

**17. Internationales
Festival für
zeitgenössischen
Tanz der
Landeshauptstadt
München**

DANCE 2021

06. ——— 16. Mai

DANCE

GÄRTNER
PLATZ
THEATER

We will rock you

»UNDINE«

Inhalt / Content

GRUSSWORTE

Anton Biebl	6
Nina Hümpel	8

PRODUKTIONEN

magazin „Dann frisieren wir halt das Publikum ...“	10
Eun-Me Ahn: North Korea Dance (Film)	12
DANCE ON ENSEMBLE	
Lucinda Childs: Works in Silence	14
Jan Martens: any attempt will in end crushed bodies and shattered bones	16
Rabih Mroué: You Should Have Seen Me Dancing Waltz / Elephant	18
Ivana Müller: Fäden	20
Emmanuel Gat: LOVETRAIN2020	22
Raimund Hoghe: Canzone per Ornella	24
magazin Canzone per Ornella	26
Anne Teresa De Keersmaker, Alain Franco/Rosas: The Goldberg Variations, BWV 988	30

PRODUKTIONEN

	Anna Konjetzky: Über die Wut	32
magazin	4 Fragen an Anna Konjetzky	34
	Jody Oberfelder: Life Traveler	38
	Walking to Present	40
magazin	Man on the Ground	42
	Brygida Ochaim / Thomas Betz: DANCE History Tour	44
magazin	DANCE History Tour	48
	Ceren Oran: The Urge	54
magazin	The Urge	56
	Sheinfeld & Laor: Big Mouth	60
	The Third Dance	62
magazin	Niv Sheinfeld & Oren Laor	64
	Richard Siegal: New Ocean Sea Cycle	68
	Tobias Staab: Trans Corporal Formations	70
	Symposium: Articulate! Activate! Protest!	72
magazin	Kuratieren in Zeiten von Corona	74

INFORMATIONEN

Impressum / Team	80
Fotonachweise, Interview-Nachweise	81
Kooperationspartner, Förderer Koproduzenten, Medienpartner	82

Vorstellungsdaten und -formate standen pandemiebe-
dingt bei Redaktionsschluss noch nicht endgültig fest.

Spielplan, Programmänderungen und weitere
Informationen unter dance-muenchen.de

➤ Schauspiel,
Musiktheater/
Operngesang,
Musical, Regie,
Dramaturgie,
Bühnenbild
und –kostüm,
Maskenbild,
Kulturjournalismus

www.theaterakademie.de

Die
Zukunft
neu
erzählen



Thornton Wilder,
Wir sind noch einmal
davongekommen,
Online-Produktion
Schauspiel



Liebe DANCE-Freund*innen,

DANCE ist neben Spielart, Biennale, Filmfest oder Literaturfest eines der großen Festivals, das die Stadt München veranstaltet und maßgeblich fördert. Diese Festivals bringen internationale zeitgenössische Produktionen hierher, begeistern das Publikum und inspirieren Künstler*innen. Das Zusammenkommen und der Austausch, die Nähe zu den Künstler*innen und eine intensive Programmdichte sind es, die das besondere Flair ausmachen.

Seit über einem Jahr sind wir jedoch zur Distanz und zum Abstand gezwungen. Wie macht man unter diesen Bedin-

gungen ein DANCE-Festival? Die weltweite Sichtung von Uraufführungen muss ohne Reisen stattfinden, Einladungen können nur erfolgen, wenn pandemiekonforme Aufführungsversionen mitgedacht werden, laufend wechselnde Einreise- und Quarantäne-Bedingungen sind mit Produktionsplänen zu vereinbaren, Flug- und Hotelbuchungen bleiben bis zuletzt unsicher. Alles ist ständig in Bewegung – aber auf ganz andere Weise, als wir es sonst mit einem Tanzereignis assoziieren würden.

Wir vermissen die Tanzkunst, die ganz besondere Momente erschafft. DANCE wird solche Momente auch 2021 ermöglichen, da bin ich mir sicher. Mit München verbundene Choreograf*innen wie Richard Siegal, Anna Konietzky oder Ceren Oran geben dem Festival die Ehre. Es wird ein Wiedersehen geben mit Künstler*innen wie Raimund Hoghe, Anne Teresa De Keersmaeker oder dem israelische Duo Niv Sheinfeld & Oren Laor. Daneben steht das Thema Alter mit einer Werkschau der Tanzkompanie „Dance On“ aus Berlin im Fokus. Das Ensemble besteht aus erfahrenen Tänzer*innen über 40. Diversität spielt zurecht auch im Tanz eine immer wichtigere Rolle.

Freuen wir uns auf ein vielfältiges Festivalprogramm, neueste Interpretationen des zeitgenössischen Tanzes, auf lang ersehnte Highlights und ganz besondere Momente.

Anton Biebl

Kulturreferent der Landeshauptstadt München

DANCE is, alongside the theater festival Spielart, the music theater festival Biennale, the film festival Filmfest München, and the literature festival Literaturfest, one of the large festivals the City of Munich organizes and significantly sponsors. These festivals bring international contemporary productions to Munich, they thrill audiences and inspire artists. Their special flair comes from the encounters and exchanges, from the close proximity to the artists, and from the intensive, concentrated programs.

For over a year now we have been, however, forced to practice distancing and avoiding personal contact. How can one organize the DANCE festival under these conditions? Viewing world premieres around the globe has to be done without being able to travel, invitations can only be extended when pandemic-conform performance versions have been conceived, plans for productions have to be adapted to the various countries' continuously changing entry and quarantine regulations, and flight and hotel bookings remain precarious up until the last minute. Everything is constantly in motion – but in a completely different way than we would usually associate with a dance event.

We miss the art of dance, which creates extremely special moments. DANCE will make such moments possible in 2021 as well – I am sure of that. Choreographers with connections to Munich such as Richard Siegal, Anna Konietzky, and Ceren Oran will dignify the festival with their presence. There will be a reunion with artists like Raimund Hoghe, Anne Teresa De Keersmaeker, and the Israeli duo Niv Sheinfeld & Oren Laor. There will also be a focus on age with a retrospective presented by the dance company “Dance On” from Berlin. The ensemble consists of experienced dancers over 40 years old. Diversity is also playing – and rightly so – an increasingly more important role in dance.

We are looking forward to a multifaceted festival program, the latest interpretations in contemporary dance, eagerly anticipated highlights, and very, very special moments.

LEE MINGWEI

VILLA STUCK



GESCHENKE VND 之曲 RITVALE 舞 13. MAI BIS 12. SEPT LI



WWW.VILLASTUCK.DE

Foto: © Stephanie Berger



Liebe Leser*innen!

Die Tanzkompanie aus Südkorea wird uns mit einer digitalen Vorstellung samt Live-Intervention begeistern, doch analog – bis auf die Bühne nach München wird sie es nicht schaffen. Die israelischen Tänzer sind geimpft, kämpfen aber mit komplizierten Einreisebestimmungen. Die Choreografin aus New York ist ebenfalls geimpft, aber ihre Tänzer*innen nicht. Unter welchen Umständen können die Kompanien aus aller Welt bei uns präsentiert werden? Auf der Bühne vor Publikum, als Live-Performance im Internet oder im öffentlichen Raum? Wie feiert man ein Tanzfestival, ohne wilde Feste zu feiern?

Fragen über Fragen, die einfache Antworten und Lösungen in unserer aktuellen gesellschaftlichen Situation derzeit unmöglich machen. Selten waren wir als Menschen und als Kunstschaffende so verunsichert wie heute. Noch nie waren so viele großartige Konzepte so vorläufig, wurden Pläne geschmiedet und dann kurzfristig wieder umgeworfen oder verändert. Aktuell planen wir ein Tanzprogramm, das viel umfangreicher ist als in früheren Ausgaben des Festivals. Viele aufregende Produktionen haben wir explizit für den öffentlichen Raum produziert, Bühnenproduktionen werden pandemiefreundlich mit Abständen unter den Darstellenden aufgeführt, andere werden auf das Internet adaptiert und können weltweit gebucht und gesehen werden. Denn alles ist anders bei diesem DANCE-Festival und wird ständig neu an die Situation angepasst. Auch daran lassen wir Sie in diesem Magazin teilhaben, neben Interviews mit Festivalkünstler*innen und Berichten über Vorstellungen und Themen bei DANCE 2021.

Viel Freude beim Lesen und bis bald im Theater, im öffentlichen Raum und im Internet bei DANCE 2021!

Ihre Nina Hümpel

Künstlerische Leitung DANCE 2021

The dance company from South Korea will provide us with an enthusiastic performance in a digital version that will include a live intervention, but it won't be analogue – they won't be able to make it to a stage in Munich. The Israeli dancers have received the vaccination, but they are struggling with complicated travel restrictions involving entering Germany. The choreographer from New York has also received a vaccination, but her dancers haven't. Under what circumstances can the companies from all over the world perform for us? On a stage in front of an audience, as a live performance on the internet, or in a public space? How can you celebrate a dance festival without wild celebrations?

Questions and more questions, which make simple answers and solutions impossible due to the current situation in our society. Rarely have we as persons and artists been so insecure as we are today. Never before were so many grand concepts so temporary, were plans made and then after a short period of time overturned again or altered. We are currently planning a dance program that is much more comprehensive than previous editions of the festival. We have explicitly produced many exciting productions for public spaces, productions for the stage will be performed in accordance with the pandemic using distancing among the performers, and other productions will be adapted to the internet and can be booked and viewed worldwide. Because everything is different with this DANCE festival, and everything will constantly be adapted anew to the situation. We will also let you participate in this through this magazine, which will include interviews with the festival artists, and reports on the performances and themes of DANCE 2021.

Enjoy reading the magazine, and we'll see you soon at DANCE 2021 – at the theater, in public spaces, and on the internet!

artists for artists TANZTENDENZ MÜNCHEN e.V.

an independent choreographers' association
34 years of commitment to contemporary dance

OUR MISSION

improving the conditions for contemporary dance
supporting choreographic ideas by providing space, time and practical support for independent and self-determined research and work

VENUE LINDWURMHOF

Three studios and an organizational office open to Munich's freelance choreographers open to regional, national and international guests

VENUE SCHWERE REITER / TANZ

a stage for dance and performance
a place for experiments in live art
a place for discourse and shared interests



tanztendenz.de

schwere reiter
tanz | theater | musik

schwerereiter.de

„Dann frisieren wir halt das Publikum ...“

DANCE Journal von Dieter Buroch

Corona ist ein Drecksack und die Situation der Künstler*innen in der Pandemie ist katastrophal. Seit Monaten können sie ihren Beruf nicht ausüben, haben meist keine finanziellen Rücklagen, staatliche Hilfen kommen nicht oder ungenau an, verlässliche Perspektiven gibt es nicht und die Live-streams sind kein Ersatz für die fehlenden Live-Auftritte. Die Theater sind geschlossen, obwohl gut durchdachte Hygienekonzepte eine Infektion fast ausschließen. Wer seine Familie schützen will, sollte sie ins Theater schicken. Kaum ein anderer Ort ist während der Pandemie sicherer. Nicht nur die Künstler*innen sind betroffen, sondern auch einem großen Teil der Gesellschaft wird der kulturelle Austausch entzogen. Keine Frage: Die Infektionszahlen müssen gesenkt werden! Prävention ist keine Hysterie und Ignoranz kein Mut – aber das Krisenmanagement in unserem Land fordert maßvollen Ungehorsam geradezu heraus.

So bekamen unsere Besucher*innen von den Mitarbeiterinnen des örtlichen Friseursalons *Pia Henrich* professionell so lange die Haare geschnitten, bis das Konzert der Sopranistin Tatjana Trommershäuser mit ihrem Pianisten beendet war. Der Applaus war gewaltig und alle Beteiligten haben die Aktion genossen.

Richtig – wir haben damit weder Kunst noch Kultur gerettet. Wir haben aber versucht, mit etwas Humor und Kreativität der Krisenstimmung und Depression etwas Positives entgegenzusetzen.

Was wir jetzt brauchen, ist Solidarität, Kreativität, Kraft und Mut bei den Kulturschaffenden und etwas mehr Fantasie im Krisenmanagement. Dann schaffen wir auch noch die (hoffentlich) letzten Monate. ■

Dieter Buroch

„Was wir jetzt brauchen, ist Solidarität,
– Kreativität, Kraft und Mut ...“

Anfang März gab es nach vielen Gipfeltreffen kleine „Lockerungen“. Die Friseure durften wieder öffnen und wir haben die Gelegenheit genutzt, in meiner Heimatstadt Runkel seit langer Zeit wieder mal ein kleines – fast legales – Live-Konzert, unter Beachtung aller Hygieneregeln zu veranstalten. Wenn Theaterbesuche verboten sind, Friseurbesuche aber nicht, muss man beides solidarisch verbinden.



“Let's cut the audience's hair then ...”

Corona is a scumbag and the situation of artists in the pandemic is a catastrophe. For months now they have not been able to practice their profession, most of them do not have any financial reserves, federal aid doesn't arrive or it's incorrect, there are no reliable perspectives, and livestreaming is not a substitute for the live performances that cannot take place. The theaters are closed, although well-thought-out hygiene concepts almost preclude an infection. Whoever wants to protect their family should send them to a theater. There is hardly another venue that is safer during the pandemic. Not only are artists affected by this, but also a large portion of society is deprived of cultural exchange. No question about it: the numbers of infections have to be reduced! Prevention isn't hysteria and ignorance isn't bravery – but crisis management in our country downright dares one to be disobedient.

At the beginning of March there were small “alleviations of the lockdown” after several summit meetings. Hairdressers and barbershops were allowed to re-open and we used the opportunity in my hometown Runkel to organize again after a long time a small – almost legal – live concert, taking into account all of the hygiene regulations. If going to the theater is forbidden but not going to the hairdresser, one must unite them solidly. And so, the members of our audience had their hair cut by the professional haircutters of the local hair salon “Pia Henrich” during the concert of the soprano Tatjana Trommershäuser and her pianist, for as long as the concert lasted. The applause was gigantic and everyone involved enjoyed the happening.

Correct – with this we didn't rescue art nor culture. We tried, however, to contrast the crisis atmosphere and depression with something positive, with a portion of humor and creativity.

What we need now is solidarity, creativity, energy, and courage among artists, and a little more fantasy on the part of crisis management. Then we will also make it through the (hopefully) last months. ■

Dieter Buroch

North Korea Dance

Goldene Uniformen glänzen, Kostüme schillern, verbreiten Revue-Glanz. Gut gelaunt werfen sich die Tänzer*innen in militärischen Paradeschritt, gleiten im traditionellen Hanbok, der südkoreanischen Tracht, anmutig über die Bühne oder rahmen die Solo-Auftritte der fantastischen Eun-Me Ahn als traditionelle spirituelle Figur oder populäre Sängerin im Abendkleid. Das auf Versatzstücken von nordkoreanischen Volkstänzen basierende Stück *North Korea Dance* thematisiert Teilung und Propaganda, gemeinsames kulturelles Erbe und unterschiedliche politische wie gesellschaftliche Ausprägungen als schrille Nummernrevue starker Bilder und überraschend leiser Momente. „Alle zusammen“ lautet übersetzt zum Schluss der Schriftzug auf dem Bühnenhintergrund.

Über 60 Jahre ist Korea in Nord und Süd geteilt. Vom Süden aus die Grenze zum diktatorisch regierten Norden zu übertreten ist kaum möglich. Also recherchierte die südkoreanische Tänzerin und Choreografin für *North Korea Dance* im Internet Videos von Militärparaden und Fächer-Tänzen, von viriler Athletik und bunter Folklore des nordkoreanischen Nachbarn.



Eun-Me Ahn und ihre Tänzer*innen verwandeln sich die – trotz gemeinsamer Wurzeln – fremden Tänze an, verfremden sie mit dem für die Kompanie typisch exzentrischen Twist. Eun-Me Ahn ist mit schamanistischen Exerzitien und dem harten Tanztraining in ihrer südkoreanischen Heimat groß geworden, bevor sie für mehrere Jahre nach New York ging, um an der Tisch School of the Arts ihr Studium fortzusetzen. Mit ihren extravaganten Stücken reüssierte sie in Europa, freundete sich mit Pina Bausch an, die sie mehrfach zu ihrem Tanzfestival einlud. Eun-Me Ahn kann laut und schrill sein, zugleich transportieren ihre Werke immer auch eine sehr ernsthafte Dimension. Sie reflektieren gesellschaftliche Zwänge und feiern individuelle Befreiung – allerdings ohne je das eigene Erbe aufzugeben. Sie vereinigen südkoreanische Tradition und popkulturelle Ästhetik.

Ein Gespräch zwischen Eun-Me Ahn live aus Korea und der künstlerischen Leiterin von DANCE, Nina Hümpel, ergänzt die Filmvorführung des 2018 entstandenen Stücks.

Golden uniforms shine and costumes shimmer, effusing the gloss of a revue. The dancers are in a good mood as they energetically march in military parade style, as they glide gracefully across the stage in traditional South Korean hanbok clothing, or as they form frames for the solos of the fantastic Eun-Me Ahn, portraying a traditional spiritual figure or a popular singer in an evening gown. The piece “North Korea Dance” is based on set pieces from North Korean folk dances and presents the themes of division and propaganda, a common cultural heritage, and different political as well as social characteristics as a brassy revue number with powerful images and surprisingly quiet moments. The

translation of the saying that appears at the end of the piece on the rear wall of the stage is “all together”.

Korea has been divided into north and south for over 60 years. It is hardly possible from the south to go across the border to North Korea, which is governed by a dictator. Therefore, the South Korean dancer and choreographer did research for “North Korea Dance” by using internet videos of her North Korean neighbor’s military parades, fan dances, robust athletics, and colorful folklore. Eun-Me Ahn and her dancers transform what are for them – despite their common roots – foreign dances, and defamiliarize them with the typically eccentric twist the company is known for. Eun-Me Ahn grew up with shaman exercises and the hard dance training of her South Korean homeland before she went to

live in New York for several years to continue her studies at the Tisch School of the Arts. She enjoyed success in Europe with her extravagant pieces, and she became friends with Pina Bausch, who invited her several times to her dance festival. Eun-Me Ahn can be loud and flashy, and at the same time her works always convey a very serious dimension. They reflect social constraints and celebrate individual liberation without, however, giving up their own heritage. They combine South Korean tradition and the aesthetics of pop culture.

A live discussion between Eun-Me Ahn in Korea and the artistic director of DANCE, Nina Hümpel, will complement the screening of the performance of the piece, which was created in 2018.

Choreografie und Inszenierung: Eun-Me Ahn
Musik: Young-Gyu Jang **Lichtdesign:** Jinyoung Jang **Video:** Jinwon Lee **Videoaufnahme:** Jiwoong Nam **Bühnenbild und Kostüme:** Jiwoong Nam
Tänzer*innen: Eun-Me Ahn, Jihye Ha, Hyekyoung Kim, Jeeyeun Kim, Eisul Leei, Juyoung Shim, Donghun Go, Youngmin Jung, Seunghae Kim, Hyunwoo Nam, Sihon Park **Musikerin:** Soona Park
Produktion: Eun-Me Ahn Company **Koproduktion:** Ministerium für Kultur, Sport und Tourismus, Korean Traditional Performing Arts Foundation, Théâtre de la Ville - Paris **Sponsoren:** Arts Council Korea, Dancers’ Career Development Center.



Lucinda Childs

Dance On Ensemble

In Kooperation mit den Münchner Kammerspielen.

DANCE ON ENSEMBLE

Works in Silence

„And one - two - three - four“ - das gängige Kommando gibt in den Stücken von Lucinda Childs nicht den Takt der Musik an, sondern den der Stille. Ihr Abend *Works in Silence* versammelt fünf wichtige Werke aus den 1970er Jahren. Childs, die zu den bedeutendsten und produktivsten Choreograf*innen der Gegenwart zählt, war Mitglied der innovativen Judson Dance Theater-Bewegung. Das Kollektiv revolutionierte im New York der 1960er Jahre den Tanz. Childs variiert Gehen, Hüpfen und Rennen, erprobt das Verhalten des Körpers bei schnellen Richtungswechseln und den Effekt minimaler Verschiebungen von Bewegungsmustern. Die Tänzer*innen des Dance On Ensembles bringen die hypnotische Wirkung dieser Arbeiten rund 45 Jahre nach ihrer Uraufführung zurück auf die Bühne.

Der Abend *Works in Silence* erlaubt den spannenden Einblick in eine wichtige Etappe in Lucinda Childs' Karriere. Childs wurde 1963 Mitglied des Judson Dance Theater, ließ aber später die Experimente mit um den Körper drapierten Lockenwicklern, Teesieben und Putzschwämmen (*Carnation*) und mit Sprache (*Street Dance*) hinter sich, um sich der vermeintlich einfachen Bewegung zu widmen. Solistisch und mit ihrer 1973 gegründeten Kompanie arbeitete sie an Struktur und Variation. Die vom Dance On Ensemble gezeigten Stücke entstanden – bis auf *Untitled Trio*, das sie in erster Fassung schon 1968 aufführte – erst nach der Kompaniegründung und zur Zeit ihrer Zusammenarbeit mit



Robert Wilson und Philip Glass für die legendäre Produktion *Einstein on the Beach* (1976). *Works in Silence* markieren die Zeit, in der Childs ihre künstlerische Handschrift markant herausarbeitete. In *Radial Courses* muss sich das Ensemble ohne Unterstützung von Musik im Takt finden. In *Katema*, dem jüngsten der gezeigten Werke, einem Solo von 1978, variiert sie Schritte auf einer Diagonalen; schwingende Arme, halbe Drehung, ganze Drehung, vor und zurück, dann holt ein Arm aus, kurze Verzögerung, das Muster verschiebt sich.

Nach dieser Werketappe entstanden dann künstlerische Meilensteine in Kollaboration mit anderen Künstlern wie *Dance* (1979 zusammen mit Philip Glass und Sol LeWitt) oder *Available Light* (1983 zusammen mit John Adams und Frank Gehry).

Der künstlerische Leiter des Dance On Ensembles, Ty Boomershine, tanzte in Childs' Kompanie und war ihr langjähriger künstlerischer Assistent. Das klug ausgewählte Programm ist nun im Repertoire des Dance On Ensembles und wird von den herausragenden Tänzer*innen über vierzig präsentiert.

“And one - two - three - four ...” The usual command doesn't set the tempo of the music in the pieces by Lucinda Childs, but of the silence. Her evening performance of “Works in Silence” brings together five important works from the 1970s. Childs, who is among the most significant and productive choreographers of the present, was a member of the innovative Judson Dance Theater movement. The collective revolutionized dance in New York in the 1960s. Childs varies walking, hopping, and running, she experiments with the behavior of the human body during rapid changes in direction, and the effect of minimal shifts in movement patterns. The dancers of the Dance On ensemble bring the hypnotic effect of these works back to the stage approximately 45 years after their world premiere.

The evening performance of “Works in Silence” provides an exciting insight into an important stage in Lucinda Childs' career. Childs became a member of Judson Dance Theater in 1963, but later on she left the experiments with hair rollers, tea strainers, and cleaning sponges draped over the body (“Carnation”) and language (“Street Dance”) behind her in order to devote herself to seemingly simple movements. She worked on structure and variation as a solo artist and with the company she founded in 1973. The pieces performed by the Dance On Ensemble were developed – with the exception of “Untitled Trio”, which she performed in its first version already in 1968 – after she founded her company and at a time when she was collaborating with Robert Wilson and Philip Glass on the legendary production “Einstein on the Beach” (1976). “Works in Silence” marks the time in which Childs developed her distinctive artistic signature. In “Radial Courses” the ensemble has to find the tempo without the support of music. In “Katema”, a solo piece from 1978 and the most recent of the pieces that will be performed, she varies the steps along a diagonal; swinging arms, a half-rotation, a complete rotation, forwards and backwards, then an arm extends, a brief hesitation, and the pattern shifts.

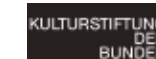
Following this stage in her work, an artistic milestone was then reached in collaboration with other artists, for exam-

ple, “Dance” (1979, a collaboration with Philip Glass and Sol LeWitt), and “Available Light” (1983, a collaboration with John Adams and Frank Gehry).

The artistic director of the Dance On Ensemble, Ty Boomershine, danced in Childs' company and was her artistic assistant for many years. The cleverly chosen program is now part of Dance On's repertoire and will be performed by outstanding dancers over forty years old.

Works in Silence zeigt:

Congeries on Edges for 20 Obliques, Premiere: 8. März 1975 / Y.M.C.A. Nyack New York | Katema, Premiere: 12. März 1978 / Stedelijk Museum, Amsterdam | Untitled Trio, Premiere: 1. Juni 1968/1973 / Judson Memorial Church, New York | Radial Courses, Premiere: 23. Juni 1976 / Washington Square Methodist Church, New York | Melody Excerpt, 3. November 1977 / Brooklyn Academy of Music, Brooklyn. [engl. Original] Congeries on Edges for 20 Obliques, Premiere March 8, 1975 / Y.M.C.A. | Nyack New York | Katema, Premiere March 12, 1978 / Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands. | Untitled Trio, Premiere June 1, 1968/1973 / Judson Memorial Church, New York, NY. Radial Courses, Premiere June 23, 1976 / Washington Square Methodist Church, New York, NY | Melody Excerpt, Premiere November 3, 1977 / Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY.
Choreografie: Lucinda Childs **Inszenierung:** Ty Boomershine
Mit: Ty Boomershine, Anna Herrmann, Emma Lewis, Gesine Moog, Omagbitse Omagbemi, Lia Wijtes-Poole **Licht:** Martin Beeretz **Ton:** Matfey Kuhlmeier
Kostüme: Alexandra Sebbag **Online-Premiere:** 18.-20. Dezember 2020, STUK - House for Dance, Image and Sound **Produktion:** Dance On / DIEHL+RITTER **Koproduktion:** STUK. House for Dance, Image and Sound / Münchner Kammerspiele. Gefördert im Fonds Doppelpass der Kulturstiftung des Bundes.



