebrated 10 years as resident choreographer at the Royal Ballet, which mounted a retrospective of his work – from 2006's "Chroma", still a banger of a ballet, to the audaciously involving "Woolf Works". McGregor groans: "You're looking back at decisions you made then with your eyes now – never pleasant!" But the experience did reinforce one key principle – that "artists are in the business of failing. You want to be working out what your next questions are – what's important is this process of unfolding, making a series of decisions. What might you take on or counter in the next thing you're making?"

Other than Lucy Carter, his steadfast genius of a lighting designer, each McGregor piece typically involves a raft of new collaborators. "It is a conscious decision. You want perturbers, people to upset your way of working. It has to take you somewhere new or there's no point." For "Autobiography", colleagues include the electronic musician Jlin ("she writes super-personal, very rhythmic music which expresses something of the energy of me"), the artist Ben Cullen Williams and the artist and designer Aitor Throup. "I always start as a fan of these people, then reach out to them."

On paper, McGregor can seem detached, an ideas man only. His programme notes are famously impenetrable. But in person, he's all fanboy enthusiasm, a long streak of fizz. This extends to his freelance gigs in fashion, art and big-budget movies. He's due to work on Josie Rourke's debut film, "Mary Queen of Scots", and recently wrapped "Fantastic Beasts and Where to Find Them 2". "I just love it," he exults. "Part of the fun is trying to give people what they've imagined, not doing your own weird interpretation. And you get the opportunity to work with this tech which you can repurpose for your own stuff."

I first saw McGregor as a solo artist, boggling as his extended frame offered freakoid moves from another planet. Twenty-five years on, he's still finding new territory. "I've still got a massive drive for projects and having access to really interesting science", he admits. "Genetics and AI – it's a massive field that's going to explode over the next five years." And in his Willy Wonka dance factory, McGregor's ready for blast-off. 🚀

This article was initially published by The Guardian in October 2017.

Company Wayne McGregor Autobiography

17.+18.8., 19:00 | 19.8., 17:00 | Haus der Berliner Festspiele



Breakin' the borders

Bei Tanz im August bringen sich B-Boys von vier Kontinenten in Stellung

Text: Thomas Hahn

„Pixel“ von Compagnie Käfig © Patrick Berger

Wofür stehen Mourad Merzouki, Bruno Beltrão und Nick Power? Klar ist: Jeder von ihnen verkörpert die Kunst, headspins, backspins, footwork und andere Elemente des Breakdance choreografisch zu veredeln. Doch vertreten sie damit drei unterschiedliche Generationen oder eine einzige, einzelne Kontinente oder eine gemeinsame Welt?

Mourad Merzouki ist heute 45 Jahre alt, Bruno Beltrão 38 und Nick Power wiederum einige Jahre jünger als der Brasilianer. Jeder von ihnen kam auf seine eigene Art zum Hip-Hop, jeder mit den Mitteln seiner Zeit. Die Altersunterschiede sind gering, doch entscheidend. Das Aufeinandertreffen der drei bei Tanz im August zeigt nun, wie sehr die rasante Entwicklung der Medien in der Verbreitung des Hip-Hop eine entscheidende Rolle spielte: Zum ersten Mal wurde eine Tanzkultur nicht über Tanzschulen, sondern über Medien verbreitet, und das weltweit. So ist die Geschichte des Hip Hop auch eine des Zusammenwachsens von Bildschirmen und choreografischem Schaffen.

Fluch und Segen im TV

Wir sind in den 1980ern. Mourad Merzouki und seine Freunde, darunter ein gewisser Kader Attou, der heute wie Merzouki ein französisches Centre Choréographique National leitet, wachsen in Saint-Priest auf, einer Banlieue von Lyon, wo ein Jugendpfleger sie in seiner Zirkusschule aufnimmt. Sie träumen davon, die staatliche Zirkusakademie zu durchlaufen. Und sie lieben eine populäre Unterhaltungssendung auf TF1, moderiert von Patrick Sabatier. Eines Tages tritt dort Michel Sardou auf, die Chanson-Legende, und gleich danach, zur Überraschung und Begeisterung der Kids aus Saint-Priest, ihr Zirkus-Lehrer. Er dient hier als Vertreter normaler Bürger*innen, die Besonderes leisten und damit auch den Namen der Show rechtfertigen: „Tous à la une“, was so viel bedeutet wie: Alle auf die Titelseite! Doch die Begeisterung schlägt in Bestürzung um. Denn als sich der Vorhang öffnet und die Kinder aus Saint-Priest ihre Kunststücke aufführen, laufen nur welche namens François, Patrick oder Marie auf die Bühne. Die Mourads, Kaders oder Mohammeds wurden nicht eingeladen. Etwa gleichzeitig, 1984, taucht auf TF1 der erste Schwarze Moderator und DJ im französischen Fernsehen auf, und wird mit seiner Show aus Tanzkurs und Konzert zur Legende. Sidney nennt er sich bis heute, und seine Sendung „H.I.P.-H.O.P.“ sorgt dafür – obwohl sie nur eine Saison lang ausgestrahlt wird –, dass überall im Land die Jugendlichen der Banlieues smurf, locking, popping, breakdance etc. erlernen. Infolge der traumatischen Erfahrung mit „Tous à la une“ geben die beiden Einwandererkinder ihren Traum von der Zirkuslaufbahn auf. Ihnen wird klar, dass sie in einer geteilten Gesellschaft leben und sie beschließen, sich mithilfe des Breakdance auszudrücken. 1989 gründen Merzouki, Attou und Freunde ihre erste Hip-Hop-Kompanie, Accrorap. Doch erst als sie während des Krieges in Bosnien für Kinder in einem Flüchtlingscamp tanzen,



„Pixel“ von Compagnie Käfig © Laurent Philippe

begreifen sie, welches Potenzial in ihrem Tanz steckt, wieviel positive Energie sich über Hip-Hop weitergeben lässt. 1996 verlässt Merzouki Accrorap und gründet sein eigenes Ensemble: Compagnie Käfig.

In „Pixel“ schlägt er Brücken zwischen Hip-Hop, digitaler Kunst, virtuellen Welten und einer neuen Vielfalt urbaner Kultur.

Attou und Merzouki blieben zwar Freunde, doch erst heute finden sie beruflich wieder zusammen, als Choreografen von „Danser Casa“, einem Stück mit B-Boys aus Casablanca in Marokko. Denn wie in allen Metropolen der Welt hielt auch dort via YouTube das B-Boying Einzug. So setzt Merzouki mit jedem seiner Stücke ein Zeichen. In „Pixel“ schlägt er Brücken zwischen Hip-Hop, digitaler Kunst, virtuellen Welten und einer neuen Vielfalt urbaner Kultur. Tänzer*innen und Skate-Akrobat*innen müssen sich auf einem Boden bewähren, in dem sich ständig virtuelle Löcher auftun und der ihnen durch Animationen sozusagen unter den Füßen weggezogen wird. Diese Animationen sind das Werk der Medienkünstler*innen Adrien Mondot und Claire Bardainne. Sie verbinden interaktive Installationen mit Tanz und neuem Zirkus. Adrien Mondot ist seinerseits bekannt als Erfinder der virtuellen Jonglage, einer Verbindung von Zirkuskunst und interaktiven Bilderwelten. Mit „Pixel“ gelang Merzouki sein bisher größter Publikumserfolg seit „Récital“, das mit mehreren hundert Aufführungen weltweit für Furore sorgte und 1996 den Hip-Hop zu einer choreografischen Kunstform aufwertete. Ab diesem Moment gab es offiziell zwei Sphären im Hip-Hop: Die der Bühnenkunst und jene der Battles und Rituale im Kreis.

Zu der sozialen Komponente, die in Frankreich untrennbar mit den urbanen Tänzen aus der Banlieue verbunden ist, gehört aber auch der Export von choreografischer Kompetenz, gerade im Hip-Hop und im neuen Zirkus. Immer wieder gehen Choreografen wie Aurélien Bory, Abou Lagraa oder eben Mourad Merzouki auf Artisten oder B-Boys zu, die in anderen Kontinenten auf der Straße tanzen, und sich technisch stark entwickeln, aber keine Erfahrung in kollektiver und choreografischer Arbeit sammeln können.

*Seine Dekonstruktion der B-Boy-Ästhetik verwandelte die Körper der Breaker*innen in rastlose Schemen und hinterfragte so ihre Existenzberechtigung im Alltag.*

Es ist die Mission der 'Merzoukis' in der globalen Community der urbanen Kulturen, den Hip-Hop an diesen Peripherien auf eine neue Stufe zu heben und das Talent der dortigen Breaker*innen ins Rampenlicht zu führen. 2008 scharfte er zehn B-Boys aus den Favelas von Rio de Janeiro um sich, die nie zuvor das Prozedere von gemeinsamen Proben und zielgerichteter Arbeit kennengelernt hatten. Leicht fiel es ihnen nicht, aber so entstand "Agwa", ein sehr vitales, konzentriertes und strukturiertes Dreißig-Minuten-Stück, das alle Anstrengungen rechtfertigte. Seitdem überlieferte Merzouki zwei Stücke aus seinem Repertoire an die Breaker*innen aus Rio und machte sich 2017 auf nach Kolumbien, wo er seinen Klassiker "Récital" für dortige Straßentänzer*innen neu auflegte.

Bruno Beltrão: B-Boying statt 3D-Filmen

Merzouki war sechzehn Jahre alt, als er mit Attou und Freunden Accrorap gründete. Genau dieses Alter hatte auch Bruno Beltrão, als er mit seinem Freund Rodrigo Bernardi in Niterói, einer Vorstadt von Rio de Janeiro, seine Grupo de Rua ins Leben rief. Seine Truppe, mit vollem Namen Grupo de Rua de Niterói, war jedoch zuerst eine Battlesquad reinsten Stils, bevor Beltrão ab 2000 choreografische Ambitionen entwickelte. Anschub durch Zusammenarbeit mit europäischen Choreografen brauchte es dafür nicht. Längst verbreitete sich Tanzkultur über das Internet. Und natürlich hatte Beltrão die Hip-Hop-Szene zuerst über Videos entdeckt, zu einer Zeit, da sich der Hip-Hop als Autorentanz etablierte. Dass Beltrao sich ursprünglich der Kreation von Animationsfilmen in 3D widmen wollte, machte ihn erst recht empfänglich für die neuen Medien, und es half ihm auch, die Bewegungsmuster der B-Boys neu zu interpretieren und zu imaginieren – ähnlich wie Merce Cunningham zur gleichen Zeit mit dem Animationsprogramm "Life Forms" neue Beziehungen zwischen Körper, Gleichgewicht und Schwerkraft entwickelte. Und während Hip-Hop-Choreograf*innen in Frankreich immer abstraktere, künstlerisch offenere Bühnenkonzepte umsetzten, verankerte Beltrão seine Recherchen bei aller stilistischen Evolution weiterhin in der sozialen Realität der Favelas. Mit "H2" und "H3" etablierte er sich als führender Erneuerer des Genres. Seine Dekonstruktion der B-Boy-Ästhetik verwandelte die Kör-



"INDAH" von Bruno Beltrão / Grupo de Rua © Kerstin Behrendt



„Between Tiny Cities“ von Nick Power © Thoen / Veassna

per der Breaker*innen in rastlose Schemen und hinterfragte so ihre Existenzberechtigung im Alltag.

Mittlerweile traten die sozialen Medien auf den Plan und die Videoplattformen im Internet entwichen ihrer Rolle als Vektor zur Verbreitung von Tanzkulturen, die auf der Straße entwickelt wurden. Neue Generationen von Jugendlichen schufen neue urbane Formen wie den Jumpstyle, die direkt für die Videoformaten erdacht sind: Die sogenannten Post-Internet-Tänze. 2013 machte Beltrão genau das zum Thema seines Stücks „CRACKz“ und wies seine Interpreten an, ihr choreografisches Ausgangsmaterial auf YouTube und Vimeo zu sammeln. So gab

er einen Teil seines Stils auf, der ihm sogar einen New Yorker Bessie Award eingebracht hatte. Mehr noch: Indem er die Tänzer anwies, ständig nach neuem Material zu suchen, legte er „CRACKz“ als ein permanent unvollendetes, sich im Wandel befindendes Stück aus. Doch nach den ersten Vorstellungen kanzelte ihn die Kritik brutal ab, und auch eine spätere Erneuerung des Stückes half ihm nicht. „CRACKz“ tourte, für Beltrãos Verhältnisse, wenig.

Für „INOAH“ kehrte er zu seiner auf Improvisation basierenden Stückentwicklung zurück und zu der bestechenden Präzision, den Salti und zu den runden Laufwegen, derentwegen

man in ihm sogar eine Art Anne Teresa de Keersmaeker des Hip-Hop erblicken kann. „INOAH“ bedeutet in der Sprache der Tupi-Indianer 'hohe Gräser' und ist der Name des Stadtviertels bei Niterói, in dem Beltrão mit zehn Tänzern das Stück erarbeitete. Thema sind hier nicht die Lebensbedingungen in den Favelas, sondern die Entbehrungen und Gefahren, denen sich Migrant*innen ausgesetzt sehen. Auf der Bühne entlädt sich das spektakulär, in artistischen, geradezu kämpferischen Figuren, die von unbedingtem Überlebenswillen zeugen.

Nick Power: Nach Sydney ohne Sidney

Die ersten Kontakte des jungen Australiers Nick Power mit der Bewegung waren identisch mit denen von Beltrão: „Ein Freund aus Melbourne hat mir Aufnahmen gezeigt von Ice Cube, Public Enemy und anderen, und ein Graffiti-Magazin.“ Doch es kann in der Hip-Hop-Galaxie keine entlegene Peripherie geben als eine Kleinstadt des fünften Kontinents. „Ich komme aus einer kleineren Stadt namens Toowoomba und hab in den frühen 90ern mit Hip-Hop angefangen. Ich hab Breakdance mit alten Schulaufnahmen von B-Boys aus Brisbane gelernt. Es war die beeindruckendste Tanzform, die ich jemals gesehen hatte. Aber ich war der einzige B-Boy der Stadt.“ Nick breakt so ausgiebig wie jeder B-Boy dieser Welt, und das „in Tanzkompanien, die Straßentheater und Hip-Hop-Shows machen.“ Doch deren Ambitionen reichen ihm nicht: „Ich wollte unbedingt meine eigenen Sachen entwickeln. In Australien gab es keine Choreograf*innen, die Hip-Hop in Theaterstücke oder zeitgenössischere Formen integrierten.“ Ein Stipendium des Australia Council for the Arts brachte die entscheidende Wendung. 2012 verbrachte Nick drei Monate in und um Paris. „Das ist das Zentrum des künstlerischen Hip-Hops, da finden riesige Battles statt. Das war das erste Mal, dass ich mir keine Sorgen mehr machen musste wegen Geld, keine Workshops und so mehr geben musste. Ich hab gebattet, trainiert und konnte mich wirklich dem Tanz widmen.“

Es geht in „Between Tiny Cities“ darum, wie durch interkulturellen Austausch, die Performer der Battles zusammen kommen.

Es gibt anscheinend doch noch Begegnungen und Freiräume, die nicht über das Internet ins Wohnzimmer rauschen, sondern nur vor Ort erfahrbar sind. In Paris traf er die Hip-Hop-Choreografin Anne Nguyen, eine der profiliertesten Vertreter*innen der neuen Generation. „Anne war sehr offen und hilfreich. Ich hab mit ihr geprobt und bin mit ihrer Kompanie getourt, dabei habe ich viel von ihr gelernt. Ich habe jetzt eine ganz andere Herangehensweise an Tanz. Ich hatte auch die Möglichkeit viele Vorstellungen zu besuchen und an Konferenzen teilzunehmen. Als ich Paris dann verließ, wusste ich genau, was ich kreieren wollte.“

Und das war „Cypher“, sein Stück über das Ritual der B-Boys im Kreis. Nun folgt „Between Tiny Cities“, ein Duo mit Aaron Lim aus Darwin und Erak Mith aus Phnom Penh, das praktisch

zwei Kontinente vereint. „Ich hab Aaron Lim, von der Kompanie D-City Rockers, kennengelernt und wir wurden dann mit Tinytoones verbunden, das ist ein Hip-Hop-Verein aus den ärmeren Gegenden von Phnom Penh. Dort wird Hip-Hop unterrichtet, aber auch Grammatik, Mathematik, etc. Über 100 Schüler*innen, die sonst nicht zur Schule gehen könnten, gehen dort hin. Erak Mith ist ein ehemaliger Schüler von Tinytoones und unterrichtet dort nun Tanz. Es geht in der Show darum, wie sie durch die Battles zusammenkommen. Sie ist im Rahmen von einem interkulturellen Austausch zwischen D-City Rockers und Tinytoones über drei Jahre hinweg entstanden. Daher auch der Titel 'Between Tiny Cities'.“

Nimmt man Merzoukis jüngste Arbeit in Marokko hinzu, verbinden die drei Choreografen Hip-Hop von allen fünf Kontinenten. ➡

Family
Friendly

Compagnie Käfig Pixel

25.8., 19:00 | 26.8., 15:00 | Haus der Berliner Festspiele

Bruno Beltrão / Grupo de Rua INOAH

28.+29.8., 19:00 | Haus der Berliner Festspiele

Family
Friendly

Nick Power Between Tiny Cities

23.+24.8., 19:00 | 25.8., 17:00 | Sophiensæle
Deutschlandpremiere

Mit Cia Vero Cendoya, Mal Pelo und La Veronal sind drei in Katalonien ansässige Tanzkompanien zu Gast bei Tanz im August. Zeit und Gelegenheit, einen Blick auf die Tanzszene einer unruhigen Region zu werfen.

Ein Rapper flieht aus Spanien, um seiner Inhaftierung zu entgehen – sein Verbrechen: ein Lied, in dem er den König kritisiert. In derselben Woche bestätigt ein Gericht die illegalen Finanzierungspraktiken der Regierungspartei und Richter verurteilen die Gruppenvergewaltigung einer Frau durch fünf Täter lediglich als sexuellen Missbrauch. Aber nichtdestotrotz tanzen wir weiter. Es scheint, als haben wir uns schon an die zahllosen feinen Angriffe auf die Kultur, auf die Sprache und auf die Freiheit (und an den massiven Angriff auf die Moral) gewöhnt, die wie ein Nieselregen über uns fallen, während wir auf einen Wetterwechsel hoffen, der uns unserer Vorstellung von einem sonnigen und kreativen Land näherbringt. Wir tragen das Erbe einer Diktatur, die noch nicht weit genug zurück liegt, deren Spuren noch nicht verwischt sind. Und die Kulturschaffenden in Katalonien reagieren darauf, indem sie Manifeste für Meinungsfreiheit verfassen und unterschreiben, indem sie im Theater Plätze für die politischen Gefangenen unbesetzt lassen, sie reagieren mit Parodien und Protesten, in einer ewigen Pirouette, die uns so betrunken macht wie die schlimmste Sangria am Strand. Doch wir tanzen dennoch weiter.

Für die Tanzenden zogen diese dunklen Wolken vor einer blühenden Landschaft auf, die der Plan zur Förderung des zeitgenössischen Tanzes 2016–2017 geschaffen hatte. Dieser war von der Kulturabteilung der katalanischen Regierung eingeleitet und mit der Unterstützung der Katalanischen Rundfunkgesellschaft (CCMA), dem Engagement des Theaters Mercat de les Flors, des Festivals Sismògraf, der Berufsverbände und Tanzkompanien sowie unter der Mitwirkung von mehr als 37 Gemeinden in Katalonien in den vergangenen zwei Jahren umgesetzt worden, um das eher vernachlässigte Terrain der Tanzkunst zu fördern. Noch ist es zu früh, um die Auswirkung dieses Unterfangens zu beurteilen, doch eines ist klar: Hierdurch sind die Folgen des Einfrierens des Regionalhaushaltes und die ständige Rechenschaftspflicht der Regionalverwaltung gegenüber Madrid – der Tod der Eigenständigkeit Kataloniens durch Enthauptung, um die Unabhängigkeitsbestrebungen (und selbst das Referendum) zu bremsen – deutlich weniger spürbar. Und das in einer Branche, die sich ohnehin in ständiger Krise befindet, denn der Tanz wurde gegenüber dem Theater und der Musik schon immer nachrangig behandelt, was die Ressourcen betrifft, nicht jedoch die Kreativität.

Nichts davon kann jedoch verhindern, dass sich die Tanzszene weiterentwickelt. Im Jahr 2012 organisierte ich gemeinsam mit Quim Noguero die erste Ausstellung, die sich aus historischer Perspektive dem zeitgenössischen katalanischen Tanz widmete, von seinen Ursprüngen in den 60er Jahren bis zur

Gegenwart. Unter dem Titel "Arts del moviment 1968–2012" wurde die Ausstellung im Centre d'Arts Santa Mònica gezeigt und verdeutlichte, dass die sichtbarsten Knospen, die aus jenen ersten Wurzeln der 60er hervorgegangen waren, in den 80ern aufblühten und noch dann Früchte trugen, als uns die Infragestellung Europas langsam vertraut wurde. Tanzkompanien wie Gelazzo (von Cesc Gelabert und Lidia Azzopardi), Mudances (von Àngels Margarit) oder Mal Pelo (von Maria Muñoz und Pep Ramis) entstanden zwischen 1985 und 1989 und befanden sich – noch 30 Jahren später! – an der Spitze der Tanzproduktion unseres Landes.

Heute jedoch, sechs Jahre nach dieser ersten Analyse, hat eine Erneuerung der Tanzlandschaft stattgefunden. Zum einen forciert durch die Lebenssituation der oben genannten Künstler*innen, die älter geworden sind, und zum anderen durch die Krise des Immobiliensektors, die die Grundfesten eines ganzen Landes erschütterte, das im Schatten der Baukräne gewachsen war. Die Krise hatte auch Auswirkungen auf die ohnehin schon schwache Finanzlage der Kulturbranche, der starke Netzwerke für den Tanz fehlten. In diesen Jahren mussten viele Kompanien und andere Organisationen schließen, die sich zuvor schon kaum über Wasser halten konnten. Beispiel hierfür sind La Porta, Associació de dansa independent de Barcelona (1992–2013), die Kompanie Raravis (1993–2012) von Rosa Muñoz und Andrés Corchero – einem Schüler von Kazuo Ohno und Min Tanaka, oder Senza Tempo (1991–2018), gegründet von Inés Boza und Carles Mallof nach einem Workshop mit Tänzer*innen der Kompanie von Pina Bausch.

Ihre Hartnäckigkeit gleicht der von Pflanzen, die in den Rissen von Zementmauern wurzeln.

Aus den Trümmern dieser erzwungenen Erneuerung sind junge Projekte nicht ganz so junger Künstler*innen entstanden, die früher nicht den Raum hatten, um zu wachsen und sich auszubreiten. Ihre Hartnäckigkeit gleicht der von Pflanzen, die in den Rissen von Zementmauern wurzeln und beharrlich alles daran setzen, mit ihren bunten Blüten die Möglichkeit einer neuen Landschaft zu beschwören.

In den 80er Jahren erlebte der zeitgenössische katalanische Tanz aus verschiedenen Gründen einen Aufbruchsmoment. Das Ende der Diktatur verlieh der Gesellschaft Optimismus und innovative Energie. Diese Aufbruchsstimmung lässt sich in der fotografischen Dokumentation der plastischen Experimente von "Accions" (1976) erkennen, die die Geschwister Cesc und Toni Gelabert in Zusammenarbeit mit dem Maler Frederic Amat in den heute nicht mehr existierenden Räumlichkeiten der 'Sala Vinçon' aufführten (in den Räumlichkeiten befindet sich nun ein weiterer Laden einer internationalen Textilkette, die den Boulevard Passeig de Gràcia in Barcelona vereinheitlichen). Zu spüren ist diese Aufbruchsstimmung ebenfalls in der instinktiven Leichtigkeit und der Schlichtheit von Àngels Margarit im Video "El mar" (1990), wo sie zur Musik von Agustí

Risse im Zement

Zeitgenössischer Tanz in Katalonien, heute

Text: Bàrbara Raubert



„The Fifth Winter“ von Mal Pelo © Jordi Bover

Fernández vor einer Kulisse aus Kakteen tanzt. Gedreht wurde in Barcelona mitten auf der Straße der Ronda del Litoral, die aufgrund der Umbauarbeiten des Hafenviertels zum olympischen Dorf gesperrt war.

Der katalanische Tanz war bereits nach seiner Entstehung modern.

In Gegensatz zu Madrid, das – als Hauptstadt des Landes – besonders den klassischen Tanz kultivierte, war Katalonien vom Gewicht dieser Tradition befreit. Deswegen wurden hier Neuheiten, die aus dem Nachbarland Frankreich oder aus der damaligen Kulturhauptstadt New York kamen, anstandslos integriert, als wären es die eigenen; der katalanische Tanz war bereits bei seiner Entstehung modern. Der Rest der Welt beobachtete die Kulturszene unseres Landes mit besonderer Aufmerksamkeit. Die Kunstbranche wurde ganz allgemein vom Schwung der internationalen Märkte erfasst, die sich freudig über diese unberührte Goldgrube hermachten, in der sie neue (und ziemlich kostengünstige) Künstler*innen fanden. Die Tanzszene erwachte und wuchs.

Vor einem Jahr übernahm Àngels Margarit als erste Frau die Leitung einer katalanischen Tanzinstitution, dem Mercat de

les Flors; und ist damit auch eine der wenigen Frauen im Land überhaupt, die eine Leitungsposition im Theaterbereich innehaben. Sie hat dafür vorübergehend ihre kreative Karriere unterbrochen. Cesc Gelabert schloss 2013 seine Kompanie aufgrund des finanziellen Drucks, ist aber weiterhin mit seinen Solos als Künstler aktiv. Unterdessen ist es der Tanzkompanie Mal Pelo in der Ruhe auf dem Land bei Girona gelungen – wenn auch nicht ohne Probleme –, ihre kreative, pädagogische und Förderarbeit auf internationaler Ebene weiterzuführen.

Mal Pelo und der Lauf der Dinge

Die Tanzkompanie Mal Pelo besteht aus María Muñoz und Pep Ramis, Kunst- und Lebensgefährte*innen, die wir auf der Bühne auf- und heranwachsen sehen durften. Davon handelt „El cinquè hivern“ („The Fifth Winter“) (2015), ein Duett in einem weißen Würfel, der sich – gleich der erlebten Zeit – zusammenzieht und ausdehnt. Die Worte von Erri de Luca zeichnen diese, zwischen eisiger Kälte und einhüllender Wärme wechselnde, Landschaft. In „L’esperança de vida d’una llebre“ (2013), ebenfalls mit Texten von De Luca und für fünf Tänzer*innen konzipiert, folgt Pep Ramis als alter Jäger den Spuren der Erinnerung, die sich hinter zauberhaft inszenierten Bäumen verstecken. Der Jäger zögert die Begegnung mit seiner Beute hinaus, denn er weiß, mit

ihrem Ende wird er den eigenen Tod finden. In den Stücken von Mal Pelo ist der Text ein Werkzeug zur Vermittlung von Gemütszuständen. Muñoz und Ramis standen mit dem britischen Schriftsteller John Berger durch Briefwechsel in Kontakt und brachten mehrfach seine Worte (und auch seine Stimme) auf die Bühne: in den Stücken „Atrás los ojos“ (2002), „Testimoni de Llops“ (2006) und „He visto Caballos“ (2008) fungieren die Tiere als Symbole für Angst oder Freiheit, denn sie können uns sowohl Furcht einflößen als auch als Vorbild dienen.

Nichtsdestotrotz vertreten diese Kunstschaffenden, wie die Blumen in den Mauerspalt, die ganze Breite der Farbpalette.

Die Erinnerung und das Vergehen der Zeit sind auch im Tanzstück „El cinquè hivern“ von größter Bedeutung. Hier nutzen die Choreograf*innen allerdings keine Tiermetapher, sondern rücken ihre eigene persönliche Beziehung in den Fokus. Pep und Maria, allein auf der Bühne, so wie bereits in „L’animal a l’esquena“ (2001), dem Stück, mit dem sie eine neue Etappe begannen und am Rande des Dorfes Celrà ein kreatives Zentrum schufen, das nach diesem benannt wurde. Hier arbeiten sie seither an ihren eigenen Projekten, ermöglichen aber ebenfalls Künstler*innenresidenzen, Workshops und Festivals,

die Raum für Austausch unter Kunstschaffenden unterschiedlicher künstlerischer Sprachen (Video, Schriftstellerei, Musik) bieten. „El cinquè hivern“ ist ein weiteres Ergebnis dieses Austausches.

Diese ersten Kompanien wurden nun von der Neugier Europas erfasst; Neugier auf ein Land, das sich der grauen Farbe der Diktatur entledigte, und sie konnten (und mussten) in einer wachsenden Wirtschaft ihre eigenen Produktionsformen finden. Im Gegensatz dazu haben die jungen – und nicht mehr ganz so jungen – Kunstschaffenden, die sich heute einen Platz in der Tanzszene erkämpfen, finanziellen Pessimismus und ein von Hektik geprägtes Produktionssystem erfahren. Bis heute bieten nur wenige Häuser in ihren Spielplänen regelmäßig Tanzaufführungen an, und das öffentliche Förderwesen ermöglicht den Projekten keine Stabilität: Erst seit letztem Jahr besteht die Möglichkeit, Zuwendungen über einen Zeitraum von zwei Jahren zu erhalten, und nur neun Tanzkompanien erfüllten überhaupt die Voraussetzungen hierfür.

Nichtsdestotrotz vertreten diese Kunstschaffenden, wie die Blumen in den Mauerspalt, die ganze Breite der Farbpalette. Zwei Farbtöne stehen hierbei im Vordergrund: Einerseits der Glanz des Diskurses, überwiegend dem französischen Konzeptanz entnommen, die der Schweigsamkeit der Tänzer*innen ein



„Pasiónaria“ von La Veronal © Alex Font



„La Partida“ von Cia Vero Cendoya © Cartes Decors

Ende setzte, sowie die Verbindung zur Wissenschaft. Beispiel hierfür ist Quim Bigas, der zurzeit an der Universität von Kopenhagen forscht. Oder auch Aimar Pérez Galí, der sich in seiner Arbeit auf das Denken und das Körpergedächtnis konzentriert.

Die unaufhaltsame Unruhe von La Veronal

Auf der anderen Seite steht der zeitgenössische Tanz, der sich vollständig in der Bewegung entfalten will, der den Körper wie ein geschliffenes Kommunikationsinstrument einsetzt und versucht, neue eigene Körpersprachen zu entwickeln. Dies ist der Fall bei Roser López Espinosa, die ihre Tänzer*innen in Schwärme verwandelt, oder Guy Nader und Maria Campos, deren Choreografien die Präzision eines Schweizer Uhrwerks besitzen. In ähnlicher Absicht gründete Marcos Morau 2005 gemeinsam mit mehreren Kommiliton*innen aus dem Institut del Teatre de Barcelona La Veronal. Morau ist einer dieser besonderen Choreograf*innen, die nie selbst getanzt haben und dennoch – unter Mitwirkung herausragender Tänzer*innen wie Lorena Nogal – eine erkennbar eigene Sprache entwickelt haben. Die 'Kova'-Technik funktioniert wie ein System aus Knoten, die mit Einsatz der Extremitäten und dem Rumpf entstehen und sich lösen; sowie in Millisekunden von Schönheit zu Verfremdung wechseln können. Durch die plastische und musische Ästhetik verleiht Morau den Bewegungen ei-

ne Vielzahl von Bedeutungsebenen, deren Einsatz er wie der beste Opernregisseur der Romantik beherrscht. Tatsächlich hat Morau wiederholt seine Absicht bekundet, diesen künstlerischen Bereich erforschen zu wollen, und vor kurzem hat er angekündigt, die Regie bei "Orpheus und Eurydike" in Luzern zu übernehmen.

„Pasionaria“ porträtiert den Individualismus und die zwischenmenschliche Kälte der heutigen Gesellschaft.

Nicht umsonst wurde La Veronal nach dem Markennamen eines Schlafmittels benannt (Barbiturat), mit dem Virginia Woolf versuchte, sich das Leben zu nehmen. Dieses wiederum wurde unter diesem Namen vermarktet, weil sein Entdecker eine Dosis in einem Zug in Deutschland zu sich nahm und erst in Verona, Italien, wieder aufwachte. Der Name passt daher sehr gut zu Moraus Projekt, einerseits wegen der Reisen, die er aufgrund der ständigen Aufträge aus aller Welt unternehmen muss (in den letzten zwei Jahre hat er "Le surréalisme au service de la Révolution" mit dem Ballett von Lorraine, "Tundra" mit der National Dance Company Wales und "Vals" mit dem Danish Dance Theatre inszeniert). Andererseits wegen der geographischen und emotionalen Land-

schaften, in die er das Publikum bei seinen Stücken versetzt: vom Weiß des polaren Frostes in "Isländia" (2012), über die italienische Renaissance und dem Verständnis des Körpers in "Siena" (2013), bis zu der Tiefe und Boshaftigkeit von "Vorònia" (2015).

Moraus neuestes Stück, "Pasionaria", wurde im Juni im Madrider Teatros del Canal, einer der acht an der Produktion beteiligten Institutionen, uraufgeführt. "Pasionaria" porträtiert den Individualismus und die zwischenmenschliche Kälte der heutigen Gesellschaft, die – so der Choreograf – verlernt hat, sich berührt zu fühlen. Deswegen versteckt Morau das Antlitz der acht Tänzer*innen hinter entmenschlichenden Masken, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf die Architektur der mit Prothesen und technischen Vorrichtungen ausgestatteten Körper lenkt, die so augenscheinlich einen besseren Zugang zur Umgebung haben, sich in Wahrheit jedoch voneinander und von sich selbst entfernen.

Blickwechsel mit Vero Cendoya

Die katalanischen Kompanien weisen noch einen weiteren Farbton auf, voller Schimmer und Glanz und mit Multidisziplinarität verbunden: der Austausch und die Übersetzung zwischen verschiedenen künstlerischen Sprachen. Ein gutes Beispiel hierfür ist Joan Català, der Zirkuskunst mit zeitgenössischem Tanz mischt, oder Albert Quesada, der mit verschiedenen Musikstilen (von Barock bis Flamenco) erforscht, wie der reine musikalische Impuls in einem direkten körperlichen Abdruck zu fangen ist.

Größter Gewinner ist in jedem Fall das Publikum, das eine große Portion intelligenten Vergnügens erfährt.

Auch Vero Cendoya arbeitet in diese Richtung: Sie war Illustratorin, bevor sie zu tanzen begann, und hat viele Jahre als Regieassistentin und Tänzerin in der Kompanie von Sol Picó gearbeitet (die berühmte Choreografin und zeitgenössische Tänzerin, die Flamenco mit Ballettschuhen kombiniert). Die beiden verbindet ein ähnlicher Humor, der aus schwierigen Situationen erwächst, sowie eine kämpferische Energie, die aus dem tiefen Inneren kommt. Parallel zur Kompanie, die sie 2008 gründete, und verschiedenen Theaterprojekten, in denen sie als Schauspielerin auftritt, leitet Cendoya ein Tanzprojekt mit Menschen mit psychischer Behinderung. Außerdem stellte sie vor wenigen Monaten beim Festival Sismògraf ihr jüngstes Tanzstück vor: "C.O.S.", das von ihrer ehrenamtlichen Arbeit in den Lagern der Geflüchteten in Griechenland handelt. In "C.O.S." schlug Cendoya eine Massendemonstration von Klagenweibern vor, die solange weinen, bis alle Fabriken schließen müssen. Cendoya weiß – wie sie auch selbst im Stück sagt –, dass die Kunst die Welt nicht ändert, dass diese Tatsache sie jedoch nicht davon abhält, es weiter zu versuchen.

Ihr voriges Werk trug den Namen "La Partida" und wurde 2015 auf der Straße uraufgeführt. Dieses Jahr durften wir es auch im Theater sehen und feststellen, dass die vier Wände der Kraft und dem poetischen Realismus des Stücks keinen Abbruch getan haben. "La Partida" ist angelehnt an Paolo Zuccas Film "L'arbitro" (2013), eine tragikomische Reflexion im Rahmen eines Fußballspiels über die menschliche Natur und ihren alltäglichen Kampf. Der Film erhielt bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig den Kritikerpreis. Cendoyas Stück wurde ebenfalls mehrfach aufgezeichnet: zum einem mit dem Preis des Straßentheaterfestivals von Tàrraga, wo es uraufgeführt wurde, und zum anderen 2015 mit dem katalanischen Kritikerpreis. Größter Gewinner ist in jedem Fall das Publikum, das eine große Portion intelligenten Vergnügens erfährt. In "La Partida" sehen wir die Auseinandersetzung zwischen fünf Fußballspielern und fünf Tänzerinnen, die die Bewegungen des Anderen nachahmen, dessen Waffen zu ihren eigenen machen, ihre körperlichen Kräfte und Techniken, vor allem aber ihre Verführungskunst in einem Spiel messen, in dem die Geschlechterkategorien bewegt und ins Wanken gebracht werden. Es gibt auch einen Schiedsrichter, der seinem eigenen Rhythmus folgt, und die Fußballfans, die sich wie ein griechischer Chor immer wieder in das Geschehen einmischen. Das laute Fußballfeld als öffentlicher Raum ist gleichzeitig der Soundtrack dieses Spektakels, dessen Anstieg uns bis zur Katharsis führt.

Vero Cendoyas Humor auf dem staubigen Boden des Brachlands; die scharfe Kritik von Marcos Morau, in die Feinheit der Plastik verliebt; sowie die immer wieder mit weißer Farbe gestrichenen Wände als Symbol einer hart erarbeiteten Intimität zwischen Pep Ramis und Maria Muñoz: all das sind Szenarien, die eine breite Palette allgemein erkennbarer und individuell identifizierbarer menschlicher Haltungen erkunden. Denn wir tanzen weiter, trotz allem! 📌

Übersetzt aus dem Katalanischen von Beatriz Querol.

Mal Pelo
The Fifth Winter
31.8.+1.9., 19:00 | HAU1 | Deutschlandpremiere

La Veronal
Pasionaria
11.+12.8., 21:00 | HAU1 | Deutschlandpremiere

Cia Vero Cendoya
La Partida
2.9., 18:00 | Lilli-Henoch-Sportplatz
Deutschlandpremiere | Eintritt frei



Revolu- tions unheard

Choreographer Aydin Teker is looking for
consequence and significance

Interview: Gurur Ertem

Specific events within one's lifetime exert such force that it becomes no longer possible to take for granted one's habitual ways of doing things. The Gezi Uprising of June 2013, the most enormous wave of demonstrations and civil upheaval in the history of modern Turkey, was one such event that catapulted diverse groups and individuals from their isolation to the public realm where a sense of 'public happiness' prevailed.

Hannah Arendt describes 'public happiness' as the 'treasure' of revolutionary moments where a sense of possibility and potency prevail. Yet this treasure is fragile because it comes to being through action the consequences of which cannot be foreseen. Political action, for Arendt, is performance par excellence: it does not subscribe to means-ends rationality; it is an end in itself. In that regard, it is similar to a virtuoso performance where one enjoys acting for its own sake.

As the courses of action are irreversible and unpredictable, this 'treasure' can get lost in the murk of history. Establishing a common world and carrying forth the legacy of revolutionary moments requires skilled 'pearl divers' who memorialise this 'lost treasure' through stories, artworks, poetry, and historiography. And, for these to be able to appear, to be looked at and talked about in ways that matter, depends, of course, on the existence of spaces of appearances, which is precisely that which authoritarian regimes and tyrannies aim to eradicate.

The culture-creating spontaneity and the world-making dimensions of the uprising manifested the intertwining of aesthetics and politics in such a way that no artistic programme in/for/about public spaces and no artworks with political pretensions could approximate. In this

context, as part of ongoing research, I've been trying to understand how a group of artists is responding to or documenting the recent political developments in Turkey and how the experience of Gezi informed or transformed their practice – if it has done at all. Some self-declared performance artists conflated the performativity of political action with using the protest context as the backdrop to exhibit superficial understandings of performance art.

There are, of course, those artists who began to think differently, to process the political, psychic, and aesthetic challenges of our times. I consider Aydin Teker as one of them. Since her retirement from her post as the Chair of the Contemporary Dance Department of Mimar Sinan University of Fine Arts five years ago, Teker is living in the country side.

Gurur Ertem: *On March 14, 2015 I had the chance to see "Hallo!". It was one of the rehearsals before the premiere. At that time, I think a lot of artists and academics were still grappling with the anxiety of not being able to fully comprehend and articulate the depressing aftermath of Gezi. For me, you were one of the first – and the quickest in the dance field – to process this experience, taking up the challenge to find the appropriate format to articulate this anxiety via choreographic means.*

Aydin Teker: It is my quickest piece, indeed: I created it only within a few months. I vomited this piece: in a way, it emerged out of my control. I had been through a period of two years when I didn't feel any creative urge to do something. I never create just because ... Every piece I've made so far is because I couldn't help myself; they just had to get out.

GE: *So, could you tell me the story of the making of "Hallo!" in the wake Gezi?*

AT: I had begun to feel that so many things I had done so far had no real consequence or significance. More interestingly, I realised the extent to which we were a minority! It had never occurred to me what a sterile and sheltered life I had. Of course, I was lucky to be doing some-

thing I loved, but some things no longer made sense. The world was changing rapidly, and I no longer felt I was a part of it ... Relations became so horizontal that I also understood I'm not the type of educator for this new world. So, I stopped and thought of not creating any further choreographic work. And yet, in the meantime, Gizem Aksu, a former student of mine who had always captivated me, completed her studies. As a principle I don't get involved in work relations with my students but after she graduated we wanted to try a few things together without caring much about the outcome, and this process evolved to "Hallo!". There was a treadmill at school in one of the studios, and Gizem was running a lot at that time, in parks and streets. So we met at the treadmill and started to work on emotions. Gradually, it started taking shape. It was fascinating to observe someone running on the treadmill for thirty-five minutes; all the transformations taking place at the level of the body, the mood, the face...

Now, when I think retrospectively, the treadmill is also like life itself; flowing continually, speeding up as you get older ...

GE: *You are a choreographer who does not insist on creating only for the black box or the theatrical stage. You created numerous site-specific works throughout your forty-year career. Plus, you've worked a lot with given or fabricated objects as integral elements to your pieces. To recall the more recent ones: "harS" (2008) features a harp, the musical instrument, 'defamiliarised' in its interactions with the performer Ayşe Orhon; and "aKabi" (2005) where some terribly high platform shoes transform the bodies of a cast of five dancers. I think in these works the objects appear as tools or prostheses that extend the body or merge with it. Yet in "Hallo!" there seems to be a shift regarding the relationship of the body to the object-world. Here, we find the object not as tool but as machine and the relationship is one of alienation instead of assimilation.*

AT: Now, when I think retrospectively, the treadmill is also like life itself; flowing continually, speeding up as you get older ... I find the treadmill very 'contemporary'.

The experience of Gezi was very heavy on me. People were trying to get their voices across in a peaceful, joyful manner, but we were not heard!

GE: It indeed is. It also reminds me of our overwhelming, vertiginous timelines. We're subjected to this constant flow, but at the same time we don't think of just getting off; it evokes the feeling of being trapped in the devices of our own making! You've mentioned at one point that it's your first piece where you focus on emotions per se. When I was attending your rehearsal, I did feel there was a lot of narrativised emotion. But, at the same time, there is still a very Aydin Teker feature: the intensification of a single moment; the gradual condensation and amplification of a particular mood or a movement to the point of it becoming contagious, like the spread of a squid's dark ink into the atmosphere.

AT: Creating "Hallo!" was not an easy process at all. I re-experienced each day the trauma of not being heard. The experience of Gezi was very heavy on me. People were trying to get their voices across in a peaceful, joyful manner but we were not heard! I began to think I had to share this. This desire to share the experience of not being heard played a significant role in the creation of "Hallo!". The most important thing about this piece is how much I've learned in the process of making it. It was a confrontation with myself that made me ask: How much do I hear? Did I ever hear my students? How much could I hear the ones I loved? And, most importantly, how much did I hear my daughter? I dedicated this piece to my daughter Çağrı. She is probably the person I didn't hear most as someone closest to me. It was my work that got all my attention; it had all the priority. So, in a way, this piece is an apology... At the same time, it is a question to others: Yes, it is terrible to not

be heard, but how much are you able to or willing to hear?

GE: In what contexts and places did you perform it so far?

AT: We performed it in many different places: a home-office, a library-cafe, a factory ... We played it in various cities in Turkey such as Istanbul, Izmir, Bursa, Eskişehir, Ayvalik ... I think this piece has broad appeal and can speak to everyone regardless of age or background. We've tried to reach as many people as possible ... Yet it is an intimate piece, it needs to be performed in small spaces because it requires focus, attention, and closeness. It relates to the human condition, touches upon something held in common, an aspect that has become precious to me. I think Gezi has helped me grow in that regard.

We need to reclaim our country.

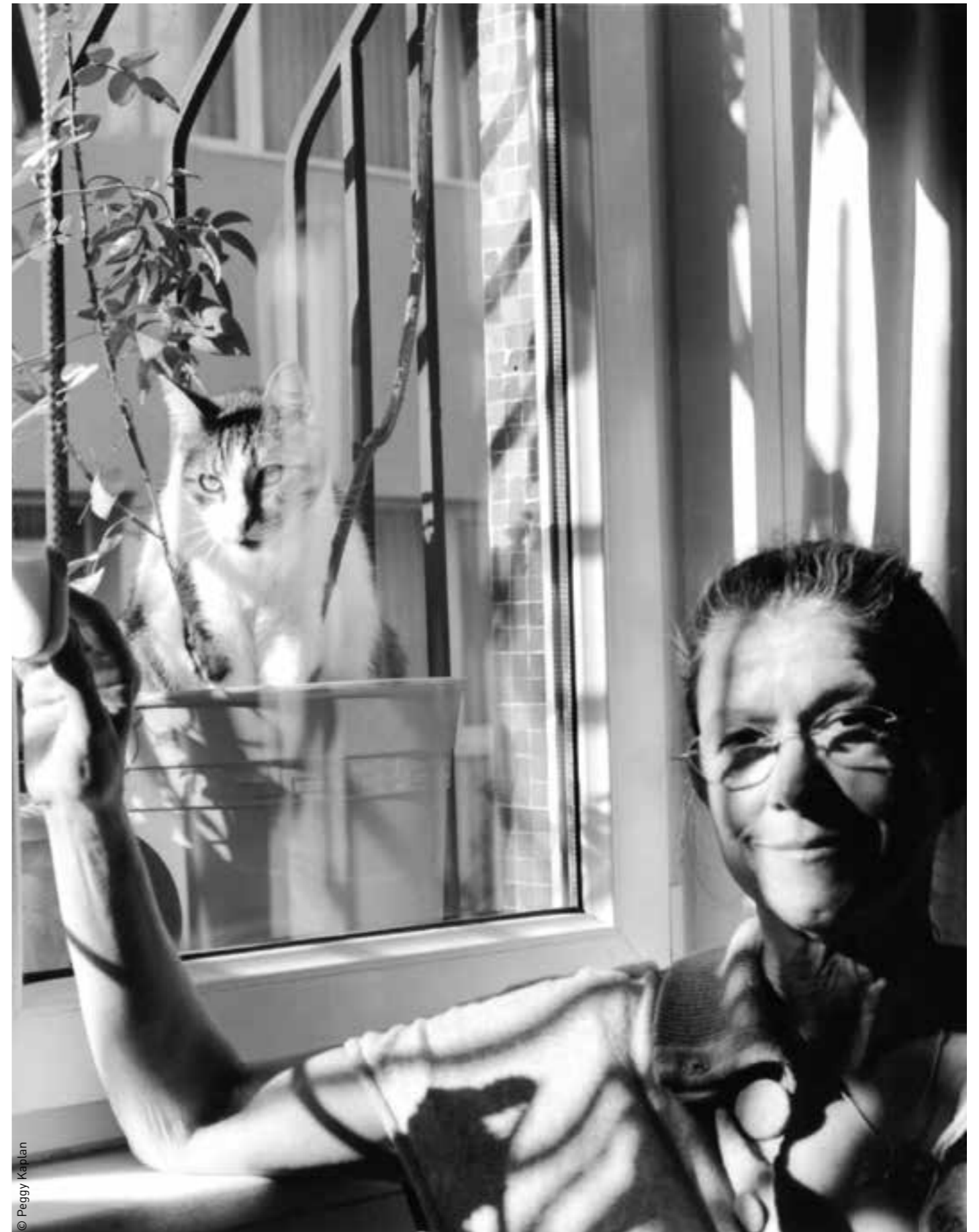
GE: What do you think of the state of the arts, dance, and theatre today in Turkey? Have you been able to see any performances recently?

AT: I try to follow the creations of young choreographers whenever I go to Istanbul. I think some things are swelling and budding. I feel that this much pressure is going to make something explode. I think we shouldn't lose our hope because there is nothing left once we lose it. We are all responsible for the situation in Turkey. We are guilty of having been so passive and not realising the ways things could develop much earlier. We couldn't defend our existing values strongly enough. The political system is messed up, and there is no genuine effort to correct it because the egos are hugely inflated. But at the same time there is a cohort of wonderful young people upcoming. I feel there will be positive developments... We need to reclaim our country. I believe there is no other place, no other country that's better so we shouldn't fool ourselves. I think it's the entire humanity that is sick, the system is ill. There are similar developments everywhere. So, I think first we need to protect ourselves, then the earth,

that is, the natural environment, the actual material land. Maybe it's all going to evolve to a better place, and it cannot be without art: "Hallo!" has healed me ... If we don't find the beauty in small things, we can no longer be, we will disappear, and that means defeat. Instead, we need to pay attention to small things; the ability to breathe, the color of a little flower, the sound of the rooster – even that contributes to our well-being. The world is precious, and we cannot give up. 🗣️

Aydin Teker Hallo!

22.-24.8., 19:00 | 25.8., 17:00 | HAU3
Deutschlandpremiere



© Peggy Kaplan

Complex Experiences | Clear Structure

Ideas, visions and techniques of Noé Soulier

Text: Pieter T'Jonck

The work of the French choreographer Noé Soulier investigates the approaches that allow the most complete experience of the body in movement, not only as a dancer, but also as a spectator. Soulier developed this research in surprisingly refined compositions for both small and large companies. However, as a philosopher who graduated from the Sorbonne he also formulates these ideas sharply in texts that often go against platitudes about dance art. Before the world premiere of "The Waves", Pieter T'Jonck is looking into Soulier's previous works, discussing and analysing essential ideas and techniques that are also reflected in his new piece.

In "Corps de Ballet" (2014), a choreography for 16 dancers, Soulier unravels classical ballet in a quasi-didactic way. In the first part, for example, the dancers perform all the familiar steps of the ballet, starting with 'arabesque', in alphabetic order. It turns out that these passes have a lot more variants than one thinks, some of them personal. Each variant is the incarnation of an ideal type that in itself never appears. Soulier provides ample evidence for this idea here. The second part of "Corps de Ballet" puts the viewer even more on the wrong footing. The dancers take a few steps, make a turn or lift the arms in combinations which hardly offer an identifiable, clear figure. Or rather, every time you think you see what's coming up, the

dancers interrupt their élan in order to suddenly go in a different direction or move another part of the body. Visually, this continually cuts up the flow of the dance, often in quick succession. It's apparently a challenge for the dancers. This makes the performance exciting as well as demanding to watch: no matter how familiar the image looks, it's hard to grasp what you actually see. However, there is a simple explanation for this: every ballet position calls for transitional passes or a run-up. These passes are much less codified, and usually attract less attention: our gaze tends to jump from one 'readable' figure to another and forgets the transitions. Here, Soulier has created a dance that consists only of such transitional steps, cutting out pirouettes and arabesques.

This way Soulier challenges the mechanics and systematics of ballet by omitting the 'obvious' parts and retaining only auxiliary structures. This also stimulates both viewers and dancers to think actively. And that's what makes this work so interesting: this tactic of omitting information in order to arouse the imagination will be a constant device in his work.

Following William Forsythe's trail

In his solo, "Mouvement sur mouvement" (2013), Soulier closely imitated all William Forsythe's movements in his video "Lectures from Improvisation Technologies" (1994 and 1999). Soulier was fascinated by the way in which Forsythe conveys his ideas with hands and feet in the video. Not only does he show the movements he speaks about, but he also adds many 'extra' gestures to strengthen his argument. They are 'movements about movement', and as such related to the transitional movements from the second part of "Corps de Ballet".

Here too they become a choreography in themselves. In his own solo, Soulier links Forsythe's movements to his own text, a collection of seemingly loose but sharp reflections on what dance means and does to us.

These 'movements about movement' arise spontaneously, without calculation. In his text, Soulier mentions how this is true for most dancing. A classically trained dancer, for example, spontaneously performs an arabesque. S*he is probably not even able to give a conclusive definition of it. S*he learns the concept inductively, by imitating teachers and perfecting the figure on their instruction. Soulier goes on to say that this spontaneity is also characteristic of thinking. We learn by doing, whether it's dancing or thinking. We don't learn these activities by ourselves. We always do so with the guidance of or in dialogue with others. The 'doing' and the 'sharing' or 'showing' are inseparably connected.

This is one of the conclusions the piece arrives at, but before that we see a performance of dazzling virtuosity. It's difficult enough to imitate Forsythe down to the smallest detail, let alone to cross this movement score with a text that doesn't fit the movements. In Forsythe's original film the actions obviously support the words, and vice versa: together they form a single argument. Here, on the other hand, the connection between movement and word is lost. The logic of the movement and the logic of the words evolve separately from one another and must also be followed separately.

Through a certain practice you try to become, in the eyes of others, a different and better version of yourself.

That's why you always watch and listen with a double focus. Sometimes the text is at odds with the movements. Lying almost completely still on the floor, Soulier explains how Trisha Brown doesn't define her movements in a geometrical way (as in ballet) but bases them on the mechanical forces acting on the body. Later when talking about the 'tasks' with which Yvonne Rainer or Simone Forti define choreography, his movements seem more or less reflective of how that works. However, in both cases the dual focus changes your perception of both movements and words.

It requires a great deal of concentration from both the dancers and the viewers, but Soulier almost makes us forget this because of his relaxed tone of voice. His thoughts bubble up to the rhythm of Forsythe's movements, in order to 'do' or 'change' something in the communication with the viewer. Dancing, Soulier notes, is a way to work on yourself. Through a certain practice you try to become, in the eyes of others, a different and better version of yourself. You become a ballet dancer by actively shaping your body. In this sense dancing is very similar to philosophy as the ancient Greeks saw it: a self-technology practiced in conversation with others. As a student-dancer you

stand eye to eye with teachers. As a performer you stand eye to eye with your audience. This does something to the dance and the dancer, but also to the teacher or the spectator.

Attention focus

In "Actions, mouvements, gestes", the book Noé Soulier published in 2016 with CN D, Paris, he further develops his observations from "Mouvement sur mouvement" and "Corps de Ballet" into a coherent theoretical proposal about looking at and understanding dance. For dance, as an art form, doesn't focus on knowledge or on an immaterial content as conceptual art does, but is essentially focused on generating experiences. This doesn't mean that a conceptual approach to dance would be impossible. After all, by focusing the attention in specific ways, choreographic concepts can provide a richer experience of dance. This observation also applies to the viewers. Soulier notes that the work of a choreographer consists of developing dance concepts that already take spectators' experience into account.

The performance "Faits et gestes" (2016) is a further reflection on ideas about movement formulated in this book. "Faits et gestes" is an untranslatable play on words. It stands for something like 'Life and Works of'. The movement material is the result of actions orientated towards a practical goal ('buts pratiques'). In ballet these are often used to give a certain quality to a movement. The term 'frappé', for instance, doesn't of course indicate that a dancer should hit something ('frapper' means 'to hit'), but rather that the quality of movement that we associate with the word 'beating' should resonate in his or her action. The 'goal' of the action is thus absent; only the intensity remains.

"Faits et gestes" extends this principle. Soulier puts it this way: "The dancers focus on the multiple ways in which gestures can suggest movements: preparing for a movement to come, aiming for absent targets, indicating, pointing, selecting or transferring aspects of other movements. These movements are not self-sufficient; they refer to something beyond themselves. Even when what they are referring to is unknown, the fact that they call for something else remains present. It is these various ways of calling for through movement that are unfolded on stage."

In this work, however, the movement material is precisely defined; it is the order and the timing for each dancer that can vary. This leads to combinations of high complexity. Nevertheless, there's no messiness involved, because all choreographic modules are sharply drawn and precisely combined. This combination of complex experiences and structural clarity is what makes Noé Soulier's work intriguing. 🗨️

Noé Soulier
The Waves

30.8.-1.9., 21:00 | HAU2
Uraufführung



Probenfoto © Pierre Ricci

Working with Concrete Ideas

Constanza Macras reflects on her past and future,
drawing on her rich artistic experience

Interview: Virve Sutinen

With Virve Sutinen, Berlin-based choreographer Constanza Macras is talking about her way of working, about her dealing with 'thereness', her necessity to communicate and the state of the dance in the capital city of Germany.

Virve Sutinen: You have a huge body of artistic works: Is it possible for you to say which of your works you're most proud of? Or do you have your own favourite? Which one taught you the most?

Constanza Macras: It's hard to talk about a favourite piece, because every time I make a piece I love it so much: the cast, the work and the journey it takes me through ... I look at my work from different periods from the 'old' Dorkypark team – the time I worked with the same people from 2002 till 2008, on "Back to the Present" (2003), for example. In between I created "Hell on Earth" (2008). I have been working with the 'new' Dorkypark company for the last 10 years. In that time, I have created "The Past" and "The Pose", among others. From the pieces I did abroad: "The Ghosts" and "Hillbrowfication" (in collaboration with Lisi Estaras). I feel I learned a lot in "Open for Everything" and "Hillbrowfication". I can't choose one. That's clear.

VS: You are often working with 'others': How do you deal with questions of cultural appropriation? Did you ever back up from collaboration?

CM: If I construct otherness within the collaborative process, I should back off, but I'm very aware of not doing so. Every time I work with people who didn't grow up in Western society I feel included and thankful for it. We also discuss a lot during the creation of a work. These discussions are vital for the process of reflecting on cultural constructs. I challenge and question the privilege of my whiteness (this through collaborating with the artist Ayana V. Jackson, who slammed me in the head, metaphorically speaking). Cultural

appropriation is complex: identity politics can fatally injure art if they get caught up in political correctness.

VS: You were at *Tanz im August* with "The Ghosts", and we got to know the young circus artists. The same goes for "Open for Everything": the Roma artists were touring with you around the world. Do you keep in touch with them now the work is done, toured and finished?

CM: I always keep in touch. And I did multiple projects with many members of the cast of "Open for Everything". The best example is Emil Bordas, who joined Dorkypark afterwards and has been in all our pieces since then. Also I'm planning to work again with the three young female acrobats from "The Ghosts" next year. I do work with people more than once. I find that it's important to meet each other again, to deepen the trust and the work process.

VS: Through the years, you have managed to keep together a company, an ensemble of dancers, which is remarkable by all means. What is your secret?

CM: There are different aspects. When I had enough shows and I was regularly working with HAU Hebbel am Ufer and Schaubühne Berlin (including the tours), it enabled Dorkypark to generate enough work for some of the dancers to make a living. Even if they were freelancers, they didn't have to work in different projects all the time.

But for the past three years I've been without a theatre base, which means there's less continuity for my work in Berlin; times are tougher.

I think that love, appreciation, trust, admiration towards each other,

towards the work, towards the technical crew, all played a crucial role in gathering us together. The people I'm now working with are long-time collaborators: Sergio de Carvalho Pessanha has been doing lighting design with me for 13 years, Stephan Wöhrmann has been working in sound design with me for 15 years and dramaturge Carmen Mehnert has been with me since 2003. Of course, after years of working together I need to provide stability to some of the people who have only work(ed) with me. Nowadays I hire three dancers because I can't afford to hire more, but I'm trying to be able to generate contracts for at least half of the group.

VS: There's a political process going on about a possible *Tanzhaus* in Berlin. You are known for being able to create works for bigger stages, which also require more resources. Do you look forward to a venue that would be dedicated to dance? If so, what are your expectations and needs for it?

CM: I look forward to dance having a better place in the city, aside from HAU Hebbel am Ufer, Sophiensæle, Dock 11



© Manuel Osterholt

Berlin and us at Verlin, who do a lot for the dance scene each within their range of possibilities. In terms of continuity of ensemble and theatre: there are countless smaller towns in Germany that have a theatre with a dance and theatre ensemble. In Berlin there are five theatre ensembles in houses and no dance ensemble in any of them. Wouldn't it be ideal (and very difficult for now), to have dance ensembles in at least three of them? Where they could show their work in repertoire, having the fantastic conditions of a state theatre with a long-term commitment?

There definitely needs to be a perspective of growth, and this is very hard for some artists as long as the dance juries in Berlin are always the same people. In my opinion this is a big problem for many artists, including myself. And on the other hand, there's almost no place for dance in larger institutions. A theatre dedicated to dance should accommodate quite a bit and have a range of different spaces for differently scaled works, in order to fulfil the needs of independent groups as well as of permanent ensembles. It would also be necessary to be a real production house, with studios, a costume department, a full technical crew and a production office.

Hopefully, dance will gain more visibility, so that dancers and choreographers will benefit from stable working conditions – the sooner the better.

VS: *Some audience members find contemporary dance challenging: your signature style is very open and accessible. Do you think of the audience when you create your work?*

CM: No, I don't. But I always work with quite concrete ideas, I like to be able to communicate at some level, consciously or not. To achieve this in dance without drifting into pantomime is very challenging. I work with multilayer meanings and associations, and I think different members of the audience perceive variable things. This might be the reason why my work feels accessible to very different audiences.

Our audience is very diverse, and having performed all over the world in all kinds of venues I still can't define it. Sometimes we do shows in our small venue called Verlin, and the majority of the audience is over 50, and next day they're all under 30. Similar things have happened to us in theatres.

I find it very attractive to talk about migration, and how incredible normal this has been for centuries.

VS: *What gave you the idea for your new piece "Chatsworth"?*

CM: I find it very attractive to talk about migration, and how incredibly normal this has been for centuries. Nowadays, it has become an oddity. The Indian community in Durban is the largest outside of India. The first immigrants came as indentured workers in 1860 during British rule, and after 100 years of living in South Africa they were displaced during apartheid to two townships: Chatsworth and Fenix.

In "Chatsworth" I'm interested in revealing the diverse ways that the India diaspora has found to relate to the multifaceted intersections of multiculturalism, spatial segregation and voluntary seclusion.

South African Indians have emulated the norms, values and customs of their inherited culture, remaining almost reactionary in a way, but inevitably assuming a South African Indian identity. Indian dance and film are hugely popular, dance has a very big place in society. It is in fact one of the main identity anchors. If you define identity in these ways, the resilience and resourcefulness of the Indian community in South Africa is a great mirror for reflecting on mobility and emigration in Europe nowadays in the face of growing right-wing extremist parties all over the continent. 🗡️

Constanza Macras / Dorkypark
Chatsworth
 25.8., 21:00 | 26.8., 17:00 | HAU1
 Uraufführung

Family Friendly



© Manuel Osterholt

“The Sea Within” is a dance piece for a community of women sharing a voyage of mutual healing, through scenes of harmony, of aggressiveness, of floating, of rescuing and of celebrating. It is Lisbeth Gruwez’s quantum leap into a new dimension of choreography where the strength of the group and the presence of the individual push each other beyond limits.

Thomas Hahn: For “The Sea Within”, you have built a group of women who show some features considered as feminine, such as connecting and sensitivity, but also fighting and wildness. Was it your intention to comment on the image of women in society or even to change it?

Lisbeth Gruwez: I have no intention to be a feminist in the context of my work, so “The Sea Within” is not a feminist statement in particular. By our work on rhythms and landscapes we touched deeper issues. Women now need to reinvent themselves and to rediscover their true nature. Let us reinvent the power that we have as women. I wanted them to discover that there are both sides in them, animus and anima, in order to merge both and turn this into freedom. It’s about thinking in terms of energies instead of categories. As a result, there are all these individual identities emerging in our self-created landscapes. It’s like what’s happening in real life today, where you see so many new identities, still hidden ten years ago.

TH: We can feel an intense connection between the dancers, although we discover them as such strong individuals. How did you achieve this?

LG: We did a lot of exercises such as meditating together. And we worked on the five rhythms that exist in nature, which include staccato, flow, stillness, spinning and the lyrical mood. Such exercises re-

veal a lot about someone’s personality. A dancer is always less good in this or that of these qualities but can be or become very good on others. By sharing this deep research, the dancers grew very close and developed deep confidence in each other. And they began to look equal in the rhythms that we created which then developed into landscapes. Our big challenge then was to turn this therapeutic approach into a dance language, through a poetic filter. We therefore practiced the Shibashi technique of Tai-chi which is wonderful for moving like the wind or like water. Tai-chi is spiritual, it is simple and it brings you in tune with the environment and yourself: the sea within!

TH: How did you choose the dancers?

LG: It’s always a very slow process with me because I believe that when you put on a good group, half of the work is already done. Five hundred dancers applied and we made a pre-selection of 124. I was interested in dancers with a strong connection to silence, with powerful presences and fragility at the same time. A good exercise is to make them run until they get tired and their faces start to hang. I always look for dancers who then get even more beautiful, whose faces become really shiny.

It’s like trance dancing. You share a repetitive movement and it takes you to something deeper.

TH: Some of them are outstanding to me, such as Cherish Menzo, who opens the piece with a solo where she completely distorts time and space. Or Chen Wei-Lee, who totally merges with the idea of the sea, the wave and water as such, or Charlotte Petersen who has the presence of a ballerina and is yet absolutely untypical.

LG: Cherish Menzo has worked with Nicole Beutler and Eszter Salamon. She is the daughter of a goalkeeper who was famous in Belgian soccer and now coaches a team in South Africa! Chen Wei-Lee used to be an outstanding dancer of the Batsheva Dance Company. She has also

worked with Jérôme Bel and runs her own company. And Charlotte Petersen is a German dancer who was trained in Amsterdam and at Staatstheater Mainz.

TH: Did you go through a lot of discussions, and about what kind of topics?

LG: I don’t like to discuss a lot. That’s for theater. We went for experiences and we shared those experiences in the group at the end of each day. We have various archetypes inside us, so it’s about finding the balance between them and how we can feel connected to each of them and to their nature. We talked about the tribal individual who wants to be free and liberated but has a big desire to be part of the group and of something larger. It’s like trance dancing. You share a repetitive movement as an individual and it takes you to something deeper, it transforms the environment and your place in it. 🗡️

Reinventing the feminine

Lisbeth Gruwez talks about her new piece, “The Sea Within”, for a group of ten female dancers

Interview: Thomas Hahn

Berliner Festspiele



MUSIK FEST BERLIN

Dienstag
18. September 2018
20:00 Uhr

Karlheinz Stockhausen 1928 – 2007
INORI
Anbetungen für zwei Tänzerinnen und
großes Orchester 1973/74

Winnie Huang Tänzerin 1
Diego Vásquez Tänzerin 2
Paul Jeukendrup Klangregie

Orchester der Lucerne Festival Academy
Peter Eötvös Leitung

INORI 1978 in Athen mit den Tänzer*innen Elisabeth Clarke und Alain Louafi
© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten

Swiss Dance Days

2019

6-9.2

Lausanne

swissdancedays.ch



PACT ZOLLVEREIN

PROGRAMM AUGUST BIS DEZEMBER

EINE AUSWAHL

IM RAHMEN DER RUHRTRIENNALE

22. – 25. 08. **EUROPAPREMIERE MAMELA NYAMZA**
BLACK PRIVILEGE

06. – 09. 09. **MARLENE MONTEIRO FREITAS**
JAGUAR

28. – 29. 09. **URAUFFÜHRUNG POLYMER DMT / FANG YUN LO**
UNSOLVED

05. – 06. 10. **JEFTA VAN DINTHER**
DARK FIELD ANALYSIS

19. – 20. 10. **URAUFFÜHRUNG ALEXANDRA BACHZETSI**
ESCAPE ACT

07. – 11. 11. **IMPACT18**
U. A. MIT PAUL FEIGELFELD, JAYA KLARA BREKKE, CHRIS KONDEK, CHRISTIANE KÜHL, FORENSIC ARCHITECTURE

22. – 24. 11. **MEG STUART & JOMPET KUSWIDANANTO / DAMAGED GOODS**
CELESTIAL SORROW

30. 11. **ATELIER**
DIE PLATTFORM FÜR NEUE KUNST UND CHOREOGRAPHIE

15. – 16. 12. **OBLIVIA**
CHILDREN AND OTHER RADICALS

PACT Zollverein
Bullmannau 20a
45327 Essen

WWW.PACT-ZOLLVEREIN.DE

RUHRTRIENNALE
FESTIVAL DER KÜNSTE
2018 2019 2020

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

STADT ESSEN KULTURBÜRO

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

KULTUR RUHR GmbH

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Produktionshäuser [DNA]

VOLKSBÜHNE
Anne Teresa
De Keersmaecker
Rosas
Die sechs
Brandenburgischen
Konzerte
12.09. – 15.09.18

Gefördert durch die
KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

25 sasha waltz & guests

tip Berlin ZITTY EXBERLINER YORCK KINOGRUPPE

Kreatur
Sasha Waltz & Guests
72. Festival d'Avignon
7. 8. 9. 12. 13. 14. Jul 2018
US Film Premiere
ACE Theatre Los Angeles
22. Okt 2018
2018 Next Wave Festival
BAM New York
1. 2. 3. Nov 2018
Festspielhaus St. Pölten
8. Dez 2018
Les Théâtres de la Ville
de Luxembourg
12. 13. Dez 2018
Radialsystem Berlin
19. 20. 21. 22. Dez 2018
Teatro Arriaga Bilbao
12. 13. Apr 2019
La Villette Paris
17. 18. 19. 20. Apr 2019
Oper Köln im StaatenHaus
16. 17. Jun 2019

Körper
Sasha Waltz
Hans Peter Kuhn
Zellerbach Hall Berkeley
San Francisco
20. 21. Okt 2018
Haus der Berliner
Festspiele
6. 7. 8. 9. Dez 2018

Roméo et Juliette
Hector Berlioz
Sasha Waltz
Deutsche Oper Berlin
6. 7. 9. 10. Sep 2018

Orfeo
Claudio Monteverdi
Sasha Waltz
Staatsoper Unter den
Linden Berlin
17. 18. 23. 30. Nov 2018

Wiederaufnahmen 2019
Continu
Dido & Aeneas
human requiem
Sacre
Weitere Infos auf
sashawaltz.de

ΕΞΟΔΟΣ | Exodos
Sasha Waltz & Guests
Uraufführung
Radialsystem Berlin
23. 24. 25. 26. Aug 2018
Ruhrtriennale
Jahrhunderthalle Bochum
15. 16. 18. 19. 20. Sep 2018

Sensationsverwaltung
für Kultur und Europa

be Berlin

HAUPTSTADT
KULTUR
FONDS

WWW. STAGEBOOKS .SHOP

NOW
ONLINE

International BOOKS, DVDs and CDs
Dance & Performance, Stage Design & Costume,
Opera & Music, Puppetry, Education & School
Work Biographies

Worldwide shipping, Secure payment (direct debit, Paypal)

Operated by
EINAR & BERT
THEATERBUCHHANDLUNG

Mit vollem Geschmack



650
Empfehlungen:
Kochen, Essen,
Genießen

NUR:
8,90 €

Im Handel

oder versandkostenfrei bestellen: tip-berlin.de/shop

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

**WEST-EASTERN
DIVAN ORCHESTRA**
DANIEL BARENBOIM
LISA BATIASHVILI

19. August 2018 · Waldbühne Berlin
Werke von Tschaikowsky & Debussy
www.waldbuehnenkonzert.de
+49 30 4799 7477

Präsentierende Partner  

Medienpartner

92,4

KULTURradio^{rbb}

die
kunst
zu
hören

**Berlins queeres
Stadtmagazin**

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

siegessauele.de

SIEGESSÄULE
WE ARE QUEER BERLIN

KAMPFANSAGE
Geschichte machen: Der 40. Berliner CSD
Wie queer ist Politik gegen Atomwaffen?
Coole Kampfesben: 15 Jahre L-MAG

BERLINS MEISTGELESENES STADTMAGAZIN • EXPANDED CONTENT IN ENGLISH

Tanz
oder
gar
nichts

Tanzcard

Mit der tanzcard die Vielfalt der Berliner Tanzszene erkunden: ca. 20% Ermäßigung auf den regulären Eintrittspreis zu Tanzveranstaltungen der 27 Partnerspieltstätten in Berlin und Potsdam. www.tanzraumberlin.de

Senatsverwaltung für Kultur und Europa **berlin** Berlin

NUR FÜR
ERWACHSENE
95,8 radioeins^{rbb}



radioeins.de

Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

arte
**SOMMERKINO
KULTURFORUM**
..... AM POTSDAMER PLATZ

4. JULI – 2. SEPTEMBER 2018

Tickets und Programm
YORCK.DE

taz. die tageszeitung fritz-kola messengers BERLINER Philharmonie FLUXFM



HELMUT SURPRISE BERLINS WUNDERTÜTE FÜR EVENTS

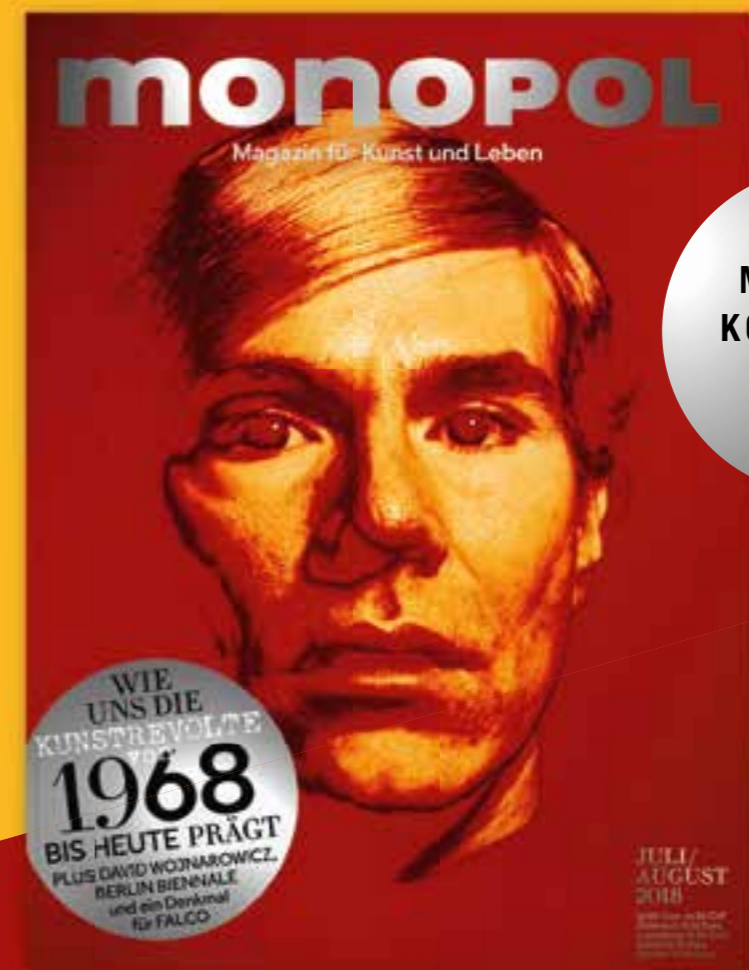
2 TICKETS
25 €

ENTDECKE NEUE KÜNSTLER UND ORTE.
DU WÄHLST DAS DATUM, WIR DEN EVENT – AUS DEN HIGHLIGHTS DES TAGES.
KONZERT, THEATER ODER FILM. ALLES IST MÖGLICH.

HOL DIR DEINE SURPRISE AUF
HELMUTSURPRISE.COM

**ASK
HEL
MUT**

IHR MONOPOL AUF DIE KUNST



MONOPOL
KOSTENLOS
TESTEN

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

www.monopol-magazin.de/probe

Discover the new Danza&Danza International

The leading Italian dance magazine now available in an English language edition created for an international audience. News from the world, interviews with dance stars and exclusive multimedia features in each issue.

Digital only



Danza&Danza International
 Subscription (6 issues) € 17,99 - 1 issue € 3,49
www.danzaedanzaweb.com follow



Catch the Spirit of Live Entertainment Sony Center am Potsdamer Platz

event.berlin@forum-event.de

étape danse
 Discover new works by:

GUILLAUME MARIE, ROGER SALA REYNER, IGOR DOBRICIC (D)
 ROGER – ALLEGORIE DES TROSTES
DANYA HAMMOUD [LBN/F]
 CONTINENT

Sat August 25, 2018, 11:00 am
Showings, brunch, meet the artists
www.fabrikpotsdam.de

fabrik | POTSDAM |

Berlin [WAU] Free Bus Shuttle: Berlin [Café WAU] – Potsdam [fabrik Potsdam] – Berlin [Tanznacht, Uferstudios]
 Reservation and info: www.fabrikpotsdam.de | produktion@fabrikpotsdam.de



DER
THEATER
VERLAG

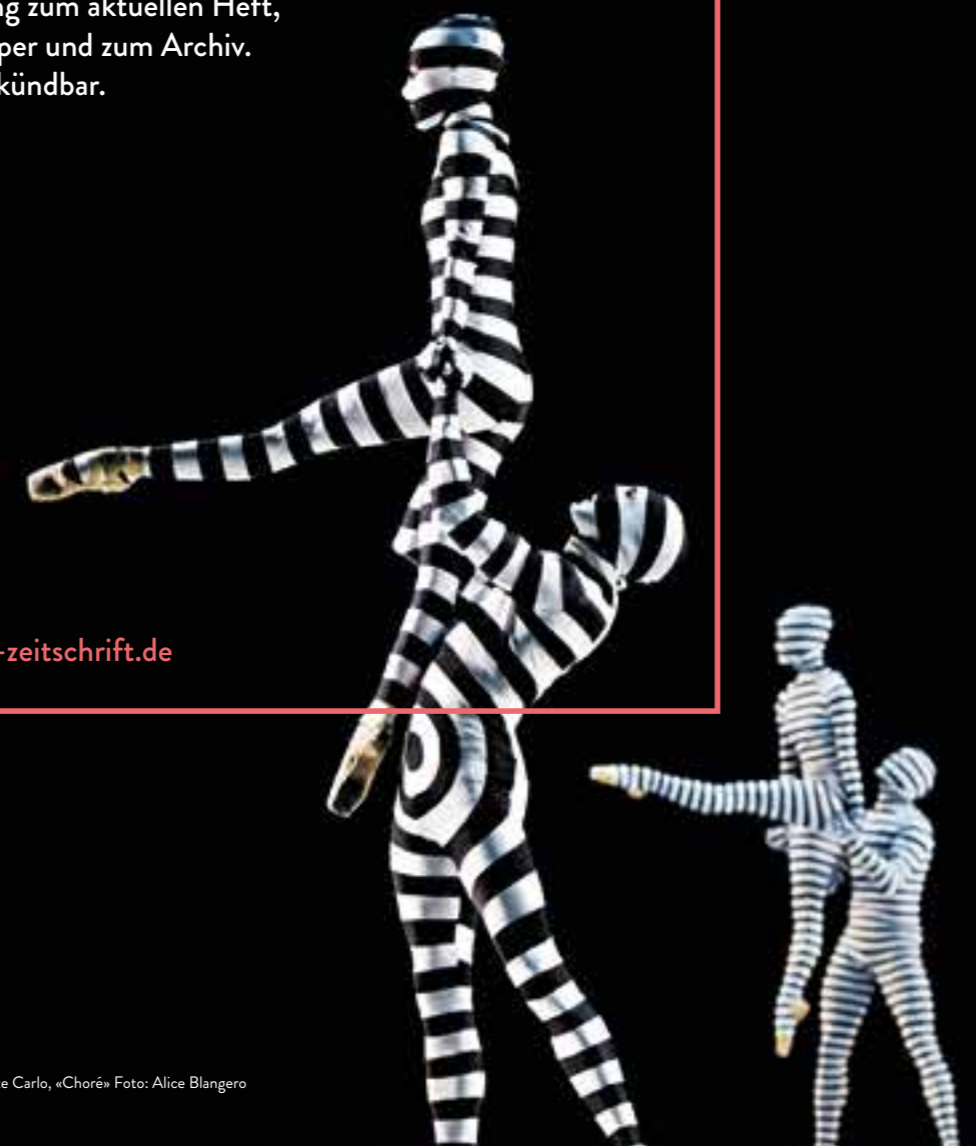
tanz

Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance

Testen Sie das digitale Monatsabo!

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

www.tanz-zeitschrift.de



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

Impressum

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 BSV Al-Dersimspor e.V. / Lilli-Henoch-Sportplatz, Capitain Petzel, Deutsches Theater Berlin, KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Sophiensæle, Sony Center am Potsdamer Platz und Volksbühne Berlin. Tanz im August zu Gast im Haus der Berliner Festspiele.

Präsentiert von HAU Hebbel am Ufer



Förderer



Förderer Sonderprojekt Jubiläum Tanz im August



Unterstützer



Partnerspielorte



Medienpartner



Team

Festival-Team Tanz im August 2018

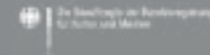
- Künstlerische Leitung** Virve Sutinen
- Produktionsleitung** Isa Köhler
- Produktionsleitung & Assistenz der Künstlerischen Leitung** Marie Schmieder
- Kuratorin & Projektleitung** Andrea Niederbuchner
- Produktionsassistenz** Alina Sophie Lauer
- Technische Leitung** Patrick Tucholski
- Presse & Marketing** Büro von Boxberg (Hendrik von Boxberg / Lilly Schofield)
- Online-Kommunikation** Alexander Krupp
- Publikumsformate** Julia Schreiner
- Assistenz** Jacqueline Azarmi Eskandani, Margarida Farinha, Jana Faßbender, Florian Greß, Ben Mohai, Sofie Marie Luckhardt, Anni Sutinen, Ece Zeynep Tufan
- Koordination Volunteers** Ana Letunić
- Ticketing & Service** HAU Christian Haase
- Koordination Professionals** HAU Sebastian Sury
- Dank an** Ricardo Carmona, Laura Diehl, Annika Frahm, Robert Gather, Katharina Kucher, Thomas Tylla, Frank Janeczek und das gesamte Team des HAU, Sidney Yudha und das Team des WAU.
- Technische Leitung** HAU Susanne Görres
- Technisches Leitungsteam** HAU Annette Becker, Dorothea Spörri, Ingo Ruggenthaler, Micky Esch, André Schulz
- Bühnenmeister*innen** HAU Andrea Schöneich, Ruprecht Lademann, Sven Nichterlein
- Dank an** Matthias Schäfer und das Team der Berliner Festspiele, Kemal Büklü und der BSV Al-Dersimspor e.V. / Lilli-Henoch-Sportplatz, Michael Wiesehöfer und das Team von Capitain Petzel, Christine Drawer & Marco Fanke und das Team des Deutschen Theaters Berlin, Johannes Leppin und das Team des KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Cerry Reiche und das Team des Sony Center am Potsdamer Platz, Dennis Schönhardt & Fabian Stemmer und das Team der Sophiensæle, Jan Zanetti und das Team der Volksbühne Berlin.
- Redaktion** Esther Boldt, Virve Sutinen, Marie Schmieder
- Redaktionelle Mitarbeit** Isa Köhler
- Lektorat** Anna Katharina Johannsen, Michael Turnbull
- Texte** Esther Boldt, Siobhan Burke, Gurur Ertem, Florian Gaité, Thomas Hahn, Claudia Henne, David Jays, Adriana Leshko, Adam Linder, Gilles Michiels, Christine Matschke, Andrej Mircev, Elena Philipp, Barbara Raupert, Virve Sutinen, Pieter T'Jonck
- Übersetzung** Kathrin Bunge, Anna Katharina Johannsen, Michael Turnbull, Beatriz Querol
- Cover-Foto** fABULEUS "Paradise Now (1968–2018)" © Clara Hermans
- Illustration** Julia Praschma (Speak Up Now), Tine Fetz (Paper Doll)
- Gestaltung** HAU Sonja Deffner, Jürgen Fehrmann
- Druck** Heckner Print-Service GmbH, Wolfenbüttel
- Hrsg.** HAU Hebbel am Ufer / Hebbel-Theater Berlin GmbH, Juli 2018, Auflage 7.500, Stand 12. Juli 2018, Änderungen vorbehalten

Meg Stuart Damaged Goods Projecting [Space]

HAU

26.9., 28.-30.9., 2.+3.10., 5.-7.10.,
19:00 / Reinbeckhallen

26.9., 28.-30.9. im Rahmen der Berlin Art Week 2018
Reinbeckstraße 17, 12459 Berlin / www.hebbel-am-ufer.de



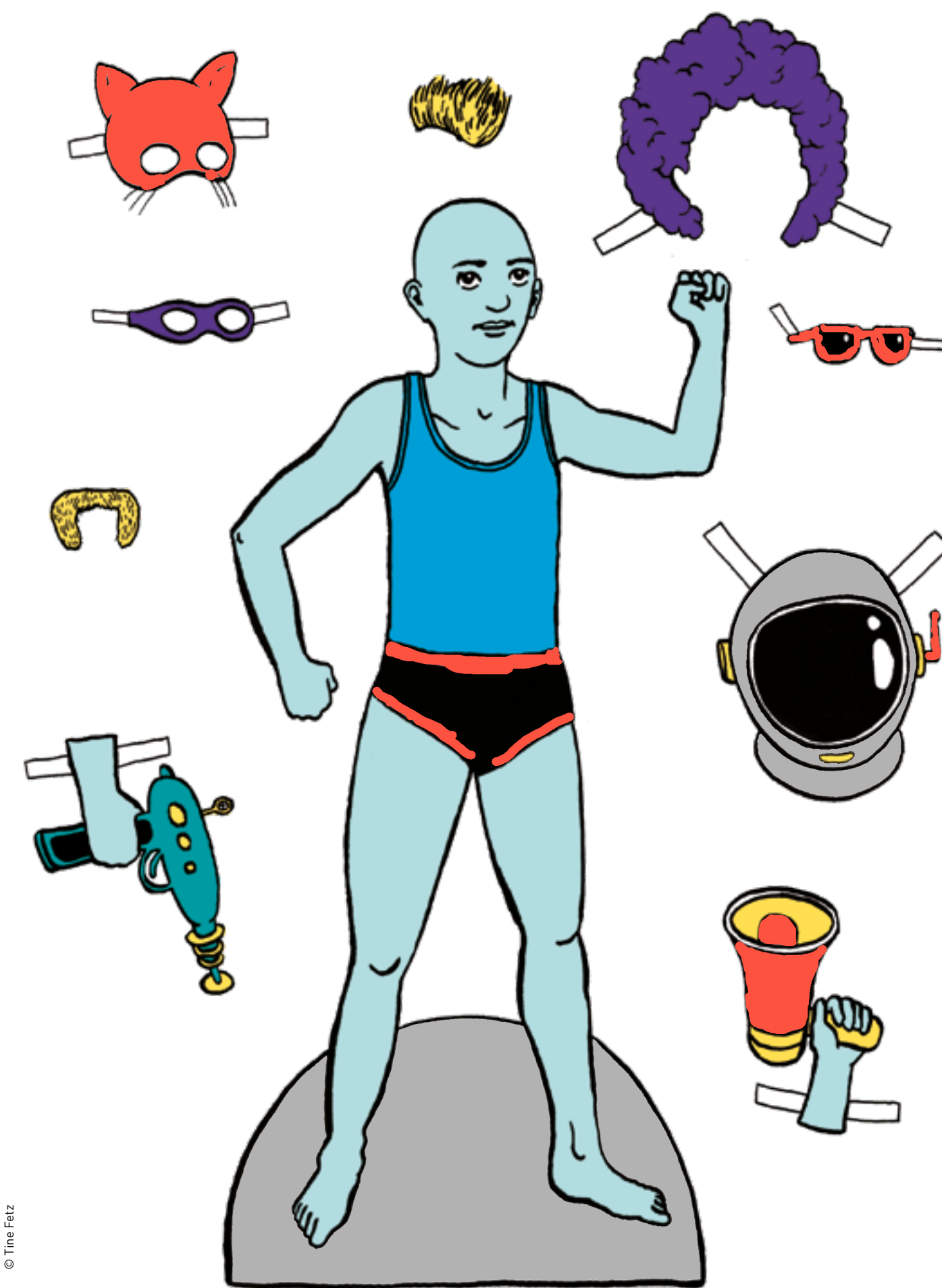
25 Jahre She She Pop Shame, Shame, Shame!

mit "Testament", "Oratorium", Buchpremiere und großer Geburtstagsgala

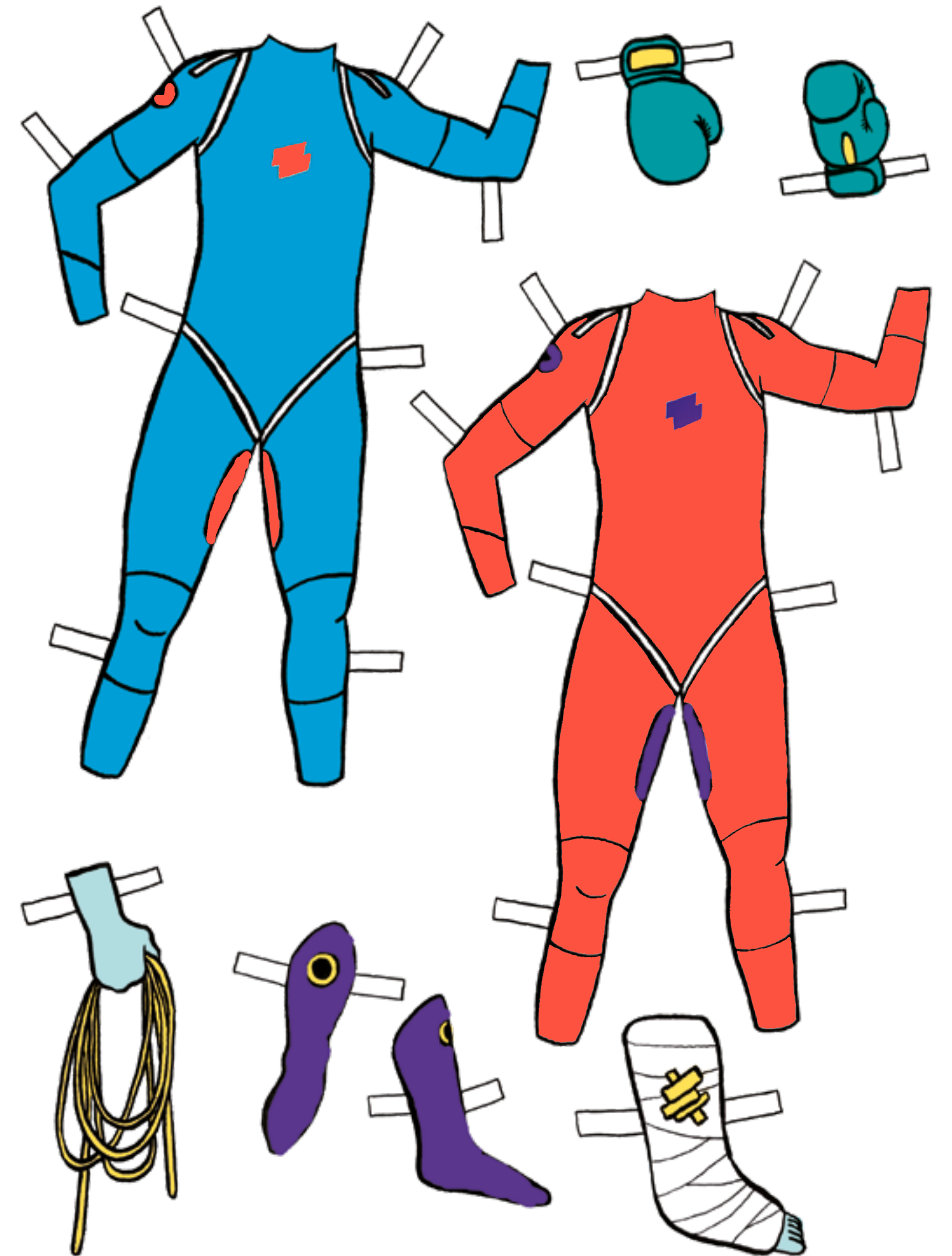
HAU

28.9.-6.10. / HAU1, HAU2

www.hebbel-am-ufer.de



© Time Fetz



30

www.tanzimaugust.de
#tanzimaugust30