

ANFANGEN	15
WEITERGEBEN	95
KONTEXTUALISIEREN	147
FOKUSSIERTEN	211
AUFBRECHEN	233



KÖRPERBILDER DORIS UHLICH	19
REAL BODIES – SHOOTING ZUR SPIELZEIT 2016/2017 ALEXANDER ROMÉY	25
WHO IS IT FOR? AUFGEZEICHNET UND KOMMENTIERT VON ANNA MÜLTER	43
PRACTICING EMPATHY YASMEEN GODDER	51
GESTEN DER VERKÖRPERUNG JULES STURM	61
„DAS LINKE BEIN WÜRDIE DIE GESCHICHTE GANZ ANDERS ERZÄHLEN ALS DAS RECHTE.“ PANAIBRA GABRIEL CANDA UND ZWOISY MEARS-CLARKE IM GESPRÄCH MIT OLIVIA HYUNSIN KIM	69
„TANZEN BEDEUTET, DEN VERLUST IN EHREN ZU HALTEN.“ ÖZLEM ALKIŞ, KATJA HEITMANN UND MARIE-ZOE BUCHHOLZ IM GESPRÄCH ÜBER TRAUER ALS KÜNSTLERISCHE, GESELLSCHAFTLICHE UND LEBENDIGE PRAXIS	77
WIR TRAUERN UM	85

2016 zeigte Doris Uhlich zur Spielzeiteröffnung *more than naked*. Diese Arbeit inspirierte uns im tanzhaus nrw dazu, gängige, normierte Vorstellungen von Körper und Tanz weiter zu hinterfragen. Daraus entstand unsere Programmreihe *Real Bodies*: Hier verhandelten wir Themenkreise wie Alter und Tanz, die herrschenden Schönheitsideale sowie die immer noch viel zu vielen weißen Mittelschichtkörper in westeuropäischen Theatern. 2018 zeigten wir *Every Body Electric*.

Mit der Programmreihe *Real Bodies* startete auch die Auseinandersetzung mit Karin Harrassers Buch *Körper 2.0*, das einen anderen Blick auf Körper und Machbarkeit im Spannungsfeld von Technologie und Optimierung eröffnet. Für das daraus hervorgegangene Mensch-Maschine-Festival *Hi, ROBOT!* im Jahr 2019 entwickelte Doris Uhlich die Performance *TANK*.

## KÖRPERBILDER DORIS UHLICH

Die Welt hat viele Körper. Ich schätze Kunst, in der die vielen unterschiedlichen Körper sichtbar sind. Das Körperbild ist der Shape, der äußere Mantel unseres Körpers, der nach außen strahlt und architektonisch wahrgenommen wird – Länge, Breite, Masse, Farbe, Form. Am eigenen Leib habe ich im Alter von sechs Jahren erlebt, wie es ist, als „fette Sau“ bezeichnet zu werden, ich habe mich dann oft in die Isolation geflüchtet, mich unter einen Tisch verkrochen. Heute frage ich mich, ob sich die junge Doris unter dem Tisch mehr geschämt hat oder mehr wütend war. Ich glaube leider mehr geschämt. Sie war traurig, weil sie aus der eigenen Haut nicht rauskonnte. Wenn man immer hört, dass das eigene Körperbild ein Manko hat und man sich das zu Herzen nimmt, fühlt man sich in der eigenen Haut gefangen und wird auf sich selbst wütender als auf die Leute, die einen beschimpfen. Mit elf Jahren hatte ich mehr Selbstbewusstsein – ich war zwar traurig, als meine Klavierlehrerin auf meinen Plan, dass ich mit dem Tanzen beginne, reagiert hat mit: „Was, du mit deiner Figur?“, aber ich habe trotzdem den Schritt in eine Tanzschule gesetzt. Warum soll Tanz nur für schlanke Menschen möglich sein – schwirrte in meinem Kopf herum. Ich hatte zwar meist den kräftigsten Körperbau von allen in den Tanzkursen, aber meine Kilos hatten keinen Einfluss auf die körperliche Leistung – ich konnte das, was auch die Schlanke konnten. Je älter ich wurde, desto mehr wurde mir bewusst, dass einheitliche Körperbilder und synchrone Bewegung nicht meine ästhetischen Interessen waren, dass das äußere Erscheinungsbild eines Körpers nichts darüber aussagt, welche Energie er hat und welches tänzerische Potential in ihm steckt. Ich finde es spannender, wie ein Körper sich bewegt, und weniger, wie er ausschaut – das Bild einer Bewegung im Gegensatz zum Bild eines Körpers. Bevor ich zu diesen Erkenntnissen kam, musste ich mir noch am damaligen Konservatorium der Stadt Wien von der Abteilungsleiterin des Studiengangs „Zeitgenössische Tanzpädagogik“ bei der Diplomübergabe anhören, dass ich zwar eine gute Tänzerin sei, aber mit der Figur nicht weit kommen werde. Geknickt verließ ich die Universität. Irgendwann kam die Aufrichtung wieder: Die Welt hat viele Körper.