MK: Münchner Kammerspiele

Dance On ist gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Senatsverwaltung für Kultur und Europa des Landes Berlin und kofinanziert durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union im Rahmen von DANCE ON, PASS ON, DREAM ON.

In Kooperation mit den Münchner Kammerspielen.

any attempt will end in crushed bodies and shattered bones

Anders als der pessimistisch-realistische Titel suggeriert, legt das neueste Stück von Jan Martens eine hoffnungsvolle Spur. Formen des Protests, die mit Gewalt niedergeschlagen werden und mit gebrochenen Körpern und zersplitterten Knochen enden, sehen wir zwar jeden Tag in den Nachrichten. Aber wir erleben auch, dass die Proteste eben nicht enden, die Menschen wiederkommen, sich den Raum nehmen und weiter Veränderung fordern. Mit 17 Tänzer*innen zwischen 16 und 69 Jahren untersucht *any attempt will end in crushed bodies and shattered bones* Varianten des politischen Aufbegehrens. Martens nutzt klassische körperliche Protestformen wie das Gehen, Marschieren und Liegen. Ihn und seine diverse Gruppe von Performer*innen interessiert nicht, was ein Körper tun kann, sondern was ein Körper tut.

any attempt will end in crushed bodies and shattered bones folgt einer dreiteiligen Struktur. Das Stück beginnt nach dem Muster einer großen Tanzproduktion, viel Bewegung, Dynamik, synchrone Gruppen, um dann ein ganz anderes Register anzuschlagen: Gehen, Marschieren, Stillstehen gehören zu den bewährten Formen physischen Protests. Dieser Teil wirkt als „game changer“: Die generationenübergreifende Gruppe organisiert sich im Raum, strukturiert ihn, erobert ihn durch Kollaboration und verändert damit auch sich selbst. Wenn im dritten Teil annähernd die gleiche Choreografie wie im ersten getanzt wird, erscheint sie ganz anders, da sie jedem Individuum Geltung verschafft. Mit dabei sind auch die Tänzer*innen Ty Boomershine, Gesine Moog und

Tim Persent des Dance On Ensembles, mit dem er 2017 das Stück *Man Made* kreierte. Musikalisch kontrastiert der belgische Künstler, der seit 2010 choreografiert, in *any attempt will end in crushed bodies and shattered bones* Henryk Mikolaj Góreckis Konzert für Cembalo und Streichorchester mit Protestsongs der 1960er Jahre zum Beispiel aus dem politischen Konzeptalbum *We insist! Freedom Now Suite* von Max Roach. Für Jan Martens entsteht so eine „demokratische Choreografie“, wie er sagt. Sein heterogenes Ensemble, das über unterschiedliche Fähigkeiten im Tanz verfügt, soll zeigen, dass und wie gemeinsames Handeln möglich ist.

Unlike what the pessimistic-realistic title would suggest, the latest work by Jan Martens leaves a trail of hope. We may see every day in the news forms of protests that are beaten down with violence and end with broken bodies and shattered bones, but we also experience that the protests simply don't end - the people come back, occupy spaces, and continue to demand change. With seventeen dancers aged 16 to 69 years “any attempt will end in crushed bodies and shattered bones” examines variations of political rebellion. Martens uses classical physical forms of protest such as walking, marching, and lying down. He and his diverse group of performers are not interested in what a body can do, but rather what a body does.

The piece “any attempt will end in crushed bodies and shattered bones” follows a three-part structure. It begins according to the pattern of a large dance production, with much movement, dynamics, and synchronized groups, and then takes a very different direction: walking, marching, and standing still belong to the tried-and-true forms of physical protest. This part acts like a “game changer”: the group of mixed generations organizes itself in the space, structures the space, and conquers it through collaboration and thus they change themselves, too. When in the third part almost the same choreography is performed as in the first part, it seems to be completely different, as it provides every individual with a validity. Among the performers are also the dancers Ty Boomershine, Gesine Moog and Tim Persent from the Dance On ensemble; he created the piece “Man Made” in 2017 with them. This Belgian artist, who has been working as a choreographer since 2010, musically contrasts in “any attempt will end in crushed bodies and shattered bones” Henryk Mikolaj Górecki’s “Concerto for Harpsichord and String Orchestra” with protest songs from the 1960s, for example, from the political concept album “We insist! Freedom Now Suite” by Max Roach. For Jan Martens this creates, in his own words, a “democratic choreography”. His heterogenous ensemble of dancers with different dance abilities is meant to show that mutual action is possible and how it is possible.



Choreografie: Jan Martens **Mit:** Ty Boomershine, Truus Bronkhorst, Jim Buskens, Baptiste Cazaux, Zoë Chungong, Piet Defranco, Naomi Gibson, Kimmy Ligvoet, Cherish Menzo, Steven Michel, Gesine Moog, Dan Mussett, Wolf Overmeire, Tim Persent, Courtney May Robertson, Laura Vanborm, Looka Willems **Zweitbesetzungen:** Pierre Bastin, Georgia Boddez, Wannes Labath, Zora Westbroek **Künstlerische Assistenz:** Anne-Lise Brevers **Lichtdesign:** Jan Fedinger **Assistenz Lichtdesign:** Vito Walter **Kostüme:** Cédric Charlier **Kostümassistentz:** Alexandra Sebbag and Thibault Kuhn **Produktion:** GRIP In Zusammenarbeit mit dem Dance On Ensemble / Diehl + Ritter

DIEHL + RITTER

Internationaler Vertrieb: A Propic / Line Rousseau und Marion Gauvent **Koproduktion:** deSingel international arts campus (Antwerp, BE), Theater Freiburg (DE), Sadler’s Wells (London, UK), Julidans (Amsterdam, NL), Festival d’Avignon (FR), Le Gymnase CDCN Roubaix Hauts-de-France (FR), Norrlandsoperan (Umeå, SE), La Bâtie - Festival de Genève & l’ADC - Association pour la Danse Contemporaine Genève (CH), tanzhaus nrw (Düsseldorf, DE), Le Parvis Scène Nationale Tarbes-Pyrénées (Tarbes, FR), La Danse en grande forme (CND - Angers, Malandain Ballet Biarritz, La Manufacture - CDCN Nouvelle-Aquitaine Bordeaux - La Rochelle, CCN de Caen en Normandie, L’échangeur - CDCN Hauts-de-France, CCN de Nantes, CCN d’Orléans, Atelier de Paris / CDCN, Collectif Fair-e / CCN de Rennes et de Bretagne, Le Gymnase | CDCN Roubaix | Hauts-de-France, POLE-SUD CDCN / Strasbourg and La Place de La Danse - CDCN Toulouse Occitanie) und Perpodium **Mit der Unterstützung von:** De Grote Post (Ostend, BE), Charleroi Danse (BE), CCNO - Centre Chorégraphique National d’Orléans icw Théâtre d’Orléans (FR) und December Dance (Concertgebouw and CC Brugge). Mit der finanziellen Unterstützung der flämischen Regierung, der Stadt Antwerpen, der Steuerbehörde der belgischen Bundesregierung und Cronos Invest.

Rabih Mroué

Dance On Ensemble

In Kooperation mit den Münchner Kammerspielen.

You should have seen me dancing Waltz / Elephant

316 Bleistiftskizzen toter Körper. Sie prägen das berührende Duo *Elephant*, das Rabih Mroué zusammen mit den Tänzer*innen Jone San Martin und Ty Boomershine von Dance On entwickelte. Isolation und der Wunsch nach Zusammensein, Einsamkeit und Sehnsucht nach Nähe charakterisieren *Elephant*. Das zweite Stück des Abends, *You should have seen me dancing Waltz*, das Rabih Mroué mit dem Dance On Ensemble erarbeitete, zeigt, welche Auswirkungen die Nachrichten von Gewalt und Brutalität auf uns haben. Wie reagieren wir körperlich darauf? Dafür finden die Tänzer*innen sehr persönliche Worte und Bilder.

Dieser Abend präsentiert zwei Tanzstücke des libanesischen, in Berlin lebenden Künstlers, Schauspielers und Performers Rabih Mroué, die er für die und mit den herausragenden Tänzer*innen des Ensemble Dance On kreierte. Nach *Water between Three Hands* (2016) arbeiteten der international renommierte Künstler und die Kompanie zum zweiten Mal zusammen. In *Elephant* (2018) verwendet er – wie in vielen seiner Stücke – Dokumentarmaterial, um persönliche und kollektive Archive ineinanderzublenzen. Hier sind es Bleistiftskizzen von liegenden Körpern – ruhen sich diese Menschen aus? Schlafen sie? Die verhaltene Stimmung weicht bald anderen Assoziationen, Bildern von Gewaltopfern oder Flüchtlingen, deren leblose Körper an den Strand gespült wurden. Ein Jahr lang stellte sich Rabih Mroué der Aufgabe, jeden Tag einen toten Körper zu skizzieren. Aus dieser Sammlung wurden 316 Bilder für *Elephant* ausgewählt, sie werden im Verlauf des Stücks an die Bühnenrückwand projiziert. Jone San Martin und Ty Boomershine setzten

zusammen mit Mroué das Konzept in Bewegung um, Matfef Kuhlmei schrieb dafür die Musik.

Auch für das zweite Werk des Abends, *You should have seen me dancing Waltz* (2019), arbeitete Rabih Mroué eng mit den Tänzer*innen zusammen. Berichte von Tod und Zerstörung, entsetzliche Bilder, sobald man die Zeitung aufschlägt und die immer wiederkehren, was, wenn man sich nie daran gewöhnen würde? Die Tänzer*innen lesen die Zeitung, wir hören die Sätze, Bewegungen echoen, werden wiederum in Worte gefasst. Mit beiden Stücken wirft Rabih Mroué politische und moralische Fragen auf, transponiert sie in Raum, Sprechen und Tanz.

Three hundred and sixteen pencil sketches of dead bodies. They are essential components of the touching duet “Elephant”, which Rabih Mroué developed with the dancers Jone San Martin and Ty Boomershine from the Dance On ensemble. Isolation and the desire to be around someone, loneliness and the yearning for closeness characterize “Elephant”. The second piece of the evening, “You Should Have Seen Me Dancing Waltz”, which Rabih Mroué developed with Dance On, illustrates what effects news about violence and brutality have on us. How do we react physically to this? The dancers discover very personal words and images for this.

This evening presents two dance pieces by Rabih Mroué, the Lebanese artist, actor, and performer who lives in Berlin; he created the pieces for and with the superb dancers of the ensemble Dance On. After “Water Between Three Hands” (2016) the internationally renowned artist and the company worked together for a second time. In “Elephant” (2018) he uses – as in many of his pieces – documentary material in order to blend personal and collective archives into one another. Here it's pencil sketches of bodies lying on the ground. Are these people resting? Are they sleeping? The restrained atmosphere soon gives way to other associations, images of victims of violence or refugees whose lifeless bodies washed ashore. For a year Rabih Mroué gave himself the task of sketching a dead body every day. For “Elephant” three hundred and sixteen images from this collection were selected, and over the course of the piece



they will be projected on the back wall of the stage. Jone San Martin and Ty Boomershine translate with Mroué the concept into movement; Matfef Kuhlmei composed the music for the piece.

For the second work of the evening, “You Should Have Seen Me Dancing Waltz” (2019) Rabih Mroué also worked closely with the dancers. Reports about deaths and destruction, horrible images as soon as you page through a newspaper and which keep recurring – what if one would never get used

to this? The dancers read the newspaper, we hear the sentences, movement echoes, and in turn they are put into words. Rabih Mroué poses political and moral questions with both pieces, and he transposes them into space, speaking, and dance.

Unterstützt durch das NATIONALE PERFORMANCE NETZ Koproduktionsförderung Tanz.



MK: Münchner Kammerspiele

Dance On ist gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Senatsverwaltung für Kultur und Europa des Landes Berlin und kofinanziert durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union im Rahmen von DANCE ON, PASS ON, DREAM ON.

In Kooperation mit den Münchner Kammerspielen.

Choreografische Stückentwicklung von Ivana Müller

Dance On Ensemble

In Kooperation mit den Münchner Kammerspielen.



Fäden

Wie lässt sich Zeit bemessen?
Was sammelt sich über ihre Dauer an?
Lässt sie sich einwickeln und stapeln, oder verstreuen und verteilen?
Was geht verloren und wird vergessen?
Und wie verändern wir Menschen uns mit der Zeit oder gegen sie?

Fäden entsteht in einer fragilen, unterbrochenen und aufgeschobenen Gegenwart, mit der Erinnerung an das Davor und einer Ahnung des Danach. Aus diesem schwebenden Moment heraus entwickelt die Choreografin und Autorin Ivana Müller gemeinsam mit den Schauspieler*innen und Tänzer*innen Javier Arozena, André Benndorff, Walter Hess, Jelena Kuljić, Anna Gesa-Raija Lappe, Emma Lewis, Jone San Martin und Omagbitse Omagbemi ein Geflecht aus Bewegungen, Gedanken und Bildern, das über den unausweichlichen Prozess der vergehenden Zeit reflektiert.

In this suspended, fragile and continually postponed now, this moment in which we remember the 'before' and have no clear idea of what might happen 'after', "Fäden" (Threads) emerges as a choreographic, poetic and visual meditation on time and the way it formulates our lives.

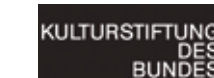
While ravelling and unravelling ideas and sensations of past, present and future, performers knit a sentient reflection in which remembering, forgetting, losing, waiting, aging and transforming become main protagonists. Together they develop a performance that unfolds as an ever-changing landscape and a long lively conversation on the inevitable passage of time.

*Auf Englisch mit deutschen Übertiteln.
Im Rahmen von SCORES OF CHANGE. Ein Doppelpass-Projekt von Dance On / Diehl+Ritter, Münchner Kammerspiele und STUK House for Dance, Image and Sound. Gefördert im Fonds Doppelpass der Kulturstiftung des Bundes.*

Von und mit: Javier Arozena, André Benndorff, Walter Hess, Jelena Kuljic, Anna Gesa-Raija Lappe, Emma Lewis, Jone San Martin, Omagbitse Omagbemi
Konzept, Text & Choreographie: Ivana Müller **Mitarbeit Bühnen- und Kostümbild:** Alix Boillot **Lichtdesign:** Martin Kaffarnik **Künstlerische Mitarbeit & Dramaturgie:** Jonas Rutgeerts **Dramaturgie:** Olivia Ebert **Künstlerischer Leiter Dance On Ensemble:** Ty Boomershine **Regieassistenz:** Malina Sascha Hoffmann und Agnes Pfeiffer **Assistenz Bühne und Kostüme:** Marlene Pieroth **Inspizienz:** Hanno Nehring **Produktionsleitung Kunst:** Maxi Menja Lehmann, Gina Penzkofer **Produktionsleitung Technik:** Hanna Kriegleder

Dance On ist gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Senatsverwaltung für Kultur und Europa des Landes Berlin und kofinanziert durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union im Rahmen von DANCE ON, PASS ON, DREAM ON.

In Kooperation mit den Münchner Kammerspielen.



**MK: Münchner
Kammerspiele**





LOVETRAIN2020

Volle Kraft rückwärts in die 1980er Jahre! Emanuel Gat bringt mit den Hits des britischen Duos Tears for Fears den Synthiepop zurück. Ein „zeitgenössisches Musical“ nennt der israelische Choreograf sein Stück für 14 Tänzer*innen, das im vergangenen Oktober beim Festival „Montpellier Danse 40 bis“ uraufgeführt wurde. Musikalisch ist *LOVETRAIN2020* eine Hommage an den eingängigen, tanzbaren Sound der beiden Musiker aus Bath. Tänzerisch reflektiert das in der Pandemie entstandene Werk Abschattierungen zwischen Gruppe und Individuum, Anziehung und Abstoßung, Vergesellschaftung und Alleinsein. Den Kontrapunkt setzen Kostüme aus schimmernden Stoffen, mit voluminösen Faltenwürfen in barocker Opulenz. Ein elektrisierender Mix. Let's dance again!

In einer Zeit, in der Diskotheken und Clubs geschlossen sind, wirkt *LOVETRAIN2020* von Emanuel Gat wie eine Befreiung und Rückkehr in eine andere, die „normale“, Welt. Die Uraufführung beim letztjährigen Festival in Montpellier geriet wohl auch nicht zuletzt deswegen zum Triumph. Gat, der zur Zeit am l'Arsenal – Cité Musicale Metz arbeitet, zählt zu den renommiertesten zeitgenössischen Choreografen. Er tanzte in Israel im Ensemble von Liat Dror Nir Ben Gal, gründete dann 2004 seine Kompanie Emanuel Gat Dance und erregte bereits mit seinen frühen Stücken internationale Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt, weil er mit seiner hohen musikalischen Sensibilität Kompositionen gegen den Strich las und sich zum Beispiel in seiner Choreografie zu Igor Strawinskys *Sacre du printemps* mit dem kubanischen Salsa

auseinandersetzte. 2008 kam sein erstes Werk in Frankreich heraus, wo Emanuel Gat seither lebt und arbeitet. Mit seiner Produktion *SUNNY* war er 2017 zu Gast bei DANCE.

LOVETRAIN2020 feiert das laute, pralle Leben. Doch es gibt einen Subtext, den die Musikauswahl selbst liefert: Das Duo Tears for Fears wählte seinen Namen nach einem Zitat des Psychotherapeuten Arthur Janov, dem Vater der sogenannten Urschrei-Therapie, der „tears as replacements for fears“ propagierte. Die Texte sind durchzogen von psychischen Nöten und sozialen Verwerfungen. Harmlose Hits jedenfalls mag Emanuel Gat nicht im Sinn gehabt haben, als er – in Zeiten der Pandemie – diese Musik für sein Stück mit einer und über eine Gruppe von Menschen ausgesucht hat. Auch die gebauschten Röcke, das schimmernde Layering und die voluminösen Faltenwürfe der Kostüme von Thomas Bradley erzählen von luxuriösen Gesellschaftsevents, die jedoch mehr eine Erinnerung, eine Chimäre sind, als wären die Tänzer*innen auf dem Weg dorthin von irgendetwas abgelenkt worden ...

Choreografie und Licht: Emanuel Gat **Kostüme:** Thomas Bradley
Kostümherstellung: Thomas Bradley, Wim Muyliaert **Technische Direktion:** Guillaume Février **Von und mit:** Eglantine Bart, Thomas Bradley, Robert Bridger, Gilad Jerusalem, Péter Juhász, Michael Loehr, Emma Mouton, Eddie Oroyan, Rindra Rasoaaveloson, Ichiro Sugae, Karolina Szymura, Milena Twiehaus, Sara Wilhelmsson, Jin Young Won **Musik:** Tears for Fears
Eine Produktion von Emanuel Gat Dance
Kompanie Manager: Marjorie Carré **Produktionskoordination:** Antonia Auday
Koproduktion: Festival Montpellier Danse 2020, Chaillot - Théâtre national de la Danse, Sadler's Wells London, Arsenal Cité musicale - Metz, Theater Freiburg, mit der Unterstützung von Romaeuropa Festival.
Emanuel Gat Dance bedankt sich für die Unterstützung des französischen Ministeriums für Kultur und Kommunikation, von DRAC Provence Alpes-Côte d'Azur, der Stadt Istres, Region Sud - Provence-Alpes-Côte d'Azur und des Regionalrats von Bouches-du-Rhône. Erarbeitet bei Agora - cité internationale de la danse in Montpellier.

Full speed ahead into the 1980s! Emanuel Gat brings back synthesizer pop with the hits of the British duo Tears for Fears. The Israeli choreographer calls his piece for 14 dancers a “contemporary musical”, and it celebrated its world premiere last October at Festival Montpellier Danse 40 bis. Musically, “LOVETRAIN2020” is a homage to the catchy, danceable sound of the two musicians from Bath. The dancing in this work created during the pandemic reflects shadings between groups and individuals, attraction and rejection, socialization and loneliness. The counterpoint comes from costumes made from shimmering material, voluminous drape-like costumes with a Baroque opulence. An electrifying mixture. Let's dance again!

In a time when discotheques and clubs are closed, “LOVETRAIN2020” by Emanuel Gat appears to be a liberation and a return to another world, the “normal” world. The world premiere at last year's festival in Montpellier probably turned into a triumph for this very reason. Gat, who is currently working at l'Arsenal - Cité Musicale Metz, is considered to be one of the most renowned contemporary choreographers. He danced in Israel in the Liat Dror and Nir Ben Gal ensemble, and then he founded in 2004 his company Emanuel Gat Dance and soon gained international recognition with his early works. Not the least because he interpreted compositions against the grain with his extreme musical sensibility, and, for example, explored Cuban salsa in his choreography to Igor Strawinsky's “Sacre du printemps”. In 2008 his first piece was performed in France, and since then Emanuel Gat has been living and working there. He was a guest performer with his production “SUNNY” in 2017 at the DANCE festival.

“LOVETRAIN2020” celebrates a loud, blazing lifestyle. But there is a subtext that the choice of music itself provides: the duo Tears for Fears chose its name from a quote from the psychotherapist Arthur Janov, the father of the so-called primal scream therapy, which propagates “tears as replacements for fears”. The texts are riddled with psychical hardships and social rejections. In any case, Emanuel Gat probably wasn't thinking about harmless hits when he – in

times of the pandemic – selected the music for his piece with one group of people and about one group of people. The billowing skirts, the shimmering layering and voluminous, drape-like costumes designed by Thomas Bradley also speak of luxurious social events that, however, are more of a remembrance, a Chimere – as if the dancers had been distracted by something while on their way there ...





Für seine Arbeit erhielt Raimund Hoghe im Oktober 2020 den Deutschen Tanzpreis, die höchste Auszeichnung für Choreografie, die hierzulande vergeben wird. Geehrt wurde damit ein Künstler, der allen Widerständen zum Trotz unbeirrt, kompromisslos und konsequent seinen Weg verfolgt und seine Werte vertritt. Ästhetisch wie politisch. Auch in dem melancholisch-feinsinnigen Porträt *Canzone per Ornella* bringt Hoghe das Elend Flüchtender zur Sprache. Ruhig, fast stoisch liest er einen Brief zweier junger Männer vor, dessen schrecklicher Inhalt die Parallelwelt, in der wir uns ganz gut eingerichtet haben, jäh unterbricht. Auch Pasolini, eine Referenzfigur für Hoghe wie für die Turinerin Balestra, steht für sexuelle Selbstbestimmung in einer offen homophoben Gesellschaft, für die Parteinahme für die Elenden und Entrechteten, auch für eine von vielen als provokativ empfundene Radikalität in Kunst und Leben. Sein Satz „Den Körper in den Kampf werfen“ wurde für den Choreografen Hoghe, der damals, Anfang der 1990er Jahre, bereits zwei Karrieren – als Journalist und als Dramaturg bei Pina Bausch – hinter sich hatte, zur Initialzündung für seine Bühnenlaufbahn. Die Schönheit seiner Stücke kontrastiert er mit dem Wissen um den Abgrund. Eine Schönheit, die in *Canzone per Ornella* auch aus der Eleganz des Älterwerdens entsteht. Momente aus früheren Stücken finden hier ihren Widerhall, wenn Ornella Balestra mit den Armen Odette-Odile aus Schwanensee zitiert, die Tänzerin über die Bühne geht, wenn Dalida und Judy Garland singen. Hoghe bereitet gemessenen Schrittes wieder die Bühne, trägt kleine Objekte, agiert mit seinem langjährigen künstlerischen Mitarbeiter Luca Giacomo Schulte. Mal twisten sie auch alle drei: zu Dalidas *Ciao Amore Ciao*.

Canzone per Ornella

Seit Jahren gehört die ehemalige Solistin in Maurice Béjarts berühmter Kompanie Le Ballet du XXème siècle und Prima-ballerina auf italienischen Bühnen zur festen Gruppe um den Choreografen Raimund Hoghe. Er widmete ihr das beim Festival d'Avignon uraufgeführte Stück *Canzone per Ornella*. Die Hommage an die zeitlose Diva Ornella Balestra wird durchzogen von Texten des italienischen Regisseurs, Dichters und streitbaren Publizisten Pier Paolo Pasolini. Dessen Satz „Den Körper in den Kampf werfen“ war damals ein Anstoß für Hoghe, auf die Bühne zu gehen. Auch in *Canzone per Ornella* tritt er auf, bereitet der Tänzerin den Raum, twistet neben ihr und lässt sich von ihr in der wohl komischsten und berührendsten Ballettstunde der Tanzgeschichte das kleine Einmaleins der Armpositionen beibringen.

For years now the former soloist in Maurice Béjart's famous company Le Ballet du XXème siècle and prima ballerina on Italian stages has been part of the group associated with the choreographer Raimund Hoghe. He devoted the piece “Canzone per Ornella” to her, which celebrated its world premiere at Festival d'Avignon. The homage to the timeless diva Ornella Balestra is riddled with texts from the Italian director, poet, and pugnacious journalist Pier Paolo Pasolini. His words “throw one's body into the fight” were back then an impulse for Hoghe to go on stage. He also appears in “Canzone per Ornella”; he prepares the space for the female dancer, twists alongside her, and lets her teach him the little basics of arm positions in what is probably the most humorous and touching ballet lesson in dance history.

For his work Raimund Hoghe received the German Dance Award in October 2020, Germany's most prestigious award for choreographers. The award honored an artist who unerringly pursues his path despite any resistance, without compromise and consequently, and who stands by his values. Aesthetically as well as politically. Hoghe lends a voice to the suffering of refugees also in the melancholic-subtle portrait “Canzone per Ornella”. Calmly, almost



stoically he reads a letter from two young men, and the letter's terrible contents abruptly interrupts the parallel world in which we have very comfortably settled ourselves. Pasolini, an exemplary figure to Hoghe, and to the gymnast Balestra as well, also represents sexual self-determination in an openly homophobic society, represents partisanship with the suffering and disenfranchised, and a radicalness in art and life that for many people is a provocation. His words “throw one's body into the fight” were the inspiration for the choreographer Hoghe to start his stage career, who at that time at the beginning of the 1990s had already pursued two careers – as a journalist and a dramaturge under Pina Bausch. He contrasts the beauty in his pieces with the knowledge of the abyss. A beauty that also develops in “Canzone per Ornella” from the elegance of becoming old. Moments from earlier works are echoed here, for example, when Ornella Balestra quotes with her arms Odette/Odile from “Swan Lake,” when the female dancer moves across the stage, when Dalida and Judy Garland sing. Hoghe paces as he prepares the stage again, carries small objects, and performs with his artistic collaborator of many years, Luca Giacomo Schulte. At times all three of them do the twist: to Dalida's “Ciao Amore Ciao”.

Konzept, Choreografie, Ausstattung: Raimund Hoghe **Künstlerische Mitarbeit:** Luca Giacomo Schulte **Tanz:** Ornella Balestra, Raimund Hoghe, Luca Giacomo Schulte **Musik und Texte:** interpretiert von Victoria de los Angeles, Charles Aznavour, Leonard Bernstein, Gigliola Cinquetti, Dalida, Georges Delerue, Marlene Dietrich, Judy Garland, Milly, Bobby Solo, Chavela Vargas und Pier Paolo Pasolini **Fotografie:** Rosa Frank **Management:** Judith Jaeger und Les Indépendances, Paris.
Eine Produktion von Raimund Hoghe - Hoghe + Schulte GbR Düsseldorf, koproduziert durch das Theater im Pumpenhaus Münster. Gefördert durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW, die Kunststiftung NRW und das Kulturrat der Landeshauptstadt Düsseldorf. Mit Unterstützung von La Ménagerie de Verre Paris im Rahmen von Studiolab. Mit besonderem Dank an agnès b. Paris.

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Landeshauptstadt
Düsseldorf

Canzone per Ornella

Raimund Hoghes Stück für die Tänzerin Ornella Balestra ist Teil des DANCE Programms 2021. Der Choreograf im Interview:

Canzone per Ornella steht in einer Reihe von Stücken, die Du für Tänzerinnen und Tänzer kreiert hast, die mit Dir schon lange arbeiten. So entstanden *Songs for Takashi* (2015), *Musiques et Mots pour Emmanuel* (2016) und eben *Canzone per Ornella* (2018), das beim Festival DANCE präsentiert wird. Wie beschreibst Du Ornella Balestra? Was prädestiniert sie für Deine Stücke? Und wo habt Ihr Euch kennengelernt?

Wir haben uns 2002 bei einem Gastspiel von *Lettere amoro* in Turin kennengelernt. Sie kam damals in meine Vorstellung und zu einem Workshop. Ich war von Anfang an sehr fasziniert von ihr und wollte unbedingt mit ihr arbeiten. Sie hat eine unglaublich starke Ausstrahlung, kann auf der Bühne Trauernde sein und glamouröse Diva. Sie steht zu ihrem Alter und scheint doch eine Frau ohne Alter zu sein – und nicht zuletzt ist sie eine wunderbare Tänzerin. Es fällt mir schwer, sie mit Worten zu beschreiben – deshalb mache ich Stücke mit ihr, in denen ich etwas davon ausdrücken kann, was sie für mich bedeutet. Fast 20 Jahre arbeiten wir jetzt zusammen und bei jeder neuen Arbeit entdecken

wir neue Seiten. Sie ist eine sehr offene und auch politisch engagierte Persönlichkeit, kann sich sehr leicht auf die von mir vorgeschlagenen Musikstücke einlassen – ob Klassik oder italienische Schlager – und auf verschiedene Musikstile einstellen.

Eine berührende Szene zeigt Dich und Ornella Balestra in der Situation einer Ballettstunde. Du bist der Schüler, sie ist die Lehrerin. Wie kam es zu dieser Szene?

Die Szene ist aus dem 2003 uraufgeführten Stück *Tanzgeschichten*, in dem wir zum ersten Mal zusammengearbeitet haben. Wie immer habe ich auch bei ihr mit Spuren der eigenen Geschichte gearbeitet. Für sie zählt dazu auch die klassische Ausbildung als Tänzerin – ich habe diese Ausbildung nicht und so kann ich von ihr lernen.

Ornella Balestra stammt aus Turin. Gibt es eine besondere Italianità, die das Stück auszeichnet? Die „Canzone“ im Titel machen darauf neugierig.

>> Fortsetzung auf Seite 28

Canzone per Ornella

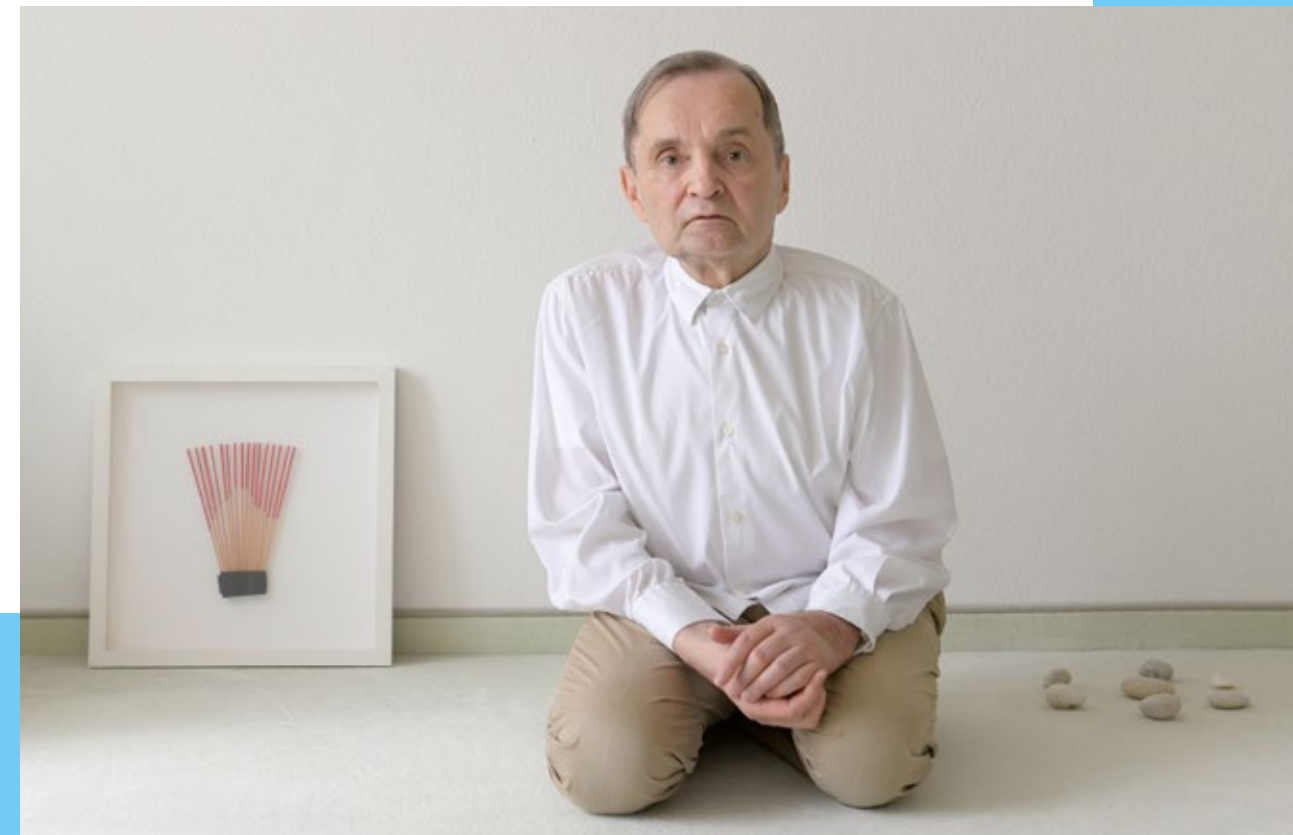
Raimund Hoghe's piece will be part of the DANCE festival.

An interview with the choreographer:

Canzone per Ornella is part of a series of pieces you created for dancers who have been working with you for a long time. This resulted in the development of “Songs for Takashi” (2015), “Musiques et Mots pour Emmanuel” (2016), and now “Canzone per Ornella” (2018), which will be presented at the DANCE festival. How would you describe Ornella Balestra? What makes her predestinated for your pieces? And where did you two meet?

*We met in 2002 at a guest performance of *Lettere amoro* in Turin. At that time, she came to see my performance and to a workshop. I was very fascinated with her from the start and wanted to work with her at all costs. She has an unbelievably strong charisma; on stage she can be a person who is grieving and a glamorous diva. She accepts her age and yet appears to be an ageless woman – and in the long run she's a wonderful dancer. It's difficult for me*

>> Continued on page 29





Ornella verkörpert für mich immer etwas von Italien – es ist einfach da. Und natürlich gibt es (nicht nur in diesem Stück) Musik aus Italien, die ich seit meiner Kindheit liebe. Es ist aber nicht so, dass ich mich bei der Musikauswahl nur auf mein Archiv konzentriere – durch die Arbeit entdecke ich immer wieder neue Stücke und neue Interpret*innen. Zum Beispiel die in Italien sehr bekannte Sängerin Milly. Dazu kommen noch die Textfragmente von Pier Paolo Pasolini.

Pier Paolo Pasolini, italienischer Dichter, Regisseur und streitbarer Publizist, war wichtig für Dich. Sein Satz „Den Körper in den Kampf werfen“ wurde vor beinahe 30 Jahren so etwas wie ein Motto für Deine Werkbiographie. Wirfst Du Deinen Körper immer noch in den Kampf?

Ja, der Kampf hört nicht auf.

Texte von Pasolini durchziehen auch *Canzone per Ornella*. Ist Pasolini für Ornella auch eine wichtige Figur?

Wenn die Texte von Pasolini bei Ornella nichts auslösen würden, würde ich die Texte nicht nehmen – es geht in meiner Arbeit immer auch um die Resonanz, die Texte oder Musik bei den Tänzern auslösen. Gibt es keine Reaktion, muss ich nach anderen Texten oder Liedern suchen – bis eine Verbindung entsteht. Und Ornella ist wie ich eine große Bewunderin von Pasolinis Texten und Filmen.

Ich habe Dich über Deine journalistischen Texte, Deine Interviews und Porträts, als politischen Menschen erfahren. In Deinen Stücken gehst Du immer wieder auf geflüchtete Menschen ein und gibst ihnen eine Stimme. Verstehst Du Dich als politischer Choreograf/Künstler?

Ich kann meine Augen nicht verschließen vor dem, was um uns herum passiert. Ich sehe Obdachlose auf der Straße und in den Medien Bilder von Flüchtlingen, lese von Ausgrenzung und dem Versuch, dass wir uns abschnitten vor denen, die auf der Flucht sind und ums Überleben kämpfen – das kann ich nicht beiseiteschieben und mich in eine bunte Postkartenidylle flüchten.

Du hast im vergangenen Oktober den Deutschen Tanzpreis erhalten. Was bedeutet der Preis für Dich?

Ich habe mich sehr über die Auszeichnung gefreut – auch, weil Gret Palucca die erste Preisträgerin war. Ich habe sie ja noch am Ende ihres Lebens getroffen und über sie geschrieben. Ich denke oft an sie – und natürlich auch an andere Preisträger, die ich kenne und mit denen ich auf unterschiedliche Art gearbeitet habe. Zum Beispiel Pina Bausch, Nele Hertling, die mich ins Hebbel-Theater eingeladen hat, oder Bertram Müller, in dessen Werkstatt in Düsseldorf ich meine ersten Arbeiten gezeigt habe.

Gefreut habe ich mich auch, weil ich der erste Choreograf aus der freien Szene bin, der mit dem Deutschen Tanzpreis ausgezeichnet wurde – und wohl auch der erste mit einer Behinderung. ■

to describe her in words – for that reason I create works with her where I can express something she means to me in the works. By now we have been working together for almost 20 years and with each new piece we discover new aspects. She's a very open and also politically active person; she can very easily get involved in the pieces of music I suggest – whether they're classical music or Italian pop songs – and adapt to different music styles.

A touching scene shows you and Ornella Balestra in a ballet lesson situation. You're the student, she's the instructor. How did that scene come about?

The scene is from the piece “Tanzgeschichten” (“Dance Songs”), which celebrated its world premiere in 2003 and was the first time we had worked together. I worked, as I always do, with her using traces of her own history. In her case this includes the training as a classical dancer, too – I don't have this training and therefore I can learn from her.

Ornella Balestra comes from Turin. Is there a special Italianità, an Italian spirit, which characterizes the piece? “Canzone” in the title makes you curious about this.

To me, Ornella always embodies something Italian – it's simply there. And naturally there is (not only in this piece) music from Italy, which I have loved since my childhood. It is, however, not as if I only concentrate on my archive when choosing music – through the work I constantly discover new pieces and new performers. The singer Milly, for example, who is very well-known in Italy. And added to this are the fragments of texts by Pier Paolo Pasolini.

Pier Paolo Pasolini, the Italian poet, director, and polemical journalist, was important to you. His words “throw one's body into the fight” became something like a motto for your work almost thirty years ago. Do you still always throw your body into the fight?

Yes, the fight never ceases.

“Canzone per Ornella” is pervaded with texts by Pasolini as well. Is Pasolini also an important figure for Ornella?

If the texts by Pasolini wouldn't trigger anything in Ornella, I wouldn't use the texts – with my work it always also has to do with the resonance triggered in the dancers by the texts or music. If there isn't a reaction, I have to search for other texts or songs – until a connection is created. And Ornella is, like myself, a huge admirer of Pasolini's texts and films.

I learned about you as a political person through your journalistic texts, your interviews and portraits. In your pieces you commit yourself to refugees over and over again, and you give them a voice. Do you see yourself as a political choreographer and artist?

I can't close my eyes to what is happening around us. I see homeless people on the streets and images of refugees in the media, I read about ostracism and the attempt to have us isolate ourselves from those who are fleeing and fighting for survival – I can't shove that aside and escape to a colorful postcard idyll.

Last October you received the German Dance Award. What does this award mean to you?

I was very happy to receive this honor – also because Gret Palucca was the first recipient of this award. I met her towards the end of her life, before she passed away, and wrote about her. I often think about her – and of course also about the other recipients of the award who I know and have worked with in different ways. For example, Pina Bausch, and Nele Hertling, who invited me to Hebbel Theater, and Bertram Müller – I presented my first works at his workshop in Düsseldorf.

I was also pleased because I'm the first choreographer from the independent scene who received the German Dance Award – and no doubt the first with a disability, too. ■

The Goldberg Variations, BWV 988

Die *Goldberg-Variationen* gehören zur späteren Schaffensphase von Johann Sebastian Bach. Der Komponist lotete in einem Spiel von Variationen, Kanons und Fugen die Grenzen musikalischer Motive aus. Hier begann er mit einer einfachen und leisen Melodie, verbunden mit einer darunterliegenden Basslinie, die sich kontinuierlich in einem höchst komplexen musikalischen Kosmos entfaltet. Gemeinsam mit dem Pianisten Alain Franco setzt Anne Teresa De Keersmaecker nun ihre Auseinandersetzung mit Bach fort: Die große Produktion *The Six Brandenburg Concertos* – ihre vorangegangene Kreation zu Musik von Bach – wird jetzt als Solo wiederaufgenommen, in dem Anne Teresa De Keersmaecker selbst tanzt. Dabei bleibt sie ihrem Prinzip treu, die Partitur quasi als Bauplan zu verwenden.

Auf eine Arie folgen 30 Variationen. Diese Musik erfordert von Anne Teresa De Keersmaecker, eine Form des Tanzes zu finden, die zu Anpassung und Flexibilität fähig ist, während sie gleichzeitig ihren unveränderlichen Kern wahrt. Die belgische Choreografin, die vor fast genau 40 Jahren ihr erstes Solo kreierte, nimmt mit *The Goldberg Variations, BWV 988* erneut einen Dialog mit der Musik von Bach auf – auf der fortlaufenden Suche, heutige Fragen in einer persönlichen choreografischen Sprache aufzuwerfen.



“The Goldberg Variations” belong to Bach’s late period, in which the composer pushes the boundaries of musical themes in a play of variations, canons and fugues. For this composition, he started from a simple and quiet melody, joined with an underlying bass line, which steadily unfolds into a musical cosmos that reveals itself with extraordinary variety and unparalleled complexity.

Together with pianist Alain Franco, Anne Teresa De Keersmaecker continues her journey with Bach in dialogue with these variations The large casting of “The Six Brandenburg Concertos” – her previous creation to music by Bach – is

now brought back to a solo performance danced by De Keersmaecker herself. In doing so, she stays true to the same principle of the musical score as the blueprint for choreography.

Spanning no less than one aria and thirty variations, the music challenges the choreography to a similar exercise in width: to find a form of dance capable of adaptation and flexibility while retaining an immutable core. To De Keersmaecker, it is above all an invitation to consolidate the road travelled as an artist, posing today’s questions in her ongoing search for a personal choreographic idiom.

Choreografie und Tanz: Anne Teresa De Keersmaecker **Musik:** Johann Sebastian Bach, The Goldberg Variations, BWV 988 **Piano:** Alain Franco **Musikalische Zusammenarbeit:** Alain Franco **Choreografische Assistenz:** Diane Madden **Produktion:** Rosas

Koproduktion: Wiener Festwochen, Concertgebouw (Brugge), De Munt / La Monnaie, Théâtre de la Ville à Paris - Théâtre du Châtelet (Paris), Internationaal Theater Amsterdam / Julidans, Sadler’s Wells (London), Montpellier Danse **Uraufführung:** 26.08.2020, Wiener Festwochen

*Klavier von Yamaha zur Verfügung gestellt
Diese Produktion wurde realisiert mit der Unterstützung der Steuerbehörde der belgischen Bundesregierung, in Zusammenarbeit mit der Casa Kafka Pictures Steuerbehörde, ermächtigt durch Bellius.
Rosas wird durch die Flämische Gemeinschaft und die BNP Paribas Stiftung unterstützt.*



Über die Wut

„WUT“ steht in LED-Lettern über der Bühne, auf der die Tänzerin Sahra Huby sich aufpumpt, die Muskeln spielen lässt, den Mund aufreißt, die Brauen zusammenzieht, die Zähne fletscht. Wut ergreift und vergrößert den Körper; wir spucken Gift und Galle, wir haben Schaum vor dem Mund, die Wut raubt uns den Atem und nimmt Muskeln, Augen, Stimme in Besitz, verändert und verzerrt sie und lässt den Körper grotesk, bedrohlich, aggressiv, aber auch komisch und komödiantisch erscheinen – und so flackern hinter Sahra Huby wütende Promis und Politiker, aber auch Cartoons über die Wände. In ihrem neuen Solo *Über die Wut* erforscht Anna Konjetzky die Emotion als individuelles Gefühl und als einen von gesellschaftlichen Strukturen produzierten Zustand.

Seziert und durchdekliniert wird ein ganzes Arsenal persönlicher, politischer und popkultureller Gesten der Wut. Huby verlangsamt, fragmentiert, rhythmisiert, zerdehnt die Bewegungen, verleiht ihnen so unvermutet Schönheit und Eleganz, um im nächsten Moment wieder zu toben, auszubrechen. Bilder von Revolte, Protest, Demonstration erscheinen, in die sich die Tänzerin hineinschreibt und die sie sich zu eigen macht. Wut auch als konstruktive Kraft, als Motor und Antrieb gesellschaftlicher Veränderung. Ikonische Gesten – die hochgerekte Faust der schwarzen Bürgerrechtsbewegung, die überkreuzten Handgelenke, der

Mittelfinger – künden vom Sturm auf ungerechte Verhältnisse, ein Angriff auf die Macht, auf bestehende Hierarchien und Strukturen.

Über die Wut untersucht mit Bewegung, Bild, Musik und Text die Potentialität von Wut, speziell der weiblichen Wut. Sahra Huby ist auf dieser Bühne eine wütende Frau, und so holt sie sich auch all jene zornigen Frauen aus Gegenwart und Vergangenheit als Zeuginnen an ihre Seite – von Klytemnästra über Jeanne d’Arc bis hin zu Rosa Parks und Audre Lorde. Mit ihnen zusammen stellt das Stück die Frage nach einem grundlegenden und radikalen Wandel.

Seit 2005 kreiert Anna Konjetzky Tanzstücke und Tanz-Installation, die inhaltlich und körperlich geprägt sind von einer gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung. Für ihre Arbeit, die sie weltweit zeigt und für die sie mit einer ganzen Bandbreite von Künstler*innen, Orten und Festivals zusammenarbeitet, wurde die Künstlerin vielfach ausgezeichnet.

WUT (“ANGER”) is written in LED letters above the stage where the dancer Sahra Huby is acting important, flexing her muscles, opening her mouth wide, squeezing her eyebrows together, baring her teeth. Anger grips the body and enlarges the body; we spit blood, we foam at the mouth, anger takes our breath away and takes possession of our muscles, eyes, and voice, changes and distorts them, and lets our body appear grotesque, threatening, aggressive, but also humorous and comical – and so, on the wall behind Sahra Huby celebrities and politicians flicker and flutter, but also cartoons. In her new solo piece “On Anger” Anna Konjetzky investigates this emotion as an individual emotion and as a condition produced by social structures.

An entire arsenal of personal, political, and pop cultural gestures of anger are dissected and thoroughly examined. Huby slows down, fragmentizes, rhythmizes, elongates the movements, and in doing so she gives them an unexpected beauty and elegance, only to rage and erupt again in the next moment. Images of revolts, protests, and demonstra-



tions appear, and the dancer adopts them and makes them her own. Anger is also a constructive energy, as an engine and impulse for social change. Iconic gestures – the raised fist of the Black Power Movement, wrists crossed over one another, the middle finger – proclaim the assault on unjust conditions, an attack on the powers that be, on existing hierarchies and structures.

“On Anger” examines the potentiality of anger – especially women’s anger – with movement, images, music, and texts. On this stage Sahra Huby is an angry woman, and she also brings onto the stage all those angry women from the present and the past as witnesses to be at her side – from Clytemnestra to Joan of Arc, and all the way to Rosa Parks and Audre Lorde. Together with them the work poses the question about a fundamental and radical transformation.

Anna Konjetzky has been creating dance pieces and dance installations since 2005; their contents and physicality are marked by a socio-political examination. This artist has

received numerous awards for her works, which she presents all over the world, and she works and collaborates with a huge spectrum of artists, locations, and festivals.

Choreografie, Bühne: Anna Konjetzky **Tanz:** Sahra Huby **Musik:** Brendan Dougherty **Kostüm:** Michiel Keuper, Martin Sieweke **Video:** Susanne Steinmassl **Licht, Bühne:** Barbara Westernach **LED-Konstruktionen:** Timm Burkhardt **Künstlerische Produktionsleitung:** Rat & Tat Kulturbüro **PR:** Simone Lutz

Eine Produktion von Anna Konjetzky & Co in Koproduktion mit den Münchner Kammerspielen und dem Festival DANCE München sowie dem LOT Theater Braunschweig. Gefördert durch das Kulturreferat der Landeshauptstadt München und den Fonds Darstellende Künste. Mit freundlicher Unterstützung der fabrik Potsdam.



In Kooperation mit den Münchner Kammerspielen.

Schrei nach Veränderung!

4 Fragen an: Anna Konjetzky

Was hat Dich inspiriert, ein Stück über das Thema Wut zu machen?

Wut ist eine Emotion, die gesellschaftlich sehr präsent ist, es wird in der Soziologie auch davon gesprochen, dass wir im Zeitalter der Wut leben. Mich interessiert die Doppelung von gesellschaftlicher und körperlicher Auseinandersetzung: zum einen eben genau der gesellschaftspolitische Zusammenhang, das Potential von Wut, die auch ein Schrei nach Veränderung ist. Ich denke, wir leben in einer Zeit des Umbruchs, der ja auch dringend notwendig ist. Wut kann auch als Werkzeug funktionieren, um aufzuzeigen, wo z. B. Ungerechtigkeit oder Unterdrückung herrschen. Gleichzeitig gibt es gesellschaftlich aber auch einen Mechanismus, z. B. Wut als Schuldzuweisung rauszulassen, im Zweifelsfall völlig willkürlich, als Ventil.

Und neben dem gesellschaftlichen Aspekt ist der körperliche und choreografische Aspekt sehr spannend. Wut ist eine sehr körperliche Emotion, ein starker Motor mit einer

wahnsinnigen (produktiven wie destruktiven) Kraft und auch durchaus einer Komik. Wut agiert sehr präzise in und auf einzelnen Körperteilen und Muskeln, was eine extrem spannende choreografische Auseinandersetzung ist.

Haben die Entwicklungen des letzten Jahres die Herangehensweise an dein Stück geändert?

Die Pandemie hatte vor allem zur Folge, dass wir viel früher zu arbeiten begonnen haben, wir (Sahra Huby und ich) haben einfach losgelegt, als letzten Frühling alles stillstand. Und es hat zur Folge, dass die Probenkoordination mit dem kompletten Team sehr viel chaotischer ist und sich dauernd den Gegebenheiten oder einem Verdachtsfall – z. B. in der Kita eines Kindes der Künstler*innen – anpassen muss.

Dadurch, dass das Stück von vorneherein als Solo und als Bühnenstück geplant war, mussten wir jedoch glücklicherweise szenisch und räumlich keine neuen Herangehensweisen suchen.

>> Fortsetzung auf Seite 36



A Call for Change!

Anna Konjetzky on the world premiere of “Über die Wut” (“On Anger”)

What inspired you to do a piece on the subject of anger?

Anger is an emotion that is very present in society, in sociology there is also talk that we are living in an age of anger. I am interested in the lamination of social and physical examinations: for one thing, the precise socio-political correlation, and the potential of anger, which is also a call for change. I think we are living in a time of upheaval, which is also extremely necessary. Anger can also function as a tool to illustrate, for example, where injustice or oppression reign. At the same time, there is also a social mechanism, for example, letting out anger as an assignment of guilt, in doubt completely arbitrarily, as an outlet.

And alongside the social aspect, the physical and choreographic aspect is very exciting. Anger is a very physical emotion, a strong engine with an incredible (productive as well as destructive) energy, and it's also thoroughly comical. Anger acts very precisely in and on individual parts of the body and muscles, which is an extremely exciting choreographic investigation.

>> Continued on page 37

Was macht dich persönlich in diesen Corona-Zeiten wütend?

Ich weiß gar nicht, ob mich etwas richtig wütend macht, hauptsächlich deprimiert und frustriert mich einiges, oder mich machen Dinge traurig und unsicher. Aber vor allem empfinde ich es als eine anstrengende Zeit. Anstrengung und Erschöpfung sind für mich persönlich die präsentesten Zustände in dieser Zeit. Aber natürlich gesellt sich da auch immer Wut dazu, Wut darüber, dass Kunst und Kultur nur einen peripheren Platz einnehmen und nicht als gesellschaftliche Forschung gesehen werden (die sie doch sind, und als die dringend gebraucht werden). Wut darüber, dass die Pandemie einen Konservatismus stärkt, einen Fokus auf traditionelle und christliche Kleinfamilien, in denen Frauen die Haupt-Care-Arbeit leisten müssen (und in diesem Bild werden alle anderen Beziehungs-, Familien-, Lebens- und



Glaubensmodelle ziemlich ignoriert). Wut auch darüber, dass von einer globalen Pandemie die Rede ist, Impfdosen aber vor allem in den reichen Industrieländern ankommen, und Grenzen und Visa auch vor allem für diese geöffnet und geschlossen werden. Jetzt könnte ich die Wutliste doch noch endlos weiterführen ...

Über die Wut ist ein Solo für Sahra Huby, mit der du schon seit 15 Jahren zusammenarbeitest. Wie setzt man sich solistisch mit dem Thema auseinander und wie arbeitet ihr gerade daran?

Sahra und ich sind ja so etwas wie Artist-Twins, von daher ist das kein Zufall, dass ich ein Solo für sie mache (und nicht das erste).

Für die Auseinandersetzung mit Wut und die Analyse wollte ich unbedingt ein Solo machen, um nicht Gefahr zu laufen, die Wut zwischen den Darsteller*innen darzustellen, sondern wirklich die gesellschaftliche Wut thematisieren zu können. Der Kontext ergibt sich in dieser Arbeit neben der Choreografie oft über die Videos und die Texte und Stimmen, die zu Wort kommen. Es ist eine sehr schöne Zusammenarbeit mit einem recht coolen Team, wie ich finde. Brendan Dougherthy, mit dem ich bereits mehrmals gearbeitet habe, hat die Musik für das Stück komponiert, beim Video bin ich extrem glücklich, zum ersten Mal mit Susanne Steinmassl zusammenzuarbeiten, für Kostüm zeichnen Michiel Keuper und Martin Sieweke verantwortlich, Barbara Westernach macht das Licht und mit mir zusammen die Bühne. Insofern sind Sahra und ich in bester Gesellschaft. ■

Sehen Sie hier den Trailer zu Über die Wut [▶](#)

Did the developments this past year change the way you approached your piece?

The result of the pandemic is primarily that we started working much earlier, we (Sahra Huby and I) simply got started last spring when everything was standing still. And the consequence is that the coordination of the rehearsals involving the whole team is much more chaotic, and the coordination

has to be adapted constantly to factors or to a suspected case – for example, in the daycare center of one of the artists' children.

Because the piece was planned from the beginning as a solo work and for the stage, fortunately we didn't have to search for new scenic approaches or new approaches having to do with space.

What personally makes you angry in these times of Corona?

I don't really know whether something really makes me angry; essentially, several things make me depressed and frustrated, or things make me sad and insecure. But first and foremost, I feel it's a strenuous time. For me personally, the most present conditions at this time are exertion and exhaustion. Anger is, however, naturally always part of this. Angry because art

and culture are only given a spot in the peripheries and are not seen as being social research (which they are, and it is desperately needed). Angry because the pandemic enforces a conservatism, a focus on traditional and small Christian families, where women have to do most of the care work (and in this image all of the other models of relationships, life, and faith are rather ignored.) Also angry that people talk about a global pandemic and vaccine doses, and they are shipped for the most part to the wealthy industrial countries, and borders and visas are also primarily opened and closed for them. Now I could continue endlessly with the list of anger ...

"On Anger" is a solo piece for Sahra Huby, and you have worked with her already for 15 years. How does one examine the subject with a solo piece, and how are you two currently working on this?

Sahra and I are something like artist twins, and for that reason it isn't a coincidence that I am creating a solo work for her (and it's not the first). For the investigation of anger and the analysis I wanted categorically to do a solo work, in order to avoid the danger of portraying anger between the performers – I preferred to really use social anger as a theme. Often the context in this work along with the choreography arises through the videos and the texts and the voices that are heard. I think it's a very nice collaboration with a very cool team. Brendan Dougherthy, I have already worked with him several times, composed the music to the piece, and with the videos I was extremely happy to work for the first time with Susanne Steinmassl. Michiel Keuper and Martin Sieweke are responsible for the costumes, Barbara Westernach is designing the lighting and collaborating with me on the set design. To that extent Sahra and I are in the best of company. ■

You can watch the trailer "On Anger" here [▶](#)

Jody Oberfelder

mime für Kinder, die er 1922 geschrieben hatte und die lange als verschollen galt. Oberfelder drehte zehn Filme und tourte mit ihrer 1987 gegründeten Kompanie Jody Oberfelder Projects (JOP) international. Als Tänzerin, geprägt vom Modern Dance, war sie in Stücken von Steve Paxton (2012) und Simone Forti (2018/19) im Kontext von Ausstellungen im Museum of Modern Art (MoMA) in New York zu erleben. Zwar nicht mehr Teil der revolutionären Bewegung, die sich im Judson Dance Theater zusammenfand, aber bestens mit deren Konzepten und Ideen vertraut, suchte sich Jody Oberfelder einen ganz eigenen Weg, Tanz, Choreografie und Bewegung auf neue Art zu denken und zu praktizieren.

Das Publikum zu Beteiligten zu machen ist ihr wichtig. Unerwartetes soll entstehen, immersive Momente sollen möglich sein, intime Begegnungen und gegenseitiger Austausch. In ihren Notizen zu *Life Traveler* schreibt sie: „Note to self: don't make the piece only for/about the audience member, but also your own experience of presence, of being connected deeply to the person/people, time, place“. In München sind parallel Tänzer*innen auf sieben Brücken in der Innenstadt unterwegs.

Life Traveler

Eine Frau mit Koffer auf einer Brücke. Sie zäsiert mit ihren Aktionen alltägliche Verrichtungen. Ist in Bewegung, kommt ins Gespräch. Gehen wir vorbei, sehen wir zu oder machen wir mit? Jody Oberfelder lädt uns ein. Seit den 1970er Jahren choreografiert die Künstlerin in New York City, sucht die Verbindungen zwischen Tanz und alltäglichem Leben, feiert die Gegenwart des Augenblicks und spürt ihm nach. „Let's get old together“, sagt sie über ihr Site-specific-Projekt *Life Traveler*, das 2018 entstand und seitdem auf vielen Brücken dieser Welt zu erleben war. Für DANCE 2021 und den Münchner Stadtraum erarbeitet sie das choreografische Pop-up mit internationalen Performer*innen neu.

Die amerikanische Choreografin und Filmemacherin Jody Oberfelder verfügt über ein großes künstlerisches Portfolio. Sie inszenierte Opern, choreografierte Models für den Fotografen Steven Meisel und brachte Kurt Weills *Zaubernacht* im Museum of Jewish Heritage in New York heraus (2018), Weills erste Komposition für die Bühne, eine Ballett-Panto-



Konzept und Choreografie: Jody Oberfelder
Performer*innen: Elia Cervera, Emily Giovine, Jade Manns, Christopher Matthews, Maya Orchin, Andrew Sanger



USArtists International

A woman with a piece of luggage on a bridge. She uses everyday activities in her actions. She's in motion, she starts up conversations. Do we walk past, do we observe, or do we participate? Jody Oberfelder extends an invitation to us. This artist has been working as a choreographer in New York City since the 1970s, and she searches for the connections between dance and everyday life, she celebrates the presence of the moment and savors it. "Let's get old together", she says about her site-specific project "Life Traveler", which was created in 2018 and has been performed on many bridges around the globe since then. She has reworked this choreographic pop-up with international performers for DANCE 2021 and municipal spaces in Munich.

The artistic portfolio of the American choreographer and filmmaker Jody Oberfelder is huge. She directs operas, she choreographs fashion models for the photographer Steven Meisel, and she produced Kurt Weill's "Zaubernacht" ("The Magic Night") at the Museum of Jewish Heritage in New York (2018). This was Weill's first composition for the stage, a ballet pantomime for children that he wrote in 1922 and was considered lost for a long time. Oberfelder has directed ten films, and she tours across the globe with her company



Jody Oberfelder Projects (JOP), which she founded in 1987. She is influenced by modern dance, and she performed as a dancer in pieces by Steve Paxton (2012) and Simone Forti (2018/2019) in the context of exhibitions at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Although she is no longer part of the revolutionary movement that started at Judson Dance Theater, she is very familiar with their concepts and ideas, and Jody Oberfelder has searched for her very own method of thinking and practicing dance, choreography, and movement in a new manner.

It is important to her to make the audience participants. The unexpected should develop, immersive moments should become possible, and intimate movements and mutual exchanges. In her notes on "Life Traveler" she writes: "Note to self: don't make the piece only for/about the audience member, but also your own experience of presence, of being connected deeply to the person/people, time, place".

In Munich, dancers will simultaneously be on the move on seven bridges in the inner city.

Walking to Present

Die Tour führt zum Olympiaberg, einem der drei Schuttberge Münchens, die aus den Trümmern und Ruinen des Zweiten Weltkriegs aufgeschüttet wurden. In ihrem für DANCE 2021 kreierten Geh-Stück *Walking to Present* verknüpft Jody Oberfelder die Geschichte mit der Gegenwart, kollektive Vergangenheit mit individuellen Erlebnissen, Worte mit Bewegungen. So ergibt sich ein Mapping eigener und fremder Erfahrungen mit der Geschichte des Ortes. Welche Spuren hinterlassen wir? Die spannende Tour geht diese Fragen körperlich an mit dem Ziel, neue Geschichten und Narrative zu konstruieren.

Walking to Present ist ein Auftragswerk für DANCE 2021. Es steht in der Tradition der sogenannten „Walking Pieces“, der Interventionen in den Strom der Passant*innen und Provokationen im Stadtraum. Wichtige Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts wie die Dadaisten, die Situationisten, die Fluxus-Künstler und Land Artists erprobten die Kunst des Spazieren-Gehens, des Eingriffs in den Alltag durch Bewegung, immer wieder neu.

Ihre Live-Performances fungieren als lebender Organismus, inklusiv und kollektiv. Die Erfahrungen der Teilnehmer*innen werden eingewoben in die Narrative des eigenen Lebens. In *Walking to Present* kann man dies auf besondere – somatische – Art und Weise erleben.

Zur Biografie von Jody Oberfelder siehe S. 38.

Genauere Informationen zur Tour: www.dance-muenchen.de >>

The tour takes you to the “Olympiaberg”, one of the three “mountains of rubble” in Munich that were made by piling up debris and the remains of buildings destroyed in the Second World War. In her walking piece created for DANCE 2021, “Walking to Present”, Jody Oberfelder links history to the present, the collective past to individual experiences, words to movements. And this creates a mapping of one's own experiences and the experiences of other people combined with the history of the location. What traces do we leave behind? The exciting tour examines these questions physically with the goal of constructing new stories and narratives.

“Walking to Present” was commissioned for DANCE 2021. It is in the tradition of the so-called walking pieces, interventions in the stream of pedestrians and provocations in municipal spaces. Important art movements in the 20th century, such as the Dadaists, the Situationist Internationals, the Fluxus artists, and land artists over and over again tested the art of strolling, the intervention in everyday life through movement. Her live art performances function as a living organism, inclusive and collective, wherein each participant's experience is woven into their own life's narrative and shared humanity. In “Walking to Present” one can experience this in a special – somatic – fashion.

About Jody Oberfelder's biography please refer to p. 39.

For more detailed information on the tour, visit: www.dance-muenchen.de >>

Konzept und Regie: Jody Oberfelder
In Zusammenarbeit mit den Performer*innen: Elia Cervera, Emily Giovine, Jade Manns, Christopher Matthews, Maya Orchin, Andrew Sanger
Dramaturgie: Peter Sempel



„Man on the Ground“

Jody Oberfelder zu den Online-Proben in New York und anderen Schauplätzen weltweit von *Walking to Present* und der Arbeit mit ihrem „Man on the Ground“, dem Dramaturgen Peter Sampel (München).

Eine immersive, verkörperte Spazier-Performance. Wie soll man sie verstehen? Als Schatzsuche? Und was bedeutet *Walking to Present* überhaupt? Wie kann man dem Publikum eine totale Erfahrung mit Blick auf Ort und Zeit vermitteln? Wie können wir Verbindung zur Geschichte aufnehmen, uns durch sie und unser Leben hindurchbewegen? Wie kann man ohne Körper einen Spaziergang an einem bestimmten Ort unternehmen?

Mitten in einer Pandemie an einem standortgebundenen Stück zu arbeiten, war surreal und hyperreal zugleich. Ohne unseren „Man on the Ground“ in München hätten wir *Walking to Present* gar nicht machen können.

Peter war unser Körper. Über Zoom nahm Peter mich bei Eiseskälte mit auf einen Spaziergang, schwenkte sein Handy, damit ich mich umsehen konnte. „Soll ich jetzt links oder rechts lang?“ Das Kopfsteinpflaster machte mich neugierig, also sagte ich „rechts“, und los ging unsere Reise. „Was ist das da? Zeig mir, was unter deinen Füßen ist“. Das tat Peter dann auch und ich machte einen Satz nach oben – freilich nur metaphorisch. (Ge-)Schichten, die ihre eigenen Spuren hinterlassen. Nach und nach taten sich Möglichkeiten auf, die Performance zu gestalten, regten die Komposition von möglichem physischem Material, Text und Aufforderungen zu interaktivem Handeln an. Als unser „Man on the Ground“ uns die Gegebenheiten vor Ort zeigte, kehrten sich die Rol-

len um: ich wurde die Erfahrende, er übernahm die Führung. So wie Peter gleichzeitig die Rolle des Dramaturgen und eines symbolischen Zuschauers übernahm, tat auch ich beides: Eindrücke aufnehmen und schaffen.

Es ist lange her, seitdem „normale“ Proben abgehalten wurden und Menschen sich tagtäglich begegneten. Zoom machte es aber möglich, einen grandiosen Cast aus USA, Spanien, Paris und Großbritannien zusammenzustellen. Unser „Man on the Ground“ in Deutschland war Aufführender und Verkörperung eines Stückes, das auf wundersame Weise ferngesteuert wurde. Wie kann man hier und doch dort sein? Dort und doch hier? Wie schafft man über Zoom das Gefühl von Lebendigkeit? Wie lange soll man bei einer Idee verweilen, welchen weiteren Weg (buchstäblich) einschlagen? Wo geht's lang?

Nach unserer Ankunft in München bleiben uns vor der Aufführung noch drei Tage. Vor Ort gibt es freilich viel zu entdecken – doch irgendwie waren wir schon immer dort.

Die Menschen sehnen sich nach Live-Erfahrungen, die das Bauchgefühl ansprechen. Das gilt natürlich auch für alle Künstler*innen. Die Sehnsucht nach dem Realen. Und doch: auch virtuelle Präsenz ist Präsenz. Dank unseres „Man on the Ground“ in München, der uns half, uns die Wirklichkeit vorzustellen. ■

“Man on the Ground”

Jody Oberfelder about the online rehearsals in New York and other places worldwide on “Walking to Present” with dramaturg Peter Sampel in Munich, her “Man on the ground”.

An immersive embodied ambulatory performance. What is that? A treasure hunt? What does “Walking to Present” even mean? How can you give an audience/participant an experience that is total and in relationship to place, to time? How can we connect with and move through history and our own lives? And how can you make a site-specific embodied walk without a body?

Creating a site-specific piece in the midst of a pandemic has been both surreal and hyper real. We could not have created “Walking to Present” without our “man on the ground” in Munich.

Peter was our body. Via zoom, freezing in the cold, Peter took me on a walk, holding his phone out in front of him so I could take a look around. “Should I go right or left?” I was attracted to the cobblestone path and dictated “right” and thus began our journey. “What’s that? Show me what is underfoot?” Peter would show me something and I’d make leaps metaphorically. Layers of history, leaving our own traces. Glimmers of possible performance modalities would slowly emerge, spurring the construction of possible physical material, language, and prompts for interactivity. As our man on the ground, showed us the topography of the site, our roles became inverted as I became the experienter, and he the guide. In the same fashion Peter was wearing two hats of both dramaturg and stand-in for

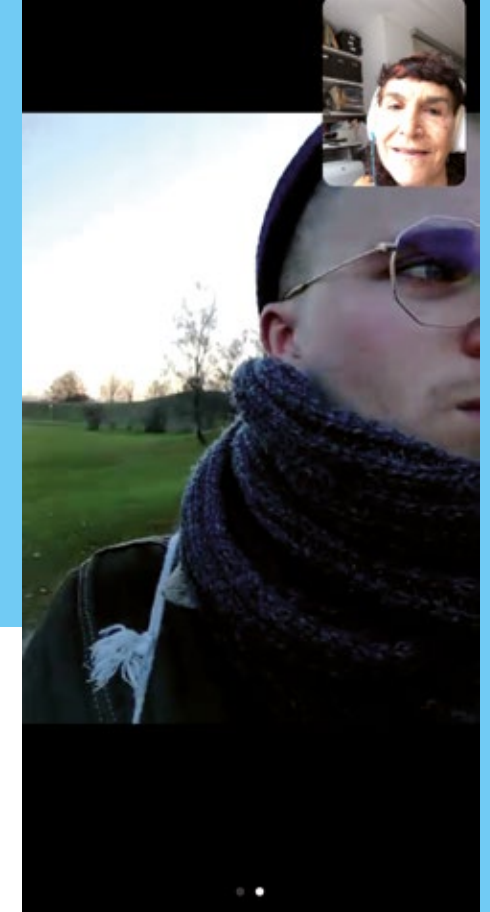
audience member, I too was simultaneously devouring and creating.

It is a long time since “normal” rehearsals, and regular day-to-day human contact.

However, the world of zoom had the advantage of bringing together a fascinating cast from the US, Spain, Paris and the UK. Our man on the ground in Germany enacted and brought to life a piece which miraculously composed long distance. How to be here there? There here? Create a sense of liveness via zoom. How long to linger on one idea, which tangent literally to follow? Which path?

When we arrive in Munich, we will have three days of rehearsal before our first performance. Of course, there is much to discover on site, but in a sense we will have already been there.

People are craving live, visceral experiences. Including all of us performers. Longing for real. However, virtual presence is still presence. Thanks to our man on the ground who helped us imagine reality. ■



Eine spannende Stadttour zwischen Isarhochufer und Lenbachhaus.

An exciting city tour along a route between the ...

Schule. Alexander Sacharoff, der erste „moderne“ Tänzer, arbeitete mit Wassily Kandinsky in Schwabing an der Idee des Gesamtkunstwerks. Für DANCE 2021 haben die Choreografin und Tanzhistorikerin Brygida Ochaim und Thomas Betz, Redakteur des Münchner Feuilleton, die beliebte Tour neu aufgelegt und um künstlerische Interventionen und Archivpräsentationen erweitert. Eine spannende Stadttour zwischen Isarhochufer und Lenbachhaus.

Der neue Tanz revolutionierte die aus dem Ballett bekannte Ästhetik und versetzte die gesellschaftlichen Ideale der Lebensreform in Bewegung. Wie das avantgardistische Theater und die Literatur der Zeit stand auch der moderne Tanz seit seinem Erscheinen Anfang 1900 unter moralischer und polizeilicher Beobachtung. Selbst die arrivierten Künstler waren skeptisch: Die nackten Beine der Isadora Duncan und ihr frei sich bewegender, nicht von einem Korsett umspannter Oberkörper mussten erst vom Malerfürsten Franz von Stuck inspiziert werden, bevor die amerikanische Tänzerin und Choreografin im Künstlerhaus am Lenbachplatz zu ihrem dann bejubelten Gastspiel im Jahr 1902 antreten durfte. Andere wie Maud Allan konnten nur in geschlossener Gesellschaft auftreten, um der Zensur zu entgehen – für ihr Stück *The Vision of Salome*, die sich Schleier um Schleier entledigte, musste im Schauspielhaus eine private Veranstaltung organisiert werden. Und die als Nackttänzerin berüchtigte Französin Adorée Villany wurde in der Pause aus der Garderobe im Lustspielhaus, dem Vorläufer der Münchner Kammerspiele, heraus verhaftet.

München war aber nicht nur ein Ort wichtiger und bahnbrechender Gastspiele, sondern auch die Geburtsstätte des modernen Tanzes. Hier entwickelte sich die erste freie Szene dieser neuen Kunst. Während Clotilde von Derp 1910 an ihrem Debüt als erste deutsche Ausdruckstänzerin feilte,

arbeitete in der Schwabinger Nachbarschaft der Tänzer Alexander Sacharoff mit dem Komponisten Thomas von Hartmann und den Maler*innen Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin an der Synthese der Künste, der Idee des „Blauen Reiter“. Wenig später finden sich Derp und Sacharoff als weltweit gefeiertes Tanzpaar zusammen. Ab 1910 ist Rudolf von Laban in der Stadt, Wigman folgt ihm 1913. Im gleichen Jahr erscheint mit Hans Brandenburgs *Der moderne Tanz* in München die erste Geschichte dieser neuen Kunst.

Bei der DANCE History Tour 2021 werden Geschichten lebendig und Zusammenhänge deutlich: die tastenden Versuche und kühnen Explorationen einer neuen Kunst. Geführt von jungen Theaterwissenschaftler*innen, erradelt man sich die Strecke von der Monacensia und der Villa Stuck über das Theatermuseum, die Kammerspiele und das Porcia-Palais bis zum Lenbachhaus.

Eine Matinée am 9. Mai mit Gesprächen und künstlerischen Demonstrationen gibt einen lebendigen Eindruck vom Tanz der frühen Moderne. Mit Tänzer*innen der Münchner Elizabeth-Duncan-Schule und dem Bayerischen Junior Ballett München.

Außerdem wird eine reich illustrierte Publikation zum Thema erscheinen: *Der freie Tanz. München als Wiege moderner Bewegungskunst 1900–1919* von Brygida Ochaim und Thomas Betz erscheint beim Allitera Verlag. Die Publikation ergänzt und vertieft die Tour und legt erstmals eine Geschichte des frühen modernen Tanzes in München vor.

Genaue Informationen zur Tour:
www.dance-muenchen.de



On a bicycle to the events and locations of Munich's dance history (1900 – 1919) Part II

The DANCE History Tour during the festival in 2019 was a huge success – it took its participants to the important locations of modern dance in Munich. It was here that Mary Wigman, the icon of German expressionist dance, had her debut at Porcia Palais in the Prannerstrasse. Rudolf von Laban, the most influential theoretician of the new free dance movement, founded his first dance school here. Alexander Sacharoff, the first “modern” dancer, worked with Wassily Kandinsky in the Schwabing quarter on the “gesamtkunstwerk” concept. For DANCE 2021 the choreographer and dance historian Brygida Ochaim and Thomas Betz, editor of the newspaper “Münchner Feuilleton”, are organizing a new version of the popular tour and expanding it to include artistic interventions and archival presentations. This exciting city tour will move along a route between the Isar high bank and the museum Lenbachhaus.

The new dance form revolutionized the familiar aesthetic of ballet and initiated society's ideals of the social movement known as “life reform”. Similar to the avantgarde theater and literature of that time, modern dance was closely scrutinized by the moral apostles and the police since its appearance at the beginning of the 1900s. Even successful artists were skeptical: Isadora Duncan's naked legs and her torso moving freely, without the constraints of a corset wrapped around it, had to be first inspected by the “Prince of Painters” Franz von Stuck before the American dancer and choreographer was allowed to perform her celebrated guest appearance at Künstlerhaus on the Lenbachplatz plaza in 1902. Other artists, such as Maud Allan, could only perform at private functions in order to avoid being

DANCE History Tour

Mit dem Fahrrad zu Ereignissen und Orten der Münchner Tanzgeschichte (1900 – 1919) Teil II

Mit großem Erfolg startete die DANCE History Tour beim Festival 2019 zu wichtigen Schauplätzen des modernen Tanzes in München. Hier debütierte Mary Wigman, die Ikone des deutschen Ausdruckstanzes, im Porcia-Palais an der Prannerstraße. Rudolf von Laban, einflussreichster Theoretiker des neuen, „freien“ Tanzes, gründete hier seine erste

... Isar high bank and the museum Lenbachhaus.

censored – her piece “The Vision of Salome”, where she removed her veils one by one, had to be organized as a private event at Schauspielhaus. And the Frenchwoman Adorée Villany, the notorious nude dancer, was arrested during the intermission in her dressing room at Lustspielhaus, the predecessor of the theater Münchner Kammerspiele.

Munich was also, however, not only a location of important and trailblazing guest performances, it was also the birthplace of modern dance. The first dance scene of this art form started here. While Clotilde von Derp in 1910 worked on her debut as the first German expressionist dancer, in the neighborhood of the Schwabing quarter the dancer Alexander Sacharoff was busy working with the composer Thomas von Hartmann and the painters Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, and Marianne von Werefkin on the synthesis of the arts, the concept behind the “Blue Rider” movement. A short time later Derp and Sacharoff worked together and earned acclaim worldwide as a dance duo. In 1911 Rudolf von Laban came to the city, and Wigman followed him in 1913. That same year the first history of this new art form was published in Munich, Hans Brandenburg's “Der moderne Tanz” (“Modern Dance”).

During the DANCE History Tour 2021 stories will come alive and correlations will become clear: the tentative attempts and daring explorations of a new art form. Young theater scholars will lead the tour, as the participants cycle along the route from the Monacensia and the Villa Stuck, the theater museum, the Kammerspiele, the Palais Porcia and on to the Lenbachhaus.

A matinée on May 9 featuring discussions and artistic demonstrations will provide a lively impression of early modern dance. With dancers from the Elizabeth Duncan Schule in Munich and Bayerisches Junior Ballett München.

In addition, there will be a richly illustrated publication on the subject: “Der freie Tanz. München als Wiege moderner Bewegungskunst 1900–1919” (“Free Dance – Munich as the Cradle of the Modern Art of Movement from 1900 to 1919”) by Brygida Ochaim and Thomas Betz, and published by Allitera Verlag. This publication will supplement and enhance the tour and will present for the first time a history of early modern dance in Munich.

For more detailed information on the tour, visit:
www.dance-muenchen.de



Kuration, Text & Recherche: Brygida Ochaim, Thomas Betz
Projektleitung: Barbara Galli
Guides: Sabrina Kanthak, Alexandra Schildhauer, N.N.

**MK: Münchner
Kammerspiele**



LENBACHHAUS STÄDTISCHE GALERIE IM
LENBACHHAUS UND
KUNSTSTRAßE MÜNCHEN

monacensia
im hildebrandhaus

Bayerisches Junior Ballett München

Heinz-Bosl-Stiftung

ELIZABETH DUNCAN SCHULE



© 2016 Smita Sharma für Human Rights Watch

HUMAN RIGHTS WATCH ist eine globale Nichtregierungsorganisation, die sich seit über 40 Jahren für den Schutz und die Verteidigung der Menschenrechte einsetzt. Durch unabhängige Recherchen sorgen wir dafür, dass Menschenrechtsverletzungen nicht im Verborgenen bleiben und Täter zur Rechenschaft gezogen werden. Für unsere internationale Kampagne zum Verbot von Landminen, wurden wir gemeinsam mit Partnerorganisationen mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet.

Um unsere Unabhängigkeit zu wahren, nehmen wir keine Regierungsgelder an und finanzieren uns ausschließlich über private Spenden. Mit Ihrer Zuwendung setzen Sie sich u.a. dafür ein, dass Menschen nicht aufgrund ihres Geschlechts, sexueller Orientierung, ethnischer Herkunft, Behinderung, Religion oder Weltanschauung diskriminiert, verfolgt oder gefoltert werden; dass Kinder nicht zwangsverheiratet und Zivilisten in Konfliktsituationen geschützt werden.

Stehen Sie an unserer Seite für eine gerechtere Welt. Gemeinsam können wir viel bewegen.

SPENDENKONTO UND KONTAKT

Commerzbank-Frankfurt/Main
IBAN: DE84 5004 0000 0602 9292 00
BIC: COBADEFF

Human Rights Watch e.V.

Neue Promenade 5
10178 Berlin
nachricht@hrw.org

www.hrw.org/de



ko.sch.de

DANCE History Tour

Festivalleiterin Nina Hümpel im Gespräch mit der Tanzhistorikerin Brygida Ochaim und dem Redakteur des Münchner Feuilletons, Thomas Betz (Auszüge eines Audio-Podcasts).

Nina Hümpel (NH): Ihr habt gemeinsam mit DANCE für das internationale Festival im Mai 2019 die DANCE History Tour entwickelt. Was kann man sich konkret darunter vorstellen? Wo führt sie hin und warum fährt man Fahrrad?

Brygida Ochaim (BO): Konkret darunter vorstellen kann man sich einen Parcours mit dem Fahrrad. Es geht um aktive Teilhabe für ein lebendiges Archiv. Man ist nicht der passive Konsument, der nur gefüttert wird mit Information, sondern man fährt in der Gruppe gemeinsam zu verschiedenen Orten, die verbunden sind mit Begebenheiten, Auftritten usw., und da ergeben sich ganz andere Assoziationsfelder.

Thomas Betz (TB): Mit dem Fahrrad zu fahren heißt ja nicht nur, dass wir ökologisch unterwegs sind, sondern es verbindet uns kulturgeschichtlich mit dieser Epoche des Aufbruchs, denn das Fahrradfahren war um 1900 eine neue Freizeitkultur, ein Sport, eine körperliche Ertüchtigung und insofern Teil der umfassenden Lebensreformbewegungen. Viele Schriftsteller und auch Künstler radelten oder waren Mitglieder in einem Fahrradclub wie Thomas Mann. Das ist natürlich einerseits eine Männersache gewesen, andererseits sehen wir auf dem Cover der Münchner Zeitschrift *Jugend*, die der Epoche Jugendstil den Namen gegeben hat, an den Damen in langen Röcken und entsprechenden Oberbekleidungen, dass sie Fahrrad fahren konnten –

ein attraktives Motiv anscheinend für die Leserschaft. Und nicht zu vergessen – die bedeutendste Protagonistin des deutschen Ausdruckstanzes, als Tänzerin, als Choreografin, als Lehrerin, Mary Wigman, ist in einem Fahrradgeschäft aufgewachsen. Ihr Vater und ihr Onkel haben ein Nähmaschinen- und Fahrradgeschäft betrieben.

NH: Was ist anders in der zweiten Version gegenüber der ersten Version der DANCE History Tour, die wir ja schon 2019 bei DANCE veranstaltet haben?

TB: Neu ist die Wegführung und die bringt einen entscheidenden Vorteil. Man muss sich nicht am Ende des Isarhochufers hinaufkämpfen, sondern kann von der Villa Stuck entspannt nach unten ins Zentrum radeln. Und wir haben einige neue Kooperationspartner dabei. Neben der schon genannten Villa Stuck, dem Lenbachhaus und den Kammerspielen, die alle schon beim letzten Mal dabei waren, ist dieses Mal die Monacensia dabei und auch das Theatermuseum, ein viel zu wenig bekanntes Archiv zur Theater- und Tanzgeschichte.

NH: Brygida, welche Rolle spielt deiner Meinung nach der Moderne Tanz in München für die Gesamtentwicklung, auch dessen, was dann später in der Zeit von Wigman, Laban, Jooss unter dem Namen Ausdruckstanz an Weltgeltung erlangte?

>> Fortsetzung auf Seite 50

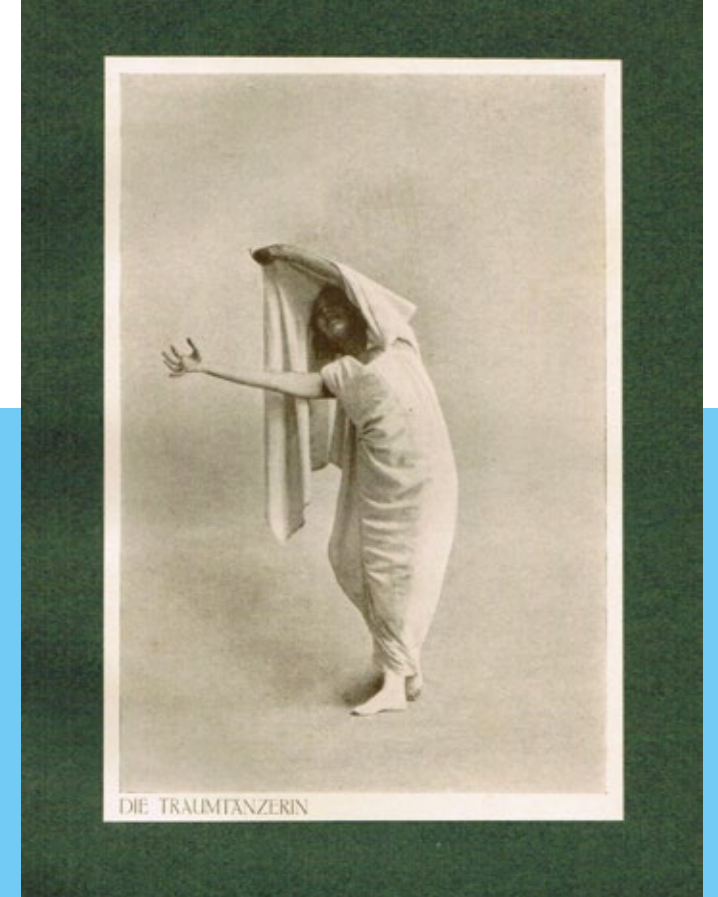
DANCE History Tour

Festival director Nina Hümpel in a discussion with the dance historian Brygida Ochaim and the editor of the newspaper Münchner Feuilleton, Thomas Betz (excerpts from an audio podcast)

Nina Hümpel (NH): You worked together with the international festival DANCE in May 2019 to develop the DANCE History Tour. How can one tangibly visualize this? Where does it go, and why do you ride a bicycle?

Brygida Ochaim (BO): One can tangibly visualize riding a bicycle on a certain route. It has to do with actively participating in a living archive. One isn't a passive consumer who is only fed information, but rather one rides in a group with the other participants to different locations that are connected through events, incidents, performances, etc., and this results in completely different areas of association.

Thomas Betz (TB): Doing the tour on a bicycle means we are not only doing it ecologically, but it also establishes a cultural history connection between us and this era, because riding bicycles around 1900 was a new culture of freedom, a sport, a type of physical training, and in this respect part of the comprehensive life reform movement. Many authors, and also artists, rode bicycles or were members of a bicycle club, like Thomas Mann. This was, of course, on the one hand a "man's business", and on the other hand we see on the cover of the magazine in Munich called "Jugend", which gave its name to the epoch Art Nouveau (in German: Jugendstil), women in long skirts and suitable outerwear and that they could ride bicycles – an attractive subject for its readers, apparently. And let's not forget: the most important pioneer of expressionist dance in Germany as a dancer, choreographer, and teacher, Mary



Traumtänzerin Magdeleine G.

Wigman, grew up right in a bicycle shop. Her father and her uncle owned and managed a sewing machine shop and bicycle shop.

NH: What is different about the second version when compared to the first version of the DANCE History Tour, which we organized in 2019 for the DANCE festival?

TB: The route is new, and that has a decisive advantage. At the end of the tour one doesn't have to struggle to make it up that hill by the banks of the Isar River – one can relax and ride down from Villa Stuck to the city center. And we have several new cooperation partners. In addition to the aforementioned Villa Stuck, Lenbachhaus, and Kammer-

>> Continued on page 51

BO: Das ist eine Vorreiterrolle. Sie haben den Weg bereitet für die Ausdruckstänzer*innen, die die zweite Generation darstellen. Wichtig ist auch zu erwähnen, dass sie nicht aus dem völligen Nichts kamen. Sie hatten schon ein gewisses Know-how erworben, wie z. B. Isadora Duncan. Sie haben auf die vielen gymnastischen Bewegungen und Strömungen aufgebaut. Sehr wichtig waren auch die vielen Lebensre-formbewegungen, die Frauenbewegung. Es ist eine Emanzi-pationsgeschichte. Die neuen gymnastischen Systeme sprachen v.a. auch die Frauen an. Und ebenfalls sehr wichtig ist, dass die Tänzer*innen zum ersten Mal Unabhängigkeit erlangten. Sie waren nicht mehr Darsteller*innen in Varietés,



Rita Sacchetto: Siamesische Tanzfantasie

fremdbestimmt, sondern sie haben die Autorschaft selbst in die Hand genommen, sind aufs Podium gegangen und haben ihre individualisierte Richtung vertreten.

NH: Was ist denn das Besondere an der frühen Tanz-moderne in München? Wie unterschied die sich zum Beispiel von Wien, Dresden oder Berlin?

TB: In München gab es in relativ kurzer Zeit von 1908 bis 1914 schlagartig 8, 10 wegweisende Tänzer*innen, die hier gelebt und ihre Karriere begonnen haben, u. a. Mary

Wigman, die große Protagonistin des Ausdruckstanzes, die hier debütiert hat, Alexander Sacharoff, Clotilde von Derp, eine heute weitgehend vergessene Ausdruckstänzerin, die man vielleicht als die allererste in dieser Reihe bezeichnen kann. Und nicht zu vergessen, hat Rudolf von Laban hier die erste Schule des Modernen Tanzes gegründet, die dann nach dem Krieg ausgestrahlt hat. Und der Unterschied zwischen München und Wien ist, dass es in Wien in die großartige Grete Wiesenthal und ihre Schwestern gab, die ganz Europa im Sturm erobert haben mit ihren Tänzen zu den Wiener Walzern, aber dass sich eine solche Fülle an Tänzer*innen und eine künstlerische Tanzszene in dem Sinne eben nicht entwickelt haben. In Berlin hat Duncan ihre Schu-le eröffnet, aber es gab erst später mehrere Tänzer*innen und in Dresden hat die Entwicklung eigentlich erst begon-nen, nachdem Mary Wigman 1921 dort ihre Schule eröffnet hat. Vor dem Krieg war das Festspielhaus von Hellerau weltberühmt und das Rhythmikinstitut von Émile Jaques-Dalcroze, wo wichtige Protagonist*innen ausgebildet wurden und zu den Festspielen weltweit berühmte Leute wie Nijinsky und Strawinsky kamen. Aber diese Entwicklung ist durch den Weltkrieg auch abgebrochen worden.

BO: Und mit der Weimarer Republik hat dann Berlin die Rolle übernommen. München galt als sehr liberal, weswe-gen so viele Künstler dorthin gekommen waren und in Zuge dessen auch die Tänzer*innen. Es gab ja auch viele Tänzer, die eigentlich von der bildenden Kunst kamen: Rudolf von Laban, Joachim von Seewitz und Alexander Sacharoff. Und diese Verbindung war kongenial, die bildenden Künstler auf der einen und die Tänzer*innen auf der anderen Seite. Sie hatten viel Kontakt miteinander, sie haben sich bereichert und die bildende Kunst hat eine sehr große Rolle gespielt. Viele Tänzer*innen, auch Alexander Sacharoff, haben im Bildarchiv der Museen ihre Inspirationsquellen gefunden. Und das hat dann auch den Legitimationsprozess in Gang gesetzt, dass der freie moderne Tanz diese Anerkennung gefunden hat.

NH: Die Tour fährt ja bedeutende Orte wie das Lenbach-haus, die Villa Stuck, die Münchner Kammerspiele an. Thomas, welche Rolle spielten diese Orte und welche Zusammenhänge kann man da mit den anderen Künsten und Künstler*innen aufweisen und finden?

>> Fortsetzung auf Seite 52

spiele, which were all cooperation partners last time, this time Monacensia and Theatermuseum are partners. It's not very well-known that the theater museum houses an archive of theater and dance history.

NH: Brygida, in your opinion, which role does modern dance play in Munich in its overall development, including the development later on during the period with Wigman, Laban, and Jooss, when expressionist dance achieved international recognition?

BO: It was a trailblazing role. They prepared the way for expressionist dancers, the second generation. It's also important to mention that they didn't come completely out of nowhere. They had gained a certain know-how – such as, for example, Isadora Duncan. They built upon the many gymnastic movements and trends. The numerous life reform movements were also very important, and the women's movement. It's a story of emancipation. The new gymnastic systems appealed to women in particular. And it is equally very important that the dancers gained independence for the first time. They weren't performers in music halls anymore, heteronomous, but rather they took authorship into their own hands, they stepped up onto the podium and were representatives of their individualized direction.

NH: What then is so special about early modern dance in Munich? How does it differ from early modern dance in, for example, Vienna, Dresden, or Berlin?

TB: In Munich there were in a relatively short time from 1908 to 1914, all of a sudden, eight, ten, groundbreaking dancers who lived here and started their careers, including Mary Wigman, the grand pioneer of expressionist dance who made her debut here; Alexander Sacharoff; and Clotilde von Derp, an expressionist dancer who is for the most part forgotten today – one could say she was perhaps one of the very first expressionist dancers. And we shouldn't forget, Rudolf von Laban founded here his first school of modern dance, which expanded and spread after the war. And the difference between Munich and Vienna is that in Vienna there was the fantastic Grete Wiesenthal and her sisters, who took the whole of Europe by storm with their



Maud Allan

dances based on Viennese waltzes, but in Vienna there wasn't such an abundance of dancers and an artistic dance scene didn't develop in the same sense. Duncan opened her school in Berlin, but it wasn't until later on that there were numerous dancers in the city, and in Dresden a development didn't actually start until Mary Wigman opened her school there in 1921. Before the war the festival hall in Hellerau and Émile Jaques-Dalcroze's eurhythmics institute were world famous, where important pioneers received their training, and internationally famous people such as Nijinsky and Stravinsky came to the festivals. But this development was also interrupted by the world war.

>> Continued on page 53

TB: Wir haben ja in unserer Tour gesagt, dass das erste Auftreten 1902 von Isadora Duncan im Künstlerhaus die Initialzündung für diese Entwicklung in Deutschland war. Und vor der Initialzündung gibt es nochmal eine Initialzündung, denn die Künstler*innen hatten das Künstlerhaus als Festort für sich prunkvoll erbaut, und eine leichte Muse wie der freie Tanz durfte da nicht ohne Weiteres hinein, weil es ja noch keine Kunstform war. Außerdem tanzte Duncan barfuß, mit nackten Beinen und mit sehr durchsichtigen Gewändern ohne jedes Korsett. Und deshalb musste sie sich zuerst der

NH: Und im Lenbachhaus?

TB: Das ist ein Ort, den wir sehr gerne anfahren. Er ist durch die großartige und reichhaltige Schenkung von Gabriele Münter das weltweit berühmteste und beste Haus für die Kunst des Blauen Reiters. Genau in dem Kontext dieser Künstler*innen hat sich Alexander Sacharoff zum Tänzer entwickelt, der 1910 in München debütierte. Er hat 1907 / 1908 Kandinsky kennengelernt und den russischen

„... das erste Auftreten 1902 von Isadora Duncan im Künstlerhaus war die Initialzündung ...“

Kommission stellen und bei Franz von Stuck vorsprechen und vortanzen, und das in seinem Atelier in seiner Villa, das rundum von Tanzdarstellungen geschmückt war. Stuck war also Experte und hat dann das Gastspiel ermöglicht.

NH: Brygida, was passierte im Schauspielhaus, dem Ort der heutigen Kammerspiele?

BO: Das Schauspielhaus war oft Veranstaltungsort für ganz besondere Tanzmatineen und auch Abendvorstellungen wie z. B. von der Traumtänzerin Magdeleine G. und der kanadischen Tänzerin Maud Allan, die auf Tournee war und in München ihre berühmte Aufführung *The Vision of Salome* zeigte. Und – wie sie selber in ihrer Biografie schreibt – war da ein Club alter Männer dagegen, weil sie ihrer Meinung nach zu leicht bekleidet war.

Komponisten Thomas von Hartmann und alle drei haben an der Idee eines synthetischen Gesamtkunstwerks gearbeitet aus Musik, Bühne und Tanz und daraus sind dann später Werke entstanden wie *Der gelbe Klang* von Kandinsky, was im Almanach *Der Blaue Reiter* veröffentlicht wurde. Und aus der Idee, ein *Daphnis*-Gesamtkunstwerk oder Bühnenschaustück zu machen, sind die Kompositionen zu den ersten Tänzen von Sacharoff entstanden. Sacharoff war auch mit Jawlensky und Marianne von Werefkin befreundet und hat Stunden in Jawlenskys Atelier in der Giselastraße und in der Wohnung nebenan im Salon von Werefkin verbracht. Im Lenbachhaus hängt natürlich das berühmte Porträt von Sacharoff, das Jawlensky gemalt hat, das eines der hinreißendsten Gemälde der Moderne ist. ■



Den ungekürzten Audio-Podcast finden Sie unter www.dance-muenchen.de/de/magazine

BO: And then with the arrival of the Weimar Republic Berlin took over this role. Munich was considered to be very liberal, which is why so many artists had gone there and as a result many dancers as well. There were also many dancers who actually came from the fine arts: Rudolf von Laban, Joachim von Seewitz, and Alexander Sacharoff. And this connection was congenial – the fine artists on the one side and the dancers on the other. They were frequently in contact with each other, they enriched one another, and the fine arts played a very big role. Many dancers, Alexander Sacharoff too, used the image archives in the museums as sources for their inspirations. And that also then initiated the process of legitimization, which led to free modern dance being recognized as an art form.

NH: The tour invokes significant locations like Lenbachhaus, Villa Stuck, Münchner Kammerspiele. Thomas, what role did these locations play, and what correlations with other art forms and other artists can one point to and discover there?

TB: We said on our tour that Isadora Duncan's first performance in 1902 at Künstlerhaus was the initial spark for this development in Germany. And before this initial spark there was another spark, because the artists had built Künstlerhaus for themselves as a magnificent festival venue and light entertainment like free dance couldn't, just like that, be performed there, because it wasn't an art form yet. And besides, Duncan danced barefoot, with her legs bare and exposed, in very transparent robes and without a corset. And for that reason she had to first appear before a committee and call on Franz von Stuck and dance for him; that was in his studio in his villa, which was decorated all over with images of dance. In other words, Stuck was an expert, and he then made the guest performance possible.

NH: Brygida, what happened at Schauspielhaus, the location that is now the home of Kammerspiele?

BO: Schauspielhaus was frequently a venue of very special dance matinees and also evening performances, such as, for example, by the “dream dancer” Magdeleine G., and the Canadian dancer Maud Allan, who was on tour and performed in Munich her famous production of *“The Vision of Salome”*. And – as she writes in her autobiography – an old men's club there was against it because, in their opinion, she was too scantily-clad.

NH: And at Lenbachhaus?

TB: That is a location that we always like to go to. It's the most famous and best museum of the Blue Rider movement in the world, thanks to the grand and rich donations from Gabriele Münter. Alexander Sacharoff, who made his debut in 1910 in Munich, developed into a dancer precisely in the context of these artists. In 1907 / 1908 he met Kandinsky and the Russian composer Thomas von Hartmann, and all three of them worked out the concept of a synthetic gesamtkunstwerk consisting of music, stage, and dance, and it was from this that later on works were created like *“The Yellow Sound”* by Kandinsky, which was published in the *The Blue Rider* almanac. And the compositions to the first dances by Sacharoff came from the idea to make a *“Daphnis”* gesamtkunstwerk, or stage work. Sacharoff was also friends with Jawlensky and Marianne von Werefkin, and he spent hours in Jawlensky's studio on Giselastrasse and in the apartment next to it, where Werefkin's salon was. Of course, at Lenbachhaus the famous portrait of Sacharoff painted by Jawlensky is on exhibit, which is one of the most captivating paintings in modern art. ■



You can listen to the unedited audio podcast here: www.dance-muenchen.de/de/magazine

The Urge

Als sich die anfängliche Schockstarre im ersten Lockdown im März 2020 löste, verlagerten sich die Bühnen ins Netz. Der Drang (auf Englisch „urge“) zu tanzen und sichtbar zu bleiben, fand ein Ventil in den sozialen Medien. Menschen tanzten in ihrem privaten Umfeld: Moves zwischen Bett und Schrank, eine klassische Variation vor Küchenzeile, Release auf dem Balkon. Solistisch. Pandemisch. Hochgeladen in den sozialen Medien. Die Münchner Choreografin Ceren Oran entwickelt aus solchen Funden ihr neuestes Projekt *The Urge*: Das Bewegungsmaterial aus dem Netz übersetzt sie für ein Kollektiv und in den öffentlichen Raum. Getanzt wird simultan in München, Berlin und Köln, und es wird live gestreamt.

Bei DANCE 2019 bespielte Ceren Oran öffentliche Plätze in der Stadt mit ihrer Langzeit-Performance *Who is Frau Trof-fa*. Die erfolgreiche Site-specific-Performance war von der „Tanzwut“ inspiriert, die 1518 in Straßburger Straßen grassierte und immer mehr Menschen infiziert haben soll. Die Nähe zu und beiläufige Begegnung mit unterschiedlichen Zuschauer*innen faszinierten Oran ebenso wie die Herausforderungen, die Wind, Wetter und Asphalt über sieben lange Stunden den Künstler*innen täglich bescherten. Auch für *The Urge* untersucht die in München arbeitende Choreografin Dynamiken und Austauschverhältnisse von kollektiver und individueller Bewegung, die – wie wir alle erfahren haben – durch die Covid-19-Situation in den vergangenen Monaten unterdrückt wurden. Dem Drang, endlich wieder Raum zu nehmen, Plätze zu besetzen, unbeschränkt Zeit im öffentlichen Raum zu verbringen, verleiht Ceren Oran choreografische Gestalt. Musikalisch begleitet wird sie von ihrem langjährigen künstlerischen Partner Huseyin Evirgen, dessen

elektronische Komposition die rhythmische Grundstruktur für *The Urge* liefert, sowie einem Live-Solo-Musiker, der zu jeder Aufführung eingeladen wird.

Mit Genehmigung der Autor*innen transponiert Ceren Oran die Bewegungssequenzen aus den sozialen Medien in den öffentlichen Raum und in eine zeitliche Dauer, die wesentlich länger ist als der originale Clip. Zugleich speist sie das transformierte Material per Live-Streaming simultan wieder zurück ins Netz. Um das zu ermöglichen, arbeitet Ceren Oran mit ihren Kolleginnen Rotem Weismann in Berlin und Maayan Reiter in Köln zusammen. In allen drei Städten werden die Performances zeitgleich stattfinden, (Stadt-) Grenzen überwindend – auch um die Globalität der Pandemie zu betonen: We Are All In This Together.

When the initial state of shock during the first lockdown in March 2020 dissolved, stages shifted onto the internet. The urge to dance and stay visible found an outlet in social media. People danced in their own personal environments: performed moves between the bed and wardrobe, or a classical variation in front of the kitchen counter, or a release technique on the balcony. As a soloist. Pandemically. Posted on social media. The Munich choreographer Ceren Oran will develop her new project “The Urge” from such discoveries: she will translate the movement material from the internet for a collective and in public spaces. The performers will dance simultaneously in Munich, Berlin, and Cologne, and it will be a livestreaming.

During DANCE 2019 Ceren Oran presented her lengthy performance “Who is Frau Trof-fa?” at public spaces in the city. The successful site-specific performance was inspired by the “dance mania” that flourished in 1518 in the streets of Strasbourg that supposedly infected more and more people. The closeness to and random encounter with various members of the audience fascinated Oran as much as the daily challenges the artists faced over seven long hours from the wind, weather, and asphalt. In “The Urge” the choreographer, who works in Munich, will also examine the dynamics and the relationships of exchanges in collective movements and individual movements, which – as we all have experienced – were suppressed by the Covid-19



situation during the past months. The urge to use a space again, to occupy a spot, to spend unlimited time in municipal spaces provides Ceren Oran with a choreographic structure. The accompanying music is from her partner in art for many years, Huseyin Evirgen, whose electronic compositions provide the basic rhythmic structure for “The Urge”, and also from a soloist musician, who will be invited to every performance and will play live.

With the permission of the authors, Ceren Oran transposes the movement sequences from social media into public spaces and into a temporal length that is much longer than the original video clip. At the same time, she feeds the transformed material via livestreaming simultaneously back onto the internet. In order to make this possible, Ceren Oran will work with her colleagues Rotem Weismann in Berlin and Maayan Reiter in Cologne. The performances will take place simultaneously in all three cities – overcoming (city) boundaries – and to stress the pandemic as a global phenomenon: We’re all in this together!

Konzept, künstlerische Leitung, Choreografie: Ceren Oran
Choreographische Kollaboration: Maayan Reiter, Rotem Weismann
Tanz: Jin Lee, Uwe Brauns, Laura Manz, Jihun Choi, Lena Klink (München), Maayan Reiter, Margherita Dello Sbarba, Paula Niehoff, Lucas Lopes Pereira, Hayato Yamaguchi (Köln), Rotem Weismann, Lukas Malkowski, Woo-Sang Jeon, Susanna Ylikoski, Ariel Hayoun (Berlin)
Musik: Huseyin Evirgen (Electronics) Jeannot Salva-tori (Saxophon), Jean Baptiste Charlot (Flöte), Simon Couratier (Saxophon)
Dramaturgische Begleitung: Karolina Hejnova
Künstlerische

Produktionsleitung: Rat&Tat - Kulturbüro **Produktionsassistent:** Caroline Skibinski, Florian Greß **Technische Leitung:** Peer Quednau **PR:** Simone Lutz

Die Unisono-Parts der Choreografie basieren auf den Lockdown-Videos von Phil Hulford, Sofia Pouchtou, Clementine Herveux, Elisa Ruffato, Kamola Rashidova, Renan Martins Oliveira, Anina Labanidze, Rose Ellen Lewis, Jin Lee.

Diese Produktion wird gefördert durch das Kulturreferat der Landeshauptstadt München und das DANCE Festival München. Unterstützt durch das NATIONALE PERFORMANCE NETZ - STEPPING OUT, gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen der Initiative NEUSTART KULTUR. Hilfsprogramm Tanz. In Kooperation mit HochX Theater und Live Art. Mit freundlicher Unterstützung des Teilresidenzprogramms der Tanzfabrik Berlin. Ceren Oran ist Mitglied von Tanztendenz München e.V.

Diese Veranstaltung wird gefördert von der
 Landeshauptstadt München
 Kulturreferat

n pn nationales performance netz

NEU
 START
 KULTUR

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

TSCHESCHISCHES ZENTRUM
 ČESKÉ CENTRUM

TANZ
 TENDENZ
 MÜNCHEN E.V.

XX

Rat & Tat
 kulturbüro

TANZ
 BURO
 MÜNCHEN

Der Drang zu tanzen

Ceren Oran über die Uraufführung von *The Urge*

Dein Stück *The Urge* wird beim DANCE Festival Premiere feiern. Worum geht es in Deinem Stück und was war Dein Ausgangspunkt?

Ich glaube, es gibt sehr viele konzeptuelle Ebenen hinter *The Urge*. Als die Pandemie im Februar begann und sich beschleunigte, wurde mir klar, dass es viele unterschiedliche Ideen und Überzeugungen rund um das Virus gab, weil man noch nicht viel darüber wusste. Obwohl alle von dieser globalen Krise betroffen waren, hatte jede*r eine andere Herangehensweise und eine andere Sichtweise auf das Virus. Manche Leute waren sehr besorgt, andere glaubten nicht daran, als sei es eine Religion und kein wissenschaftlicher Fakt, manche genossen die Folgen des Lockdowns, andere folgten Verschwörungstheorien, wiederum andere ignorierten es und so weiter ...

Deshalb soll *The Urge* das Verhalten jeder*s Einzelnen während einer kollektiven Krise genauer betrachten. Ich möchte die Beziehung zwischen kollektivem Trauma und individuellem Umgang damit in choreografische Bilder transformieren.

Eine weitere wichtige Ebene des Stückes ist für mich, dass ich bei der Choreografie von *The Urge* von improvisierten Tanzvideos ausgehe, die während des Lockdowns überall auf der Welt in den sozialen Medien gepostet wurden. Diese entstanden in sehr begrenzten Räumlichkeiten, z. B. in Schlafzimmern, auf Balkonen oder in der Küche, dort, wo Bewegung und Tanz existieren konnten. Ich glaube, dass

viele dieser Videos als Ausdruck des Drangs zu tanzen produziert wurden. Ich bin gerade in Kontakt mit vielen dieser Tänzer*innen, um ihre Erlaubnis einzuholen, ihre Videos und ihr choreografisches Material verwenden zu dürfen. Ich freue mich sehr darauf, diese Improvisationen mit *The Urge* auf öffentliche Plätze zu bringen, ihnen größeren Raum zu bieten, die Bewegungen weiterzuverarbeiten und zu befreien.

Wann hast du das letzte Mal den Drang verspürt zu tanzen?

Ich weiß nicht, ob ich das Gefühl von Drang nur auf das Tanzen beschränken kann. Weil ich für mich selbst tanzen kann, wenn ich die Notwendigkeit dazu fühle oder mich nach der Freude daran sehne. Aber ich fühle den Drang zu tanzen als eine Form des Sozialisierens, ich möchte mich durch meinen Körper und die Bewegung ausdrücken und das mit einem Publikum teilen.

Also wenn ich die Frage aus dieser Perspektive beantworte: seit Monaten, jeden Tag ...

Wie hast du das Casting für Dein Stück während der Pandemie gemacht? Woher kommen Deine Tänzer*innen?

Die Auditions waren ein intensiver Prozess. Normalerweise bin ich keine Choreografin, die mit Auditions castet, aber bei *The Urge* habe ich aufgrund der pandemischen Bedingungen einen Open Call durchgeführt. Es gab über 500

>> Fortsetzung auf Seite 58

The urge to dance

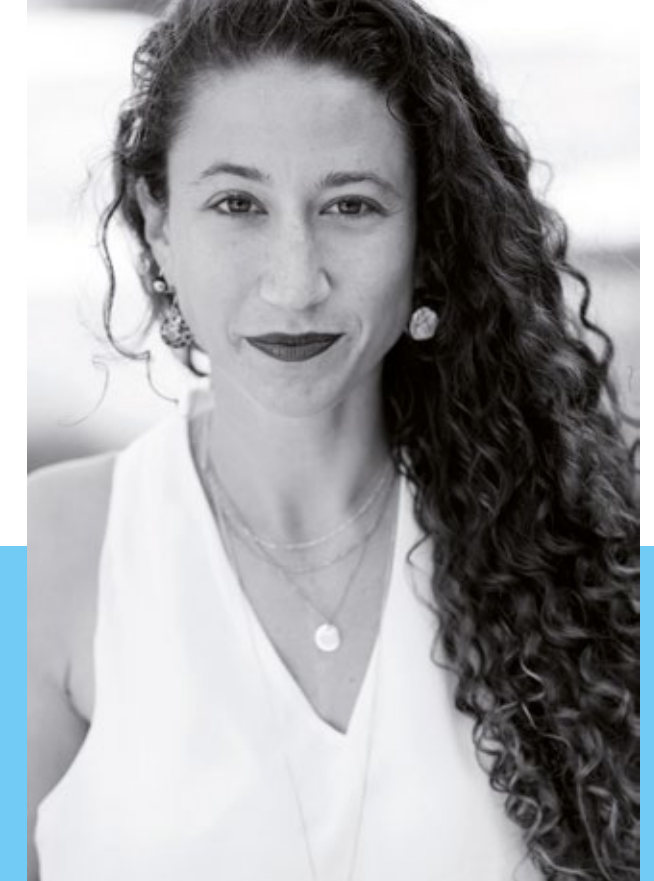
Ceren Oran about the world premiere of “The Urge”

Your piece “The Urge” will premiere during the DANCE festival. What is your piece about and what was your starting point?

I think there are many different layers in the concept behind “The Urge”. As the pandemic started in February and accelerated, I realized there were many different ideas and beliefs about the virus because there wasn’t a lot known about it yet. Although everyone was going through this global crisis, each individual had a different approach to it and a different relationship with the virus. Some people were very concerned, some were not believing in it as it would be a religion more than a scientific fact, some enjoyed the consequences of the lockdowns, some followed conspiracy theories, some ignored it and so on ...

This is why “The Urge” is aimed at having a closer look at the behaviour of each individual during a collective crisis. I would like to transform the relationship between a collective trauma and each person’s unique way of dealing with it into choreographic images.

Another very important layer of this piece for me is choreographing the unisono material of “The Urge” based on improvised dance videos posted on social media from all around the world during lockdown. They were performed in very limited spaces, like in a room, on a balcony, or in a kitchen, for movement and dance to exist. I believe that many of these videos were produced by individuals as a



response to their urge to dance. I am now in contact with many of the dancers from around the world so I can get their permission to use their videos and physical material. I am excited, by bringing these improvisations to public squares via “The Urge”, by providing a larger space for these dance improvisations to rework them to further liberate the movements and their bodies.

When did you feel the urge to dance for the last time?

I am not sure if I can limit feeling an urge to only dancing. Because I can dance for myself when I feel the necessity or desire the joy from it. But I feel the urge to dance as a way of socializing, using my body and movement as a way of expression, and sharing it with an audience.

So if I answer this question from that perspective, for months, every day ...

>> Continued on page 59

Bewerbungen und es war eine riesige Herausforderung, die alle durchzuarbeiten. Einerseits war es sehr inspirierend, so viele großartige Tänzer*innen zu sehen, andererseits macht die Anzahl an Tänzer*innen, die nach einem Job suchen, auch traurig.



Ich bin überzeugt, dass eine Audition ein gegenseitiger Auswahlprozess sein sollte. Nicht nur die*der Choreograf*in wählt die Tänzer*innen aus, sondern die Tänzer*innen sollten auch die*den Choreograf*in und das Projekt auswählen, damit der kreative Prozess angenehm und eine inspirierende Reise für alle wird. Nachdem ich die Bewerbungen auf 50 eingegrenzt hatte, habe ich ein Zoom-Meeting organisiert, in dem ich meinen Plan erkläre und meine Erwartungen geteilt habe – also war dieses Online-Meeting meine erste Audition für die Tänzer*innen. Und am Ende, nach einer speziellen Aufgabenstellung, habe ich 15 Personen ausgewählt, die in Berlin, Köln und München während der Pandemie tanzen werden.

Obwohl alle in Deutschland leben, kommen wir von überall her: Japan, Finnland, Deutschland, Israel, Korea, Tschechien, Frankreich, Türkei und aus vielen weiteren Ländern. Und wir sind ein großes Team von nicht nur 15 Tänzer*innen, sondern auch 4 Musiker*innen, 14 Teammitgliedern in der Produktion und mir.

In der Pandemie sind Vorstellungen außerhalb der Theater wichtiger geworden. Du bist schon viel an öffentlichen Orten aufgetreten, lange bevor die Pandemie angefangen hat. Was bedeutet es für dich, draußen, z. B. auf öffentlichen Plätzen zu tanzen?

Ich glaube an die faszinierende, ansteckende und inspirierende Kraft von Tanz. Früher habe ich nach Möglichkeiten gesucht, mich von konventionellen Räumen und Bühnen zu entfernen, um ein breiteres Publikum für meine Choreografien zu finden. Die Idee von *Who is Frau Troffea?* war ein Ergebnis dieser Suche. Nach dieser Erfahrung bedeutet für mich ein Auftritt im öffentlichen Raum, Tanz zugänglich zu machen, Risiken einzugehen und durch das Unerwartete in Kontakt mit einem Alltags-Publikum zu treten, anstatt es nur einer begrenzten Elite anzubieten – es bedeutet, uns einem weiteren Spektrum an ehrlichem Feedback auszusetzen.

***The Urge* wird gleichzeitig in drei Städten performt und gestreamt. Was ist die Idee dahinter?**

Die Idee ist, das Gefühl von „Kollektivität“ zu erweitern – dass es nicht nur uns allein hier passiert, sondern vielen anderen an unterschiedlichen Orten auch. Die grundsätzliche Choreografie bleibt in jeder Stadt gleich, und trotzdem werden die Aktionen durch die verschiedenen öffentlichen Räume unterschiedlich sein. Und natürlich kreiert das Element des Livestreams eine Ebene der Digitalisierung, die sich unbestreitbar in den letzten Monaten in unser Leben gedrängt hat.

Was träumst Du als erstes zu tun, sobald die Einschränkungen durch die Pandemie enden?

Ich habe Probleme damit, an so einen Moment zu glauben. Das Ende der Pandemie wird ein sehr langsamer Übergang sein, den wir erleben werden. Und dieser Übergang wird uns verändern, uns traumatisieren. Aber ich glaube, ich werden den Drang danach verspüren, Leute zu umarmen, genauso wie ich den Drang danach habe zu tanzen. Ich glaube, ich werde rausgehen und Leute blind umarmen. ■

Sehen Sie hier den Trailer zu *The Urge*



How did you do your casting for the premiere during the pandemic? Where are your dancers from?

It was an intense audition process. Usually I am not a choreographer who does casting through auditions, but casting “The Urge” demanded an open call because of pandemic conditions. There were over 500 applications and it was a huge challenge to go through each application. In a way, it was extremely inspiring to see so many amazing dancers but, on the other hand, sad to see the number of dancers who were looking for jobs.

I strongly believe an audition should be a mutual selection process. Not only should the choreographer choose the dancers, but the dancers should also choose the choreographer and the project so the creative process will be a pleasant and inspiring journey for everyone. After narrowing it down to 50 people from the open audition call, I organised a Zoom meeting where I explained my plan and shared my expectations – so that Zoom meeting was my audition for the dancers. And finally, after a specific video audition task, I finalised the 15 people who will be dancing in Berlin, Cologne, and Munich during the premiere.

“I believe in the fascinating, contagious and inspiring power of dance”.

Although everyone is based in Germany, we are from all over: Japan, Finland, Germany, Israel, Korea, Czech Republic, France, Turkey, and many other countries. And we are a big team of not only 15 dancers, but also 4 musicians, 14 members of the production team, and me.

Now, with the pandemic, performing outside of theaters has become more and more important. You have performed a lot in public spaces, long before the pandemic started. What does it mean for you to dance in public spaces?

I believe in the fascinating, contagious and inspiring power of dance. Earlier, I was looking for new ways of getting away from our conventional spaces and stages to encounter a broader audience with my choreographies. The idea of “Who is Frau Troffea?” appeared as a result of this search. After the experience of creating and performing “Who is Frau Troffea?” a public space performance means to me ... making dance accessible, taking risks, and getting in touch through the unexpected with an everyday audience rather than only offering it to a limited elite – it means exposing ourselves to a wide spectrum of honest feedback.

Your piece will be performed and streamed in three cities simultaneously. What is your idea behind that?

The idea is to amplify a feeling of “collective”, that it is not only happening to us here, but to all of us in other places too. The basic unisono choreography will be the same in every city and yet, because of each public space environment, their actions will differ. And, of course, the livestreaming element creates a layer of the undeniable digitalisation that has been forced into our lives in the past months.

What do you dream of doing first as soon as the restrictions of the pandemic end?

I am having difficulty believing in such a moment. The ending of the pandemic will be a very slow transition that we will experience. And that transition is transforming us, traumatising us. But I think I will feel the urge to hug people, as much as I have the urge to dance. I think I would go out and blindly hug people. ■

You can watch the trailer “The Urge” here





Big Mouth

Im Einklang nebeneinander. Der Gleichschritt wird zum Marsch. Zwei Männer und eine Frau bewegen sich unisono. Sie gehen, fallen in Volkstanzschritte. Die Frau, Keren Levi, trägt Bluse und Rock in israelischen Landesfarben. Sie variiert das Bewegungsmuster, schert kurz aus, die Männer sehen ihr zu. Sie gliedert sich wieder ein, berührt ihre Partner, die ihr entgegentreten, sie zurückholen in die Konformität. Das bereits 2009 in Kollaboration mit Keren Levi entstandene Stück *Big Mouth* des israelischen Duos Niv Sheinfeld und Oren Laor verkörpert die Spannung zwischen individueller Bewegungslust und dem Sog der Marschbewegung, zwischen persönlicher Entfaltung und kollektiver Stärke. Die drei halten sich, bleiben beieinander, bis es nicht mehr geht, die Frau den Mund zum Schrei verzerrt und schließlich die Männer allein zurücklässt.

Das kurze Stück *Big Mouth* verhandelt den Wunsch nach Selbstentfaltung in festen Strukturen und die Spannungen, die daraus entstehen. Der Gleichklang des Marschierens mit schwingenden Armen wirkt fast entspannt. Die Marschierenden exerzieren kein martialisches „Rechts-links-rechts-links“, sondern finden sich in einem ruhigen gemeinsamen Bewegen zusammen, das kurze Ausbrüche zwar toleriert, letztlich aber doch nicht auf Dauer gestattet. Das Stück zeige, so die Kritikerin Elisabeth Nehring, „wie Israels Gesellschaft im Inneren und in ihrer ganzen Ambivalenz funktioniert“.

Sheinfeld, Jahrgang 1972, war Tänzer in der Kompanie von Liat Dror und Nir Ben Gal und choreografierte unter anderem für die Kibbutz Dance Company und Batsheva. Oren Laor, geboren 1971, studierte Schauspiel und Drama an der Universität Tel Aviv. 2002 wurden die beiden ein Paar und zwei Jahr später gründeten sie das in Tel Aviv ansässige Duo Sheinfeld & Laor.

Bei DANCE 2015 waren sie bereits mit *Two Room Apartment* zu sehen. Für *Big Mouth* holten sie ihre gleichaltrige Kollegin Keren Levi dazu. Sie durchlief eine vergleichbare tänzerische Sozialisation wie Sheinfeld, lebt und arbeitet aber seit zwei Jahrzehnten als Choreografin in Amsterdam.

In harmony, next to one another. In lock-step, and it turns into a march. Two men and a woman move in unison. They walk, start doing folk dance steps. The woman, Keren Levi, wears a blouse and a skirt in the national colors of Israel. She varies her pattern of movement, steps out of line briefly, and the men watch her. She integrates herself again, touches her partners, who approach her and bring her back into the state of conformity. The piece “Big Mouth” was developed in 2009 in collaboration with Keren Levi by the Israeli duo Niv Sheinfeld and Oren Laor, and it embodies the tension between individual desires to move and the power the movements of marching have to draw one in, between personal development and collective strength. The three of them hold each other, stay close to one another until it isn't possible anymore, and the woman distorts her mouth into a scream and in the end leaves the men standing there.

The short piece “Big Mouth” deals with the desire to develop oneself in fixed structures and the tensions that are created from this. The consonance of marching with arms swinging almost has a calming effect. The marching people are not exercising a martial “right-left-right-left” pattern, but rather come together in a calm, mutual motion that may tolerate short disruptions, but in the end does not allow them to continue in the long run. According to the critic Elisabeth Nehring, the piece illustrates “how Israel's society functions in its core and in its entire ambivalence”.

Sheinfeld, born in 1972, was a dancer in Liat Dror and Nir Ben Gal's company, and he created choreographies for Batsheva Ensemble and Kibbutz Dance Company, among others. Oren Laor, born in 1971, studied acting and drama at Tel Aviv University. The two became a couple in 2002, and started creating together in 2004; they are based in Tel Aviv.

They have already performed in 2015 at the DANCE festival, when they showed “Two Room Apartment”.

For “Big Mouth” they had their colleague of the same age, Keren Levi, join them. She went through a similar dance socialization as Sheinfeld, and for the past two decades she has been living and working as a choreographer in Amsterdam.



Von und mit: Niv Sheinfeld, Oren Laor, Keren Levi **Koproduktion mit:** Grand Theatre Groningen **Originalmusik & Bearbeitung:** Didi Erez **Musik:** Ori Vidislavski, Efi Netzer **Lichtdesign:** Netta Koren **Probenleitung:** Karmit Buryan **Fotos:** Gadi Dagon



The Third Dance

Musik von Mahler schäumt auf. Niv Sheinfeld bringt einen großen Strauß bunter Blumen auf die Bühne. Symbol der Liebe? Oder doch eher Symbol der Veränderung? Schön gebunden bleibt das Bouquet jedenfalls nicht lange. Niv Sheinfeld und Oren Laor, Partner im Leben wie auf der Bühne, erzählen in ihrer physischen Tour de force von einer Paarbeziehung, die in die Jahre gekommen ist. Zum zweiten Mal nehmen sie sich mit *The Third Dance* ein Stück von Liat Dror und Nir Ben Gal vor und interpretieren es aus queerer Perspektive neu. Das erste Duo, Sheinfeld und Laors Version des ikonischen *Two Room Apartment*, war bereits 2015 bei DANCE zu sehen und wird auch bei diesem Festival wieder zu erleben sein: als Corona-Version im Freien.

Gustav Mahler, Blumen, ein Grammophon, ein langer Kuss – 1990 erzählten Liat Dror und ihr Partner Nir Ben Gal die Geschichte einer Liebe im romantischen Setting. Gemeinsam in einem Kibbutz aufgewachsen, gründeten sie ihre eigene Kompanie und wurden zu Schlüsselfiguren des israelischen Tanzes. Zwanzig Jahre später unterziehen Niv Sheinfeld und Oren Laor das Duett einer radikalen Revision. Ihre Tanzfläche ist leer. Aus dem Publikum betreten die Tänzer die Bühne, die zum Schauplatz von rasanter Paardynamik und exzessiven Beziehungsdramen werden wird.



Mit den Stücken von Liat Dror und Nir Ben Gal beschäftigten sich die beiden schon vor ein paar Jahren, als sie sich von dem 1987 entstandenen, für den zeitgenössischen Tanz ungemein einflussreichen Stück *Two Room Apartment* inspirieren ließen. Vor sechs Jahren waren sie damit beim Festival DANCE zu Gast. Nun gibt es ein Wiedersehen mit der minimalistischen Studie darüber, wie wir mit Grenzen in Partnerschaften umgehen. Das brisante und hochaktuelle Thema inszenieren Sheinfeld & Laor in einer Corona-tauglichen Version im Freien.

Zur Biografie von Sheinfeld & Laor siehe S. 60.

Music by Mahler provides a rush of feelings. Niv Sheinfeld brings a large bouquet of flowers onto the stage. A symbol of love? Or more a symbol of change? At any rate, nicely tied together the bouquet won't last long. Sheinfeld and Oren Laor, partners in life as well as onstage, tell in their physical tour de force about a couple's relationship, which has been going on for many years and become somewhat stale. "The Third Dance" is the duo's second re-interpretation of a piece by Liat Dror and Nir Ben-Gal, imbuing it with their own artistic sensibilities and giving it a queer twist. The first duet, Sheinfeld and Laor's version of the iconic "Two Room Apartment", was performed by them in 2015 at the DANCE festival, and will also be performed again in this year's festival in an open-air Corona version.

Gustav Mahler, flowers, a gramophone, a long kiss – in 1990 Liat Dror and her partner Nir Ben Gal told a love story in a romantic setting. They grew up together in a kibbutz, founded their own company, and became central figures in the Israeli dance scene. Twenty years later Niv Sheinfeld and Oren Laor are giving the duet a radical revision. Their dance space is empty. The dancers walk onto the stage from the audience, and the space will become the setting for excessive relationship dramas and fast-paced dynamics between the couple.



In the past, the two had already created a work that was inspired by a duet by Liat Dror and Nir Ben Gal - "Two Room Apartment", which is a minimalistic study of limitations and borders in partnerships and was a very influential work in Israeli contemporary dance. Sheinfeld and Laor's version of this work was presented six years ago, in the 2015 edition of DANCE festival. This year, they will come back to the festival and perform a Corona version of "Two Room Apartment" – as an open-air performance.

About Sheinfeld & Laor's biographies please refer to p. 61.

Von und mit: Niv Sheinfeld, Oren Laor **Inspiziert von:** „The Third Dance“ by Liat Dror and Nir Ben Gal (1990) **Probenleitung & Beratung:** Yael Venezia, Melanie Berson **Künstlerische Beratung:** Keren Levi **Lichtdesign:** Rotem Elroy **Fotos:** Efrat Mazor **Musik:** Gustav Mahler, Elton John, Steve Harley, Alphaville



2 Choreografen 3 Stücke 4 Fragen

Niv Sheinfeld und Oren Laor

Ihr seid mit gleich drei Stücken beim DANCE Festival 2021 zu Gast: Neben *Big Mouth* präsentiert ihr *The Third Dance* und im öffentlichen Raum *Two Room Apartment*.

1. Könnt ihr in jeweils einem Satz beschreiben, was die drei Stücke für euch bedeuten, mit welchen Emotionen sie für euch verbunden sind?

Oren Laor: In *Big Mouth* geht es um den Konflikt des Individuums, das auf der einen Seite ein großes Verlangen nach Zugehörigkeit verspürt, danach, Teil einer größeren Gemeinschaft zu sein, sich aber auf der anderen Seite danach sehnt, sich aus der Menge zu befreien und die eigene persönliche Stimme zu finden.

Two Room Apartment ist eine Kapsel der Intimität, die wir selbst für uns kreiert haben, nur dass das Publikum zusieht.

The Third Dance vertieft die Bindung zwischen uns, nach so vielen Jahren als Paar. Es ist eine Bindung, die durch Erinnerungen, Hoffnungen, Ängste und Versöhnung vertieft wird.

Niv Sheinfeld: *Big Mouth* – diese Arbeit ist für mich die Reflexion meines Lebens in der kommunistischen Gesellschaft des Kibbuz.

Two Room Apartment ist unser erstes Duett und es ist in den letzten 9 Jahren immer Teil unseres Lebens gewesen wie eine Yoga-Routine, die einem dabei hilft, einzuordnen, wie es einem heute geht. Es in die Öffentlichkeit zu tragen,

ist für mich eine Erweiterung der Heiligkeit des Theaters. Wir tragen diese Heiligkeit hinaus in die Welt.

The Third Dance ist eine Erneuerung der Versprechen in unserer Partnerschaft. Und es geht darum, Unterschiede zwischen uns zu finden.

2. Der Trailer von *Big Mouth* endet mit einem Schrei. Ein Schrei nach ... Freiheit?

Oren Laor: Dieses Bild taucht in der Mitte des Stücks auf. Die Tänzerin Keren Levi steht in der Mitte der Bühne mit weit geöffnetem Mund, während das Theater mit der Hymne einer israelischen Militärbrigade erfüllt wird. Es ist die Geste eines Individuums, das sich hilflos in einer Gesellschaft fühlt, die Konformität und Militarismus verehrt, während es selbst danach strebt, eine eigene Stimme zu finden.

Niv Sheinfeld: Der „Schrei“ ist eigentlich ein weit geöffneter tonloser Mund. Das passiert in der Mitte des Stücks, nachdem die Protagonistin „aus dem System gefallen ist“. Für mich ist es die Repräsentation einer privaten Stimme, die durch größere soziale/nationale Angelegenheiten vereinheitlicht wird.

3. *Two Room Apartment* habt ihr bereits 2015 mit großem Erfolg beim DANCE Festival auf der Bühne gezeigt, jetzt tanzt ihr das Stück in einer Corona-tauglichen Version im Freien. Was macht den Unterschied?

>> Fortsetzung auf Seite 66

2 Choreographers 3 Pieces 4 Questions

Niv Sheinfeld und Oren Laor

You will present three pieces at the DANCE festival 2021: Next to *“Big Mouth”* you will show *“The Third Dance”* and in public space *“Two Room Apartment”*.

1. Could you describe in one sentence each what the three pieces mean to you and what emotions they are connected to for you?

Oren Laor: *“Big Mouth”* is about the conflict of the individual, that on one hand has a strong desire to belong and to conform, to be part of a bigger community, but on the other hand is yearning to break free from the crowd and find his own personal voice.

“Two Room Apartment” is a capsule of intimacy that we created for ourselves, with audience watching. *“The Third Dance”* is a deepening of the bonding between us, after so many years together as a couple. It’s a bonding deepened by memories, hopes, fears and reconciliation.

Niv Sheinfeld: *“Big Mouth”* – this work for me is a reflection on my life in the communist society in the Kibbutz. *“Two Room Apartment”* – this work is our first duet and it has constantly been in our life in the past 9 years like a yoga routine that helps you reflect on how you are today. Taking it out to the public space is to me an expansion to the holiness of the theatre. We take this holiness out for the world to meet it.

“The Third Dance” is a renewal of vows in our partnership, and also about finding elements of diversity between us.

2. The trailer of *“Big Mouth”* ends with a scream. A scream for ... freedom?

Oren Laor: This image does appear in the middle of the show. Dancer Keren Levi stands in the center of the stage with her mouth wide open, while the theatre is filled with music that is the anthem of an Israeli military brigade. It is a gesture of an individual that feels helpless in a society that adores conformity and militarism, while she strives to find her own voice.

Niv Sheinfeld: The “scream” you refer to is a mouth wide open without a voice. It happens in the middle of the work just after the protagonist “fell out of the system”. It is for me a representation of the private voice that is being washed off into bigger social/national issues.

3. You already showed *“Two Room Apartment”* with great success at DANCE 2015, now you will dance a pandemic-friendly version outdoors. What makes the difference?

Oren Laor: When performed in the theatre, the strength of this show is that it creates a closed capsule in space and time for love and intimacy, with witnesses. When performing it outdoors, a fascinating dialogue is created between the private and the public. It makes the spectators aware

>> Continued on page 67

Oren Laor: Wenn wir im Theater spielen, zeigt sich die Stärke des Stücks darin, eine geschlossene Kapsel in Ort und Zeit für Liebe und Intimität zu kreieren, in Anwesenheit von Zeug*innen.

Im öffentlichen Raum entsteht ein faszinierender Dialog zwischen Privatem und Öffentlichem. Es macht die Zuschauer*innen nicht nur auf die „Geschichte“ des tanzenden Paares aufmerksam, sondern auch auf die Busse und den Verkehr in der Nähe, auf Fußgänger*innen, Gebäude, und auch auf den überraschten Blick derjenigen, die gerade zufällig vorbeigehen. Es mischt das Banale mit dem Spirituell-Emotionalen.

Im Theater fühlt sich das Publikum, als sei es in unser privates Wohnzimmer eingeladen worden. Auf der Straße fühlt es sich an, als würden wir in den öffentlichen Raum mit unserer Intimität einfallen. Das ist eine ganz andere Reflexionsebene.

„Im öffentlichen Raum mischt sich das Banale mit dem Spirituell-Emotionalen der Performance.“

Niv Sheinfeld: Die Kunst im Ganzen in den öffentlichen Raum zu bringen, ist die eine gute Sache, die Corona mit sich gebracht hat. *Two Room Apartment* im Öffentlichen ist eine leichtere Version von uns. Wir flirten mehr, versuchen Menschen in unsere Welt zu locken – auch wenn sie nur zufällig vorbeigehen. Die isolierte Kapsel der Black Box existiert nicht – die Welt wird zur Szenerie. Wir erweitern unsere performative Präsenz und unser performatives Dasein. Es gibt viel mehr Reize, auf die wir reagieren. Wir verzichten auf komplette Nacktheit, damit es weniger einschüchternd wird. Unsere Intimität und unser Einbruch in den öffentlichen Raum wird ein größeres Thema.

4. Sehen wir in *The Third Dance* die Weiterentwicklung der Paarbeziehung aus *Two Room Apartment* einige Jahre später?

Oren Laor: Ganz genau. Es ist ein Duett, dass wir 8 Jahre nach *Two Room Apartment* kreiert haben. Älter, weiser und uns unseres Alters und der Fragilität des Lebens bewusster.

Niv Sheinfeld: *The Third Dance* ist eine Weiterentwicklung unseres ersten Duetts *Two Room Apartment* im persönlichen Sinne und auch auf der Bühne in Bezug auf das Publikum. Wie davor setzen wir die Zuschauer*innen um die Bühne herum – wir laden sie dazu ein, sichtbare Zeug*innen zu werden, indem sie den Raum mit uns teilen – aber dieses Mal verlassen wir die Bühne, um Requisiten (wie Blumen, ein Abspielgerät) zu holen, die Reichhaltigkeit und Farbe

zufügen und auch zu Metaphern werden, auf ein komplexeres Verständnis hinweisen. Während *Two Room Apartment* sich mit der Bewegung von Fußgänger*innen, Grenzen und Wiederholung von alltäglichem Verhalten auseinandergesetzt hat, so drückt *The Third Dance* ein abstrakteres Bewegungsmuster aus und Gedanken an Liebe, Zeit und Nostalgie. ■

Sehen Sie hier den Trailer zu *Big Mouth*



not only of the “story” of the dancing couple, but also aware of buses and traffic nearby, pedestrians, buildings, and also the surprised look on faces of people who just happened to pass by. It’s blending together the mundane with the spiritual-emotional.

When performed in the theatre, the audience feel like they’ve been invited into our private living room. In the street, it feels like we invaded the public space with our intimacy. It’s quite a different reflection.

Niv Sheinfeld: Taking our art in full to the public space is the one good thing that COVID has brought. “*Two Room Apartment*” in the public space is a lighter variation of us. We are even more flirtatious, trying to lure people into our world – even if they are just passing by by chance. The isolated capsule of the black boxed theatre is nonexistent – the world becomes the scenery. We amplify our performative presence and being. We have much more stimuli to refer to. We chose to avoid the full nudity so it will be less intimidating. Our intimacy and our intrusion to the public space becomes a bigger issue.

4. In “*The Third Dance*”, are we going to see the further development of the couple relationship from “*Two Room Apartment*” a few years later?

Oren Laor: Indeed. It’s a duet that we created 8 years after “*Two Room Apartment*”. Older, wiser, and more aware of age and of the fragility of life.

Niv Sheinfeld: “*The Third Dance*” is a development from our first duet “*Two Room Apartment*” in the personal aspect and also on stage in relation to the audience. Like before, we sit the audience around the stage – inviting people to be visible witnesses in sharing the space with us, but this time we leave the stage to bring props (such as flowers, record player) that add richness and color, and also become metaphors, pointing at more complex understandings. If “*Two Room Apartment*” dealt with pedestrian movement, borders and repetition of casual daily behavior, “*The Third Dance*” is expressing more abstract movement, and thoughts of love, of time, and of nostalgia. ■



„*Two Room Apartment*“ in Tel Aviv



„*The Third Dance*“

You can watch the trailer “*Big Mouth*” here



Richard Siegal / Ballet of Difference



New Ocean Sea Cycle

Wissenschaftliche Daten des Klimawandels, übersetzt in Tanz: Das Schmelzen des Eises im Polarmeer liefert den Algorithmus, nach dem die Tänzer*innen von Richard Siegal in Köln ansässigen und in München verwurzelten Ballet of Difference ihre hochvirtuosen Bahnen ziehen. Sie passieren die kreisrunde Tanzfläche, stehen in langen Balancen auf der weiß erstrahlenden oder eisschollenblau und kristallin schimmernden Fläche, die aber auch zu einem furchteinflößenden schwarzen Loch mutieren kann. *New Ocean Sea Cycle* basiert auf Siegal's abendfüllendem Stück *New Ocean*, das als Hommage an Merce Cunningham 2019 entstanden ist. Angesichts der Covid-19-Pandemie überarbeitete Siegal es im vergangenen Jahr zu einer mehrstündigen Performance zwischen Tanzinstallation und Durational Art.

Zusammen mit dem Lichtdesigner Matthias Singer entwickelte Richard Siegal einen Algorithmus, der die Struktur des Stücks in Abhängigkeit zu schmelzenden Eismassen bestimmt. Daten liefern Grafiken von 13 Polarmeer und deren Veränderungen in den vergangenen 25 Jahren. So übersetzt das Stück Klimawandel in Tanz. Siegal's Begeis-

terung für intertextuelle Arbeitsweisen zeigt sich in *New Ocean* auch im direkten Bezug zu Merce Cunninghams 1994 entstandenem Werk *Ocean*. Die runde Fläche, auf der getanzt wird, die Wasser-Thematik, Momente des Innehaltens, mit denen die Tänzer*innen ihre Bewegungen zäsieren, verweisen auf Cunninghams Stück. Mit dem Großmeister des modernen Tanzes in den USA hatte sich Siegal schon bei dem Abend *Exits and Entrances* des Bayerischen Staatsballetts auseinandergesetzt, als Siegal's *UNITXT* komplementär zu Cunninghams *Biped* programmiert worden war. Digitale Anzeigen messen in *Ocean* die Zeit und betonen ihr Verstreichen. In *New Ocean* ist das sprichwörtliche Ticken der Uhr der Choreografie inhärent. Ist das Eis aus dem Polarmeer verschwunden, gibt es keine Daten mehr, die das Stück strukturieren könnten. Es ist nicht mehr aufführbar. Mit *New Ocean* brachte der vielseitige Choreograf, der lange in München arbeitete, 2019 sein erstes abendfüllendes Werk am Schauspiel Köln heraus.

Parallel zum live präsentierten Werk erarbeitete Ballet of Difference eine Website mit Videos zum Thema.

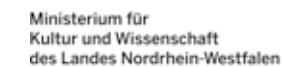
Scientific data concerning climate change, translated into dance: the melting of the ice in the polar sea provides the algorithm for the virtuous choreography of the dancers in Richard Siegal's Ballet of Difference, which is based in Cologne and rooted in Munich. They negotiate the dance space in the shape of a circle, and stand and balance for a long time on the gleaming white or iceberg-blue and crystalline, shimmering surface, which can also mutate into a terrifying black hole. "New Ocean Sea Cycle" is based on Siegal's full-length work "New Ocean", which was developed in 2019 as an homage to Merce Cunningham. Last year with the Covid-19 pandemic in mind, Siegal re-worked it into a performance that lasts several hours, and it is a mixture of dance installation and durational art.

Together with the lighting designer Matthias Singer, Richard Siegal has developed an algorithm that determines the structure of the piece, dependent upon the melting masses of ice. Data is provided by the graphics from 13 polar seas and the changes they have experienced in the past 25 years. And so, the piece translates climate change into dance. Siegal's enthusiasm for intertextual work methods can be clearly seen in "New Ocean", also in a direct reference to Merce Cunningham's work "Ocean", which was created in 1994. The round surface on which the dancers perform, the theme of water, and the moments of pausing, which the dancers use to break their movements, point to Cunningham's piece. Siegal already had examined the work of this grandmaster of modern dance in the U.S. with his evening-long performance of "Exits and Entrances", performed by the Bayerische Staatsballett, as Siegal's "UNITXT" was programmed to be complementary to Cunningham's "Biped". In "Ocean" digital clocks measure time and accentuate its passing. In "New Ocean" the proverbial literal of the clock is inherent in the choreography. When the polar sea ice has vanished, there won't be any data anymore that could serve as a structure for the piece. It can't be performed anymore. With "New Ocean" this versatile choreographer, who worked in Munich for a long time, produced his first full-length piece in 2019 at Schauspiel Köln.

In conjunction with this work that will be presented live, Ballet of Difference has created a website with videos on this subject.

Choreografie und Bühne: Richard Siegal **Kostüme:** Flora Miranda
Licht / Video: Matthias Singer **Musik:** Alva Noto und Ryuichi Sakamoto mit dem Ensemble Modern **Ballettmeisterin:** Zuzana Zahradnikova **Dramaturgie:** Tobias Staab **Tänzer*innen:** Martina Chavez, Margarida Isabel De Abreu Neto, Black Pearl De Almeida Lima, Jemima Rose Dean, Livia Gil, Gustavo Gomes, Mason Manning, Nicolás Martínez, Andrea Mocciardini, Claudia Ortiz Arraiza, Diovani Silva Cabral, Evan Supple. Long Zou.

Eine Produktion von Schauspiel Köln und Tanz Köln | Gefördert vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen in Zusammenarbeit mit dem NRWKULTURsekretariat, durch das Kulturreferat der Landeshauptstadt München und die Kunststiftung NRW | Eine Koproduktion mit dem Muffatwerk München



Trans Corporal Formations

Welche Auswirkungen die Covid-19-Pandemie auf den Umgang mit Körpern langfristig haben wird, das lässt sich erst erahnen. Berechtigte Furcht vor Ansteckung, generelle Angst vor Berührung, lebhaftere Vorstellungen von invasiven Viren und Mutationen zeichnen sich jetzt schon ab.

Der Kurator, Dramaturg und Künstler Tobias Staab erarbeitete gemeinsam mit Tänzer*innen des Ballet of Difference die Videoinstallation *Trans Corporal Formations*, die sowohl Kontaktvermeidung als auch extreme Nähe thematisiert. Dabei geht Tobias Staab vor allem auf die Suche nach den transformativen Potenzialen des tanzenden Körpers. Im Durchlaufen unterschiedlicher Formen erscheint der tanzende Körper als Ort der Utopie, an dem sich die Differenz einer binär strukturierten Geschlechtlichkeit genauso auflöst wie die Grenzen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem, zwischen analoger Wirklichkeit und virtueller Realität.

Die einzelnen Tänzer*innen erscheinen dabei isoliert voneinander in jeweils einem der fünf Screens. Gemeinschaft, Interaktion und Berührung sind nur im Digitalen möglich, das auf diese Weise zu einem essentiellen Teil der Choreo-

grafie wird. Die Klänge, die durch die Körper der Tänzer*innen erzeugt wurden, hat der Münchner Komponist Benedikt Brachtel aufgenommen und akustisch „vergrößert“, um sie zu einer „musikalischen Collage des Körpers“ zu arrangieren, wie Tobias Staab formuliert.

Das Konzept von *Trans Corporal Formations* entwickelte Tobias Staab in enger Zusammenarbeit mit der Bühnenbildnerin Nadja Sofie Eller. Die besondere Dimension der Körperlichkeit wurde durch die surrealen Kostüme der Kostümbildnerin Annika Lu Hermann erzeugt, die dann durch einen von dem Künstler Michael Saup entwickelten Algorithmus (Timewarp Choreography) noch im Digitalen verstärkt wurden. Die Kamera führte der Münchner Videokünstler Florian Schaumberger.

Als Spezialist für die Schnittstelle zwischen experimenteller elektronischer Musik, Tanz, installativen und performativen Künsten lanciert und kuratiert Tobias Staab zahlreiche Programme und Festivals (Ruhrtriennale, Ritournelle, Noise Signal Silence, Panta Rhei, Bauhaus Club 2.019: Hyper.Culture, Dive Festival für immersive Künste). Mit dem Choreografen Richard Siegal gründet er 2016 die Tanzkompanie Ballet of Difference. Seit 2019 arbeitet er als Regisseur im Grenzgebiet zwischen Performance, Tanz und Film. *Trans Corporal Formations* ermöglicht das Eintauchen in audio-visuelle Darstellungen des tanzenden Körpers – transformiert durch Pixel und Glitches (kurzzeitige Störungen), hörbar gemacht in einem immersiven Sound-Space.

What long-term effects will the Covid-19 pandemic have on how we use and see our bodies can only be vaguely discerned. The legitimate fear of infection, the general anxiety of being touched, the vibrant visions of invasive viruses and mutations are already beginning to show.

The curator, dramaturge and artist Tobias Staab developed with the dancers Ballet of Difference the video installation “Trans Corporal Formations”, which focusses both on the avoidance of contact and extreme closeness and hermetic bodies, and on the other hand assimilations. With this project Tobias Staab is searching above all for the transfor-



mative potentials of the dancing bodies. Moving through different forms the dancing bodies appears as a utopian location, where the difference of a binary structured sexuality dissolves precisely like the boundaries between humanness and non-humanness, between analogue reality and virtual reality.

The individual dancers appear to be isolated from one another on each one of the five screens. Togetherness, interaction, and touching are only possible in the realm of the digital, which in this manner becomes an essential part of the choreography. The sounds that were generated by the dancers' bodies were recorded by the Munich-based composer Benedikt Brachtel and “scaled up” acoustically in order to arrange them into a “musical collage of the body” (Tobias Staab).

Tobias Staab developed the concept of “Trans Corporal Formations” in close collaboration with the set designer Nadja Sofie Eller. The special dimension of physicality was created by the surreal costumes designed by Annika Lu Hermann, which then were re-enforced digitally by an algorithm (timewarp choreography) developed by the artist Michael Saup. The camera was operated by the Munich-based video artist Florian Schaumberger.

As a specialist in the interface between experimental electronic music, dance, installation art, and performative art, Staab has launched and curated numerous programs and festivals (Ruhrtriennale; Ritournelle; Noise Signal Silence; Panta Rhei; Bauhaus Club 2.019: Hyper.Culture;

and Dive Festival für immersive Künste). He founded with the choreographer Richard Siegal the dance company Ballet of Difference in 2016. He has been working since 2019 as a director between performance, dance, and film. “Trans Corporal Formations” makes it possible to immerse oneself in audio-visual portrayals of the dancing body – transformed through pixels and glitches (short-term disturbances) and made audible in an immersive sound space.

Eine Produktion von Tobias Staab

Regie, Schnitt und Konzept: Tobias Staab **Choreografie:** Tobias Staab in Zusammenarbeit mit den Tänzer*innen von Richard Siegal / Ballet of Difference
Szenografie und Konzept: Nadja Sofie Eller **Kostüme:** Annika Lu Hermann
Kamera: Florian Schaumberger **Licht:** Jan Steinfatt **Musik:** Benedikt Brachtel
Timewarp Choreographie: Michael Saup **Tänzer*innen:** Black Pearl De Almeida Lima, Livia Gil, Andrea Mocciardini, Evan Supple. Long Zou

In Koproduktion mit DANCE, Ballet of Difference, Muffatwerk München und dem Schauspiel Köln.

Gefördert durch das Kulturreferat München.

In Koproduktion mit DANCE, Ballet of Difference, Muffatwerk München und dem Schauspiel Köln. Gefördert durch das Kulturreferat München.



SCHAU
SPIEL
KÖLN



Diese Veranstaltung wird gefördert von der
Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

Internationales und interdisziplinäres Symposium

Articulate, Activate, Protest!

Politische Artikulation in Tanz und Literatur

In jüngster Zeit entfaltet Tanz in seinen künstlerischen wie populären Ausformungen eine bemerkenswert politische Schlagkraft. Tanzkünstler*innen entwickeln im globalen Kontext nicht nur konkrete Protestformeln, die von politischen Bewegungen aufgegriffen werden. Tanz liefert auch eine adäquate und zeitgemäße Visualisierung politischen Protests. In der Literatur gibt es eine Vielzahl von Autor*innen, die Stimmen, die nicht gehört werden, lesbar machen, und Körpern, die nicht gesehen werden, Sichtbarkeit verleihen. In Vorträgen, Gesprächsrunden und künstlerischen Interventionen thematisiert das Symposium *Articulate, Activate, Protest!* Möglichkeiten und Zugangsweisen künstlerisch-politischer Artikulation über das Wort und den Körper.

Inwiefern kann gerade in politischen Krisenzeiten das spezifische Körperwissen des Tanzes zur Entwicklung einer politischen Sprachlichkeit, Agency und Krisenbewältigung

beitragen? In welchen Erzählformen äußert sich heute das Politische? Welche Forderungen werden aktuell an Kunst gestellt, die als politisch und gesellschaftlich engagiert wahrgenommen wird? Solchen Fragen widmet sich das Symposium *Articulate, Activate, Protest!*

Politische Artikulation in Tanz und Literatur mit unterschiedlichen Perspektiven aus verschiedenen Disziplinen und in künstlerischen Beiträgen der Performerin Claudia Bosse, der Schriftstellerin Lena Gorelik sowie der Performance-Künstlerin Joana Tischkau zusammen mit dem Schriftsteller Michael Donkor.

Themenfelder sind unter anderem:

- postkoloniale Setzungen und ihre ästhetisch wie gesellschaftlich gleichermaßen kritische Dimensionen,
- Machtausübung durch Sprache und die Macht der Gewaltlosigkeit in Tanz und Literatur,
- Jacques Rancière und eine politische Ästhetik zwischen Tanz und Literatur,
- Verbindung von Literatur und Tanz in Formen des Protests und Aktivismus,
- (queerer) Tango und der Ernst des Spielens mit dem Körper,
- Praktiken des Marschierens im zeitgenössischen Tanz,
- Digitalisierung literarischen Protests auf dem afrikanischen Kontinent in Zeiten der Pandemie.

In recent times, dance has been displaying a remarkable political punch in its artistic and popular implementations. In a global context, dance artists are not only developing concrete protest formulas that are taken up by political movements. Dance is also providing an adequate and timely visualization of political protests. In literature there is a multitude of authors that make voices readable that are not being heard and make bodies visible that are not being seen. With lectures, discussions, and artistic interventions the symposium “Articulate, Activate, Protest!” will present subjects dealing with the possibilities and access methods of artistic and political articulation through words and the human body.

To what extent can, especially in times of political crisis, dance's specific knowledge of the body contribute to the development of a political linguisticity (the capacity for language), agency, and crisis management? In which narrative forms do political aspects express themselves nowadays? What demands are currently being made on art that is perceived as being politically and socially committed? The symposium “Articulate, Activate, Protest!” is devoted to these questions.

“Political Articulation in Dance and Literature” offers different perspectives from different disciplines, and will feature artistic contributions from the performer Claudia Bosse, the author Lena Gorelik, and the performance artist Joana Tischkau together with the author Michael Donkor.

Subjects will include, among others:

- Post-colonial settings and their aesthetically and socially critical dimensions.
- The exercise of power via language, and the power of nonviolence in dance and literature.



- Jacques Rancière and a political aesthetic between dance and literature.
- The connection between literature and dance in forms of protest and activism.
- The (queer) tango, and the severity of performing with the body.
- Marching methods in contemporary dance.
- The digitalization of literary protest on the African continent in times of the pandemic.

Konzept: Gabriele Brandstetter, Sigrid Gareis, Nina Hümpel, Fabienne Imlinger, Katja Schneider **Mit:** Claudia Bosse, Adam Czihak, Michael Donkor, Lena Gorelik, Madhu Krishnan, Rabih Mroué, Maria Muhle, Ong Keng Sen, Jay Pather, Lucia Ruprecht, Sheinfeld & Laor, Joana Tischkau, Paula-Irene Villa Braslavsky



Informationen zum Programm und zur Anmeldung:
<https://www.dance-muenchen.de>
Veranstaltung mit Beiträgen in deutscher und englischer Sprache

In Kooperation mit Access to Dance und dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Abt. Kunst und Wissenschaft)

Kuratieren in Zeiten von Corona

Festivalleiterin Nina Hümpel im Interview (im Februar 2021).



DANCE 2019 im Kreativquartier

Wie würdest Du Dein letztes Jahr mit der Arbeit an DANCE in einem Satz zusammenfassen?

So anstrengend wie noch nie, da sich alles ständig ändert mit dem Virus in den unterschiedlichen Ländern weltweit und bei uns.

Die Theater sind und waren monatelang geschlossen, Festivals wurden abgesagt, das Reisen war schwierig. Wie kann man dann überhaupt das Programm für ein internationales Tanzfestival zusammenstellen?

Das geht nur mit viel Optimismus und dem Willen, die Strategie immer wieder in Frage zu stellen und zu verändern. Die größten Probleme haben wir natürlich jetzt und in den kommenden zwei Monaten, wenn wir langsam entscheiden müssen, was live gezeigt werden kann und welche internationalen Kompanien aufgrund der Bestimmungen nicht einreisen können. Das ist mit viel Herzblut verbunden und da machen wir es uns nicht leicht. Die Auswahl der Produktionen im Vorfeld dagegen war nicht sehr schwer. Ich hatte noch so viele im Kopf und im Herzen, die wir in vergangenen Jahren nicht zeigen konnten, kenne so viele Choreograf*innen weltweit, denen man auch vertraut eine Uraufführung bei uns zu zeigen oder eine neue Produktion, die man noch nicht vorher auf einem Festival gesehen hat. Ich konnte außerdem vor März 2020 noch reisen und einiges anschauen, hatte im Sommer 2020 das Glück, in der kleinen „Corona-Lücke“ zwei Festivals zu besuchen, und der Rest lief über Online-Konferenzen mit Choreograf*innen, die mir ihre Arbeiten vorstellten. Viele Themen bestimmen außerdem aktuell unseren gesellschaftlichen Diskurs, sodass die Zusammenstellung des Programms immer noch von

>> Fortsetzung auf Seite 76

Curating in the Corona Era

Interview with festival director Nina Hümpel (in February 2021).

How would you summarize in one sentence your work this past year on DANCE?

More strenuous than ever before, as everything is constantly changing with the virus in the various countries around the globe and in our country.

Theaters were closed for months, and now have been closed again for months, festivals were cancelled, and travel was difficult. How can someone put together the program of an international dance festival at all?

That can only be done with a large amount of optimism and the will to continuously question the strategy and to change it. Of course, now we have the biggest problems, and in the coming two months when we have to slowly decide what can be performed live and which international companies cannot enter the country due to the regulations. There is a lot of body and soul involved in this, and we aren't making it easy for ourselves. Choosing the productions during the preparations, on the other hand, wasn't very difficult. I still had so many things in my head and in my heart that we couldn't show in past years, I know so many choreographers across the globe who one could entrust with performing a world premiere at our festival, or with a new production that one hasn't seen before at a festival. In addition, I could still travel before March 2020 and see quite a lot of performances. In the summer of 2020, I was fortunate to be able to attend two festivals during the small "Corona gap", and the rest was accomplished with online conferences involving choreographers who presented their work to me. Many of the subjects, by the way, currently determine our discussions in society, so that putting the program together

was influenced by shortening it rather than by fighting to get more performances. I only had to console newly discovered artists who aren't receiving support in their home countries, who don't have agents or other organizational structures yet, to be patient and wait for the next festival. In order to present at our festival such artists as Yang Zhen from China, who more or less was still a student during the festival in 2015, or Daina Ashbee and Peter Trosztmer from Montréal, you have to travel to their respective country, attend the off festivals, take the trouble to visit rehearsal spaces on the outskirts of metropolises, and provide intensive, personal advice and be ready to offer practical assistance.

What kind of difficulties in particular during the preparations did you have to struggle with due to the pandemic?

My team is constantly being confronted by me with new scenarios, and they are incredibly flexible and inventive. I also receive fantastic support from Munich's Department of Arts and Culture, which organizes the festival. The problems are the virus and its mutations on the one hand, and culture politics that isn't allowed to plan and can't plan so far in advance, which is important for us. On the other hand, the companies want to do live performances and sometimes display a purposeful optimism that prevents one from discussing the different presentation formats at an earlier stage. In general, we are confronted with new difficulties by every production that we cannot show in a theater as planned, but rather as a hybrid (half live and half digital), or as a digital version, or perhaps in a public space. Different security and safety regulations have to be observed, you have to make new plans, new calculations,

>> Continued on page 77

Kürzungen statt einem Ringen um weitere Vorstellungen bestimmt war. Nur Neuentdeckungen von Künstler*innen, die in ihren Ländern nicht gefördert werden, die noch keine Agenturen oder andere Organisationsstrukturen haben, habe ich auf das nächste Festival vertrösten müssen. Um solche Künstler*innen wie den Chinesen Yang Zhen, der beim Festival 2015 quasi noch ein Student war, oder auch Daina Ashbee und Peter Trosztmer aus Montréal bei uns zu präsentieren, muss man ins Land reisen, auf Off-Festivals



gehen, mühsam Probenräume am Stadtrand der Metropolen aufsuchen und auch intensiv persönlich beraten und mit praktischer Hilfe parat stehen.

Mit welchen Schwierigkeiten hast Du in der Vorbereitung pandemiebedingt besonders zu kämpfen?

Mein Team wird ständig von mir mit neuen Szenarios konfrontiert und ist dabei unschlagbar flexibel und erfinderisch. Auch habe ich eine fantastische Unterstützung durch das Münchner Kulturreferat, das ja Veranstalter ist. Das Problem sind der Virus und seine Mutationen einerseits und die Kulturpolitik, die ja nicht so weit vorausplanen darf und kann, wie es für uns wichtig wäre. Andererseits hoffen die Kompanien auf Live-Auftritte und behaupten da manchmal einen Zweckoptimismus, der verhindert, dass man noch

früher über unterschiedliche Präsentationsformate diskutiert. Insgesamt stellt uns jede Produktion, die wir nicht wie geplant im Theater zeigen können, sondern als Hybrid (halb live und halb digital) oder als digitale Version oder vielleicht im öffentlichen Raum vor neue Schwierigkeiten. Unterschiedliche Sicherheitsbestimmungen sind zu beachten, es muss neu geplant, neu kalkuliert, anderes Personal für die Bühne als fürs Netz gebucht und anders disponiert werden.

Und mit welchem Szenario plant Ihr bei DANCE? Wird vieles von vornherein in den digitalen Raum verlegt oder darf man auf analoge Erlebnisse hoffen?

Man darf auf analoge Vorstellungen hoffen, noch machen die den Hauptteil des Programms aus. Sie werden sicherlich vor reduziertem Publikum gezeigt und dann zusätzlich in den öffentlichen Raum und/oder ins Internet gestreamt. Wir zeigen aber auch digitale Projekte und verschiedene Performances und Interventionen im öffentlichen Raum. Einige Produktionen und das Symposium werden von Anfang an als digitale Formate geplant.

Festivals leben vom Networking, von Zusammenkünften vor und nach den Vorstellungen, von Partys, Kommunikation mit internationalen Fachleuten und Zuschauer*innen. Was plant Ihr, um auch dieses Jahr einen Festivalcharakter herstellen zu können?

Zuerst einmal wird das umfangreiche internationale Programm sicherlich für Festivalstimmung sorgen. Wir planen verstärkt auch Vorstellungen im öffentlichen Raum, die den Tanz in die Stadt bringen und das Publikum – wenn möglich – mit einbeziehen. Auf einer neuen DANCE History Tour, die auf den Spuren der Geschichte des zeitgenössischen Tanzes durch die Stadt radelt, erfahren die Besucher*innen Tanzgeschichte und die Räume von Tanz aus der Moderne von 1900 bis 1919, die New Yorkerin Jody Oberfelder bietet zwei „Walking Pieces“ im erweiterten Stadtraum an, Ceren Oran wird eine außergewöhnliche Tanzproduktion im Stadtzentrum zeigen, und Niv Sheinfeld & Oren Laor werden nicht nur das Celibedacheforum mit öffentlichen Vorstellungen beleben – alles nach dem Motto: München im Zeichen des Tanzes! Außerdem können internationale Fachleute und Zuschauer*innen am digitalen Symposium teilnehmen, wir ermöglichen Gruppen und Expert*innen, ihre Fachtagungen

>> Fortsetzung auf Seite 78

“It can only be done with a large amount of optimism ...”

book different personnel for a stage than for the net, and you have to make other arrangements.

And what is the scenario you are using to plan DANCE? Will many events and aspects be shifted into virtual spaces from the start, or may one hope to experience analogue events as well?

One can hope to experience analogue performances; they still comprise the bulk of the program. They will certainly be performed in front of a smaller audience and in addition can be viewed via streaming in a public space and/or on the internet. We will also present digital projects and various performances and interventions in public spaces. Several productions and the symposium are being planned from the beginning as digital formats.

Festivals thrive on networking, on getting together before and after the performances, on parties, and communication between international experts and audiences. What are you planning to do to create a festival character also this year?

First of all, the extensive international program is sure to create a festival atmosphere. We are also intensifying our plans for performances in public spaces that will bring dance into the city and – whenever possible – integrate the audiences. DANCE festival visitors on the new DANCE History Tour, who will ride bicycles through the city and follow the trail of the history of contemporary dance, will learn about the history of dance and see dance spaces from modern history in the period from 1900 to 1919; the New Yorker Jody Oberfelder will offer two “walking pieces” in an expanded public space; Ceren Oran will present an extraordinary dance production in the city’s center; and Niv Sheinfeld & Oren

Laor will enliven the dance atmosphere, and not just at the Celibedacheforum location, with public performances – all according to the motto: Munich in the name of dance! In addition, international experts and audiences can participate in the digital symposium, and we will make it possible for groups and experts to hold their symposiums on the peripherals of the festival and to integrate the performances. Last but not least, there will also be different student groups that will be involved in the festival and they can actively participate in various areas. The environments of, for example, the Gasteig Cultural Center, Muffathalle, and schwere reiter offer ample public spaces for festival visitors after the events to get together, converse, and exchange ideas (hopefully once again while enjoying a chilled drink).

DANCE 2019 focused on a theme: communication and community. In 2017 there was a regional theme with Montréal, a city with many dance companies. How about this year? Does the pandemic automatically become a focal point?

The issues of how artists in these polarizing times can articulate politically and how to deal with closeness and distance in regards to Corona have formed into focal points for this year’s festival. The pandemic is, however, only one of the burning issues right now that choreographers are working on; they are also examining, for example, the climate crisis, our history and their history, or the current drama with refugees – and not only in Europe. Perhaps one can say that the productions in general have become even more political, or can be seen currently as being more political. This year’s symposium in particular focuses on “political articulation in dance and literature”. But the subject of aging will also play a role at DANCE 2021 – and not just with a retrospective by the Dance On company.

>> Continued on page 79

im Umfeld des Festivals abzuhalten und die Vorstellungen einzubeziehen. Last but not least wird es auch verschiedene Gruppen von Studierenden geben, die ins Festival eingebunden werden und aktiv an verschiedenen Bereichen teilnehmen können. Gerade das Umfeld von z. B. Gasteig, Muffathalle und schwere reiter bietet auch ausreichend öffentlichen Raum, wo sich die Festivalbesucher*innen im Anschluss an Veranstaltungen (hoffentlich wieder bei einem kühlen Drink) austauschen können.

DANCE 2019 hatte einen thematischen Schwerpunkt: Kommunikation und Community, 2017 gab es einen regionalen mit der Tanzstadt Montréal. Wie ist das dieses Jahr? Drängt sich die Pandemie automatisch als Schwerpunkt auf?

Die Frage, wie sich Künstler*innen in diesen polarisierenden Zeiten politisch artikulieren und der Umgang mit Nähe und Distanz angesichts von Corona haben sich als Schwerpunkte für das diesjährige Festival herauskristallisiert. Die Pandemie ist aber nur eine der brennenden Fragen aktuell, die Choreograf*innen bearbeiten, sie behandeln z. B. auch die Klimakrise, unsere und ihre Geschichte oder das aktuelle Flüchtlingsdrama – nicht nur in Europa. Vielleicht kann man sagen, dass die Produktionen insgesamt noch politischer geworden sind oder sich aktuell noch politischer lesen lassen. Vor allem das diesjährige Symposium fokussiert auf die „Politische Artikulation in Tanz und Literatur“. Aber auch das Thema Altern wird bei DANCE 2021 – nicht nur mit einer Werkschau der Kompanie Dance On – eine besondere Rolle spielen.

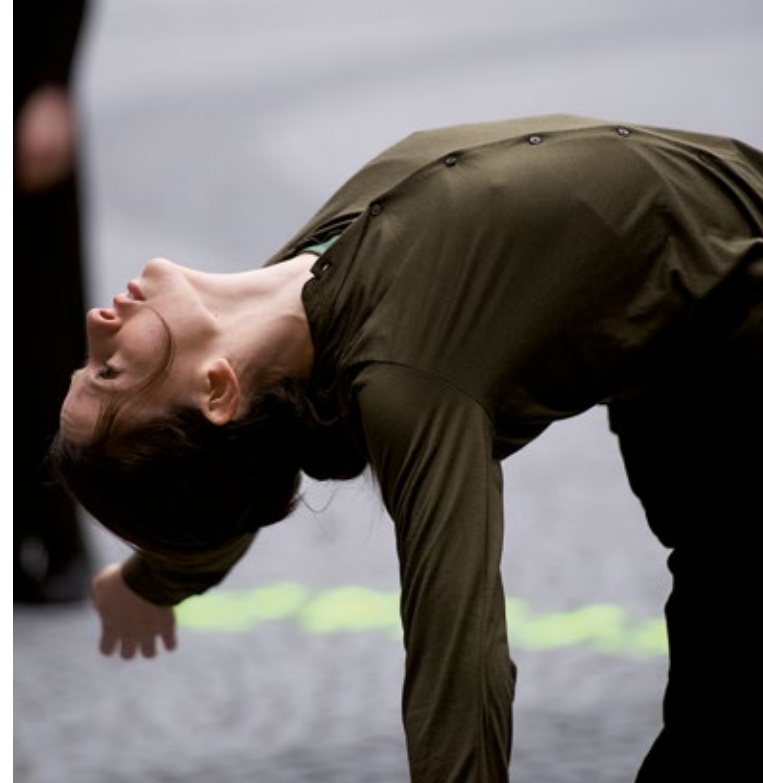
Apropos Klimakrise: Festivals stehen häufig in der Kritik, nicht besonders nachhaltig zu sein. Wie reagiert DANCE 2021 darauf?

Wir haben schon 2019 ganz zu Beginn der Planungsphase ein umfassendes ökologisches Konzept entwickelt. Team und Künstler*innen dürfen z. B. innerhalb Deutschlands nicht mehr fliegen, innerhalb Europas nur in absoluten Ausnahmefällen und für die interkontinentalen Flüge werden Klimakompensationen gezahlt. Das Catering soll regional und vegetarisch sein. Wir haben auf eine eigentlich geplante wenig umweltfreundliche Neonfarbe für gedruckte Medien verzichtet und dafür das ökologischere Blau gewählt, das

als Akzent das Gelb von DANCE 2019 beibehält. So können wir auch Werbematerial aus dem letzten Festival wiedereinsetzen. Überhaupt wird es viel weniger gedrucktes Material geben, weil man mit Digitalem auf Änderungen, die die Pandemie mit sich bringt, schneller reagieren kann, aber auch weil es aus ökologischen Gründen nicht mehr zeitgemäß ist. Digitale Eintrittskarten sind ja inzwischen eine Selbstverständlichkeit.

In welchen Bereichen haben die coronabedingten Vorgaben Deine Arbeit vielleicht sogar vereinfacht oder bereichert? Was davon würdest du beim nächsten Festival beibehalten?

Die vielen Treffen im virtuellen Raum waren extrem zeit- und kostensparend und dabei äußerst effektiv, auch wenn früher manchmal die besten Ideen beim gemeinsamen Mittagessen entstanden sind. Beim nächsten Festival werden wir intensive Live-Treffen an schönen Orten für große konzeptionelle Themen und Fragen veranstalten und für die vielen, vielen organisatorischen Treffen sicherlich wie jetzt gewohnt auf Online-Meetings zurückgreifen. Wirklich bereichert wurde aber die Kunst immer dann, wenn die digitale Variante nicht einfach das Abfilmen der Produktion aus der Zuschauerperspektive bedeutete, sondern wenn explizit für den virtuellen Raum konzipiert wurde. Da ist einiges entstanden, was gerade in Bezug auf Partizipation und Immersion wirklich grandios ist. Wenn die Fans aus aller Welt, in verschiedenen Zeitzeonen, mit verschiedenen Perspektiven auf eine Live-Performance reagieren, im Chat darüber diskutieren und eventuell das Geschehen dadurch beeinflussen, dann ist das schon ein sehr aufregendes Erlebnis – fast so schön wie eine Live-Performance. Das werde ich auf jeden Fall für DANCE 2023 weiterverfolgen. Darauf freue ich mich schon! ■



„Who is Frau Troffea?“
von Ceren Oran bei DANCE 2019

Speaking of the climate crisis: Festivals frequently are criticized for not being especially sustainable. How does DANCE 2021 react to this?

Right at the beginning of the planning phase in 2019 we had already developed a comprehensive ecological concept. The team and the artists, for example, are not allowed to fly in Germany anymore, within Europe only in absolutely exceptional cases, and carbon offset fees will be paid for the intercontinental flights. The catering will be regional and vegetarian. We have dispensed with our plans for a rather environmentally unfriendly neon color for the printed material, and instead have selected a blue that is more ecological and which keeps the yellow hue of DANCE 2019 to accent it. And this means we can also reuse advertising material from the last festival. Overall, there will much less printed material, because we can react quicker with digital materials to the changes the pandemic will necessitate, but also because for ecological reasons it isn't modern anymore. Digital admission tickets are, in the meantime, a matter of course.

In what areas do the Corona-related requirements have perhaps made your work simpler or enriched it? What would you keep of this for the next festival?

The numerous meetings in virtual spaces saved a huge amount of time and expenses and they were extremely effective, even if previously sometimes the best ideas were developed while having lunch together. With the next festival we will have intensive on-site meetings at beautiful locations to work on large conceptual themes and issues, and for the many, many organizational meetings we will surely, like now, set up online meetings. Art was always really enriched, however, when the digital version didn't simply mean filming the productions from the audience's perspective, but rather when it was conceived explicitly for a virtual space. Several things were developed that were really terrific, in particular in regards to participation and immersion. When fans from all over the world, in different time zones, react with different perspectives to a live performance, discuss it on a chat platform, and possibly influence the happenings by doing so, then this is indeed a very exciting experience – almost as beautiful as a live performance. In any case, I will follow up on this for DANCE 2023. I'm already looking forward to this! ■

Impressum / Team

Veranstalter
Kulturreferat der
Landeshauptstadt München



In Zusammenarbeit mit Spielmotor München e.V. – eine Initiative der Stadt München und der BMW Group
www.spielmotor.de

Künstlerische Leitung
Nina Hümpel

Text und Dramaturgie
Dr. Katja Schneider

Künstlerische Beratung
Dieter Buroch

Veranstaltungsmanagement & Gesamtorganisation
Walter Delazer

Presse- & Öffentlichkeitsarbeit
Yvonne von Duehren

Mitarbeit Künstlerische Leitung, Presse- & Öffentlichkeitsarbeit und Dramaturgie
Peter Sempel

Mitarbeit Organisation und Produktionsleitung Projekte im öffentlichen Raum
Annette Geller

Projektleitung DANCE History Tour
Barbara Galli

Übersetzung
Robert Rowley

Ticketing
Karl Beckers

Verwaltung, Verträge, Festivalbüro
Franziska Alfons

Technische Gesamtleitung
Ulli Napp

Mitarbeit Technische Leitung
Peter Weyers

Spielmotor München e.V., Geschäftsführung
Viktoria Strohbach-Hanko

Marketing und Kommunikation
KOSCH Werbeagentur GmbH, kosch.de

Vertrieb Werbung
Uli Thilemann

Social Media
Lilith Borchert

Logo- und Schriftzugentwicklung
KOSCH Werbeagentur GmbH, kosch.de

Programmheft
Herausgegeben von: Kulturreferat der Landeshauptstadt München, Abt. 1 – Darstellende Kunst
Dr. Sabine Busch-Frank
sabine.busch-frank@muenchen.de
Texte: Dr. Katja Schneider
Redaktion: Peter Sempel

Redaktionsschluss
16. April 2021

V.i.S.d.P.: Kulturreferat der Landeshauptstadt München

Kulturreferent
Anton Biebl

Änderungen vorbehalten

Fotonachweise / Photo Credits

- S. 6-7** Tobias Hase
- S. 8-9** Jean-Marc Turmes
- S. 10-11** Ralph Gorenflo
- S. 12-13** JM Chabot
- S. 14-15** Jubal Battisti
- S. 16-17** Phile Deprez
- S. 18-19** Jubal Battisti
- S. 20-21** Jubal Battisti
- S. 22-23** Julia Gat
- S. 24-29** Rosa Frank
- S. 30-31** Anne van Aerschot
- S. 32-37** Anna Konjetzky
- S. 38-39** Paula Court
- S. 40-43** Jody Oberfelder
- S. 49** aus Schur: *Der Moderne Tanz 1910*
- S. 50** Franz Grainer, München, Fotopostkarte, Bibliothek Betz
- S. 51** Maud Allan, Fotopostkarte, Sammlung B. Ochaim
- S. 55, 58** Dieter Hartwig
- S. 57** Jean-Marc Turmes
- S. 60-61** Gadi Dagon
- S. 62-67** Efrat Mazor, Dor Kedmi
- S. 68-69** Tobias Schermer
- S. 70-71** Trans Corporal Formations – Film Stills
- S. 72-73** Efrat Mazor
- S. 74-79** Dieter Hartwig

Die Interviews wurden geführt von:

- S. 26-29** Prof. Katja Schneider
- S. 34-37 & S. 74-79** Peter Sempel
- S. 56-59 & S. 64-67** Yvonne von Duehren

Kooperationspartner, Förderer, Koproduzenten /
co-operation partners, sponsors, co-producers



MK: Münchner
Kammerspiele



schwere reiter
tanz | theater | musik



Medienpartner / media partners

Münchner Feuilleton
THEATER · KUNST · KONZERTSCHAU



Partner dance history tour / partners dance history tour



MK: Münchner
Kammerspiele

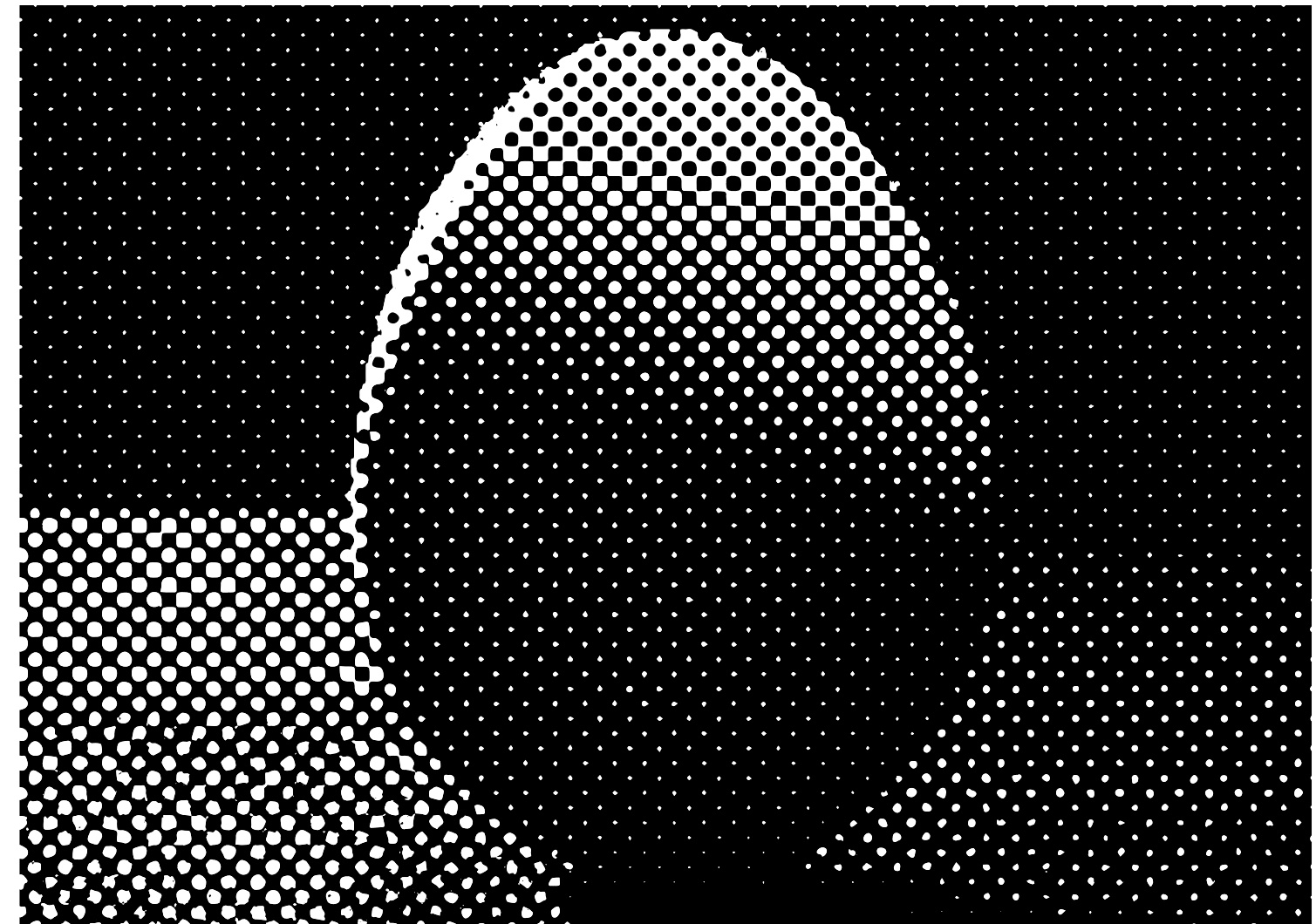
Bayerisches Junior Ballett München

LENBACHHAUS

STÄDTISCHE GALLERIE IM
LENBACHHAUS UND
KUNSTSTRAßE MÜNCHEN

monacensia
im hildebrandhaus

ELIZABETH DUNCAN SCHULE



Heute ist Morgen

C. Edmonds, P. Kratz, Y. Sakuraba

Uraufführung 24.6.21

Bayerisches Staatsballett



ENTREZ DANS LA
DANSE!
AUF ZUM TANZ!

arte
CONCERT

arteconcert.com