2009 fragte mich ein Theater an, ob ich ein Stück über meine Korpulenz machen will. Ich sagte zunächst ab, war überrascht, dass mein äußeres Erscheinungsbild, das für mich eine Selbstverständlichkeit erreicht hatte, zum Thema eines

Stücks werden sollte. Am nächsten Tag sagte ich dann doch zu – denn wenn ein zeitgenössisches Theater mich wegen meinem Körperbild einlädt, dann stimmt was nicht. Dann ist Diversität noch keine Selbstverständlichkeit im zeitgenössischen Tanz. In dem Stück *mehr als genug* telefonierte ich live mit Menschen, deren äußeres Erscheinungsbild aus der Reihe tanzt, ich begann mein Fleisch zu feiern, schüttelte meinen nackten, mit Babypuder bestäubten Körper zu barocken Klängen. Nach der Performance kamen Menschen auf mich zu, auch schlanke Tänzer\*innen. Sie fragten mich, ob ich ihnen das Wellenschlagen im Körper beibringen kann. Daraufhin begann ich nackt zu unterrichten und tanzen zu lassen, was eigentlich rund um die Knochen straff sitzen sollte – Fett. Die Fetttanztechnik, die Vibration des Fleisches und die Suche nach Wellen im Körper waren zentrale Themen in den Workshops. Ich fand Schönheit und Sportlichkeit im Weichsein, im Schwabbeln. Jeder Mensch kann das Fett in Schwingung bringen, egal welchen Körperbau man hat. Ein schönes Erlebnis war, als eine dünne Frau zu einer korpulenteren Frau gesagt hat: „Ich hätte gerne deinen Po, der wackelt so schön.“ Da wurde mir klar, dass Körperbilder und ihre gesellschaftliche Wahrnehmung ein politisches, eingeschriebenes, anerzogenes Phänomen sind, das aufgeweicht werden kann durch Änderung von Blickwinkeln und körperlichen, ungewöhnlichen Erfahrungen.

In einer Tanzgruppe, die ich seit Jahren unterrichte, konnte ich beobachten, wie sich die jungen Frauen mehr und mehr äußerlich anglichen. Sie erzählten mir, dass der Druck über soziale Medien sie sehr beeinflusst. Dabei waren sie sich bewusst, dass die Bilder Inszenierungen und oft auch digitale Fakes sind, dennoch konnten sie sich der Wirkung nicht entziehen. Wie kommt man aus dieser Spirale raus? Ich denke nicht im digitalen Raum. Außer, er wird mehr und mehr geflutet von Körperbildern, die nicht durch den Glanz des Fakes Likes bekommen und influencen, sondern durch die Coolness körperlicher Individualität. Dass jeder Körper auch ohne Facefilter und Photoshop strahlen kann. Weiter warte ich noch auf Avatare mit Falten um die Augen, Fleisch um die Hüften, in Rollstühlen fahrend, Glatze tragend und sich nicht um ein perfektes Waxing der Körperhaare bemühend.

Genauso wie es Körperbilder gibt, gibt es Bewegungsbilder. Die Energie einer Bewegung inspiriert mich mehr als ihre Form. Für mich ist es wichtiger, wie sich eine Bewegung anfühlt und weniger, wie sie aussieht.

Ein ungewöhnlicher Tanzpartner, der in einem Projekt 2014 mit mir auf der Bühne stand, war eine Rüttelmaschine – eine Art Holztisch, unter dessen Platte Waschmaschinenmotoren

montiert waren. Mein Körper wurde erweitert, die Maschine war wie eine Prothese, die mich vergrößerte und heftig bewegte. Ich war mit der Maschine verbunden, tanzte auf ihr, mein Körper vibrierte durch die Motoren so stark, dass sich seine Konturen auflösen schienen und für Zuschauer\*innen verschwommen. Mein Körper wurde zu einem flirrenden Bild.

Was macht eine Behinderung tänzerisch möglich? Und nicht nur: Was ist wegen ihr unmöglich? Mit Menschen mit physischen Behinderungen betrieb ich eine Archäologie der Energie, wir suchten nach individuellen und kollektiven Energietanzformen, in die auch Rollstühle, Krücken und Prothesen als Körpererweiterungen integriert wurden. Zuschauer\*innen meinten, dass sie sich selbst zugeschaut haben wie sie den Performer\*innen zuschauen. Sie wurden konfrontiert mit ihrem eigenen Blick auf Menschen mit Behinderungen, mit ihren Erwartungen und Vorstellungen. Viele waren überrascht, wie energiegeladen, wie ekstatisch die Performer\*innen waren. Ich mag das Wort „Vorstellung“ – es meint die eigene Vorstellung, Fantasie und Wahrnehmung wie auch die Vorstellung im Theater. Wenn man sich als Zuschauer\*in manches nicht vorstellen kann am Beginn einer Vorstellung, und diese eingeschriebene Vorstellung von der Bühnenvorstellung ins Wanken gerät, dann ist das ein Prozess, der mich als Künstlerin motiviert. Dann ist Theater ein Raum der Transformation. Dann öffnet Kunst Wahrnehmungskorsette, erweitert Blicke auf ungewöhnliche Körperbilder und beleuchtet, wer sich im Zentrum bzw. in der Peripherie unserer Wahrnehmung befindet.

Für mich ist klar – ein Körperbild soll nicht wichtiger sein als die Energie, Dynamik, und Vision eines Körpers. Der Körper ist ein individuelles Universum – das individuelle Körperbild ist ein Bruchteil von dem, was das Universum ausmacht. Ein Universum ist die Gesamtheit von Raum, Zeit, Materie und Energie.

WEITERGEBEN

AMATEURS ARE LOVERS DÖRTE KORDZUMDIEKE	99
WHAT WE TEACH WHILE TEACHING LAILA CLEMATIDE, DANIEL LUKA UND ERIKA WINKLER, DOZENT*INNEN DER TANZHAUS-AKADEMIE, IM GESPRÄCH	105
SHOOTING ZUR SPIELZEIT 2018/2019 PAUL HUTCHINSON	113
STUDIO 7 ODER ICH DARF PLATZ BEANSPRUCHEN MONICA GILLETTE IM GESPRÄCH MIT DAWNA DRYHORUB UND BRIDGET Q. FEARN	131
„ICH DACHTE WIR TANZEN.“ EIN GESPRÄCH ÜBER ERFAHRUNGEN AUS DEM VIDEO-TANZ- PROJEKT HEY DU! MODERIERT VON CIPRIAN MARINESCU UND LISA ZEHETNER	139

Die tanzhaus-Akademie ist geprägt von den Tanzstilen, die dort unterrichtet werden. Wir haben langjährige Dozent\*innen gebeten, sich über Potenziale ihrer Lernpraxis, die über die Tanztechnik hinausgehen, auszutauschen – und was es bedeutet, gemeinsam zu tanzen.

## WHAT WE TEACH WHILE TEACHING LAILA CLEMATIDE, DANIEL LUKA UND ERIKA WINKLER, DOZENT\*INNEN DER TANZHHAUS- AKADEMIE, IM GESPRÄCH

**ERIKA WINKLER:** Wir drei gehören zu den Dozent\*innen der tanzhaus-Akademie am tanzhaus nrw. Ich möchte im Gespräch mit Euch auf die Suche nach den Dingen gehen, die wir unseren Teilnehmer\*innen mitgeben können, beim Tanzen und in der Bewegung, aber auch darüber hinaus. Was entsteht ganz selbstverständlich im Unterricht und wird im besten Fall Teil ihres Alltags? Jede\*r von uns hat natürlich eigene Schwerpunkte, die aus dem persönlichen Interesse erwachsen oder ein spezifischer Teil des Fachs sind. Deshalb fände ich es gut, wenn Ihr Euch kurz vorstellt.

**LAILA CLEMATIDE:** Ich unterrichte kreativen Kindertanz, Ballett und Modern Dance. Mein Hauptaugenmerk liegt auf dem Ballett, also der klassischen Balletttechnik. Das geht los mit vierjährigen Kindern, und dann hoch bis Open End. Die älteste Dame in einem meiner Kurse war Mitte 70. Das Niveau ist ebenso breit – es bewegt sich zwischen Laien und Schüler\*innen, die sich auf das Tanzstudium vorbereiten.

**DANIEL LUKA:** Ich unterrichte Tap Dance, für Erwachsene, nicht für Kinder. Aber alle Altersstufen und alle Levels. Ich glaube, die Jüngste, die bei mir tanzt, ist 16 oder 17, die Älteste würde ich auf Mitte 60 schätzen. Die meisten sind zwischen 30 und Ende 40.

Daneben arbeite ich mit Tänzer\*innen professionellen Niveaus in einem jährlichen Projekt: Dafür kommen die Tänzer\*innen an acht bis zehn Wochenenden von überall her zu uns. Das Ergebnis wird als Stück bei den Tap Dance Days, hier am tanzhaus nrw, aufgeführt. So war es zumindest vor Corona. Jetzt, wo die Klassen wegen der Pandemie über Zoom laufen mussten, habe ich freitags mit etwas Neuem begonnen: Theorieunterricht. Das macht mir sehr viel Spaß, weswegen wir es jetzt auch live weiterführen.

**EW:** Das ist ja interessant, da kommen wir noch drauf zurück. Wie arbeitet Ihr in Euren Gruppen? Gibt es Konkurrenz? Oder ist es eher ein Miteinander?

**LC:** Nein, keine Konkurrenz. Es geht nicht um Leistung im Sinne von besser und schlechter. Kinder konkurrieren schon einmal untereinander, aber mir ist es wichtig, jede\*n Einzelne\*n dort abzuholen, wo sie\*er steht und niemanden auszuschließen. Ich versuche ganz individuell auf die Leute einzugehen und sie zu integrieren, oft passiert das dann auch von selbst.

Wenn etwa auf der Bühne eine kleine Performance vor den Eltern oder für das Teilnehmer\*innenfest vorbereitet wird, geht es darum zu lernen, in der Choreografie auf die anderen Rücksicht zu nehmen, darauf zu achten, wo man steht und den Raum um sich herum bewusst wahrzunehmen. Dabei versuche ich in erster Linie, ein Gemeinschaftsgefühl zu kreieren.



EW: Wie ist Deine Erfahrung? Wie unterscheiden sich die Kinder von den Erwachsenen im Unterricht?

LC: Was ich bei den Kindern besonders liebe ist der Humor. Sie lachen einfach mehr. Bei ihnen ist es ganz einfach, Humor in den Unterricht reinzubringen. Das lockert die Atmosphäre auf, die Konzentration ist dann wieder stärker. Aber natürlich lachen wir auch bei den Erwachsenen, und das hat etwas Gutes. Es wirkt sich positiv auf den Herzmuskel aus, und es ist auch gut für die Seele.

EW: Schön gesagt. Hast Du weitere Interessen, die Dir am Herzen liegen und die Du mit in den Tanzunterricht bringst?

LC: Schon im Studium der Tanzpädagogik hat mich die funktionelle Tanzanatomie sehr interessiert. Als Dozentin und Tänzerin ist mir bewusst, dass ich mit meinem Körper pfleglich umgehen muss. Und dieses Wissen versuche ich weiterzugeben.

EW: Wenn wir von Humor und von körperlicher und seelischer Gesundheit sprechen: Bei Dir Daniel habe ich immer den Eindruck, dass Tap Dance einfach einen Riesenspaß macht.

DL: Das ist so. Denn eine der Säulen dieser Kunst ist die Individualität. Auch im Tap Dance gibt es, wie in jeder Form von Tanz, Wettbewerbe. Hier bei uns hingegen geht es eher um etwas, das wir Challenge nennen, also Herausforderung. Es geht aber nicht darum, die anderen herauszufordern, sondern sich selbst. Die Teilnehmer\*innen sollen Spaß daran finden, ihre eigenen Grenzen zu erweitern. Dazu erforscht jede\*r erst mal die eigenen Möglichkeiten. Und dann kann es auch in der Gruppe funktionieren. Dann tanzen vielleicht ein sechzigjähriger Herr und eine Siebzehnjährige nebeneinander, und für beide funktioniert es. Solche Momente genieße ich total. Was beim Tap Dance besonders wichtig ist, ist das „aufeinander hören“. Wenn die Teilnehmer\*innen Acapella-Choreografien tanzen, zählt jede „Stimme“. Das funktioniert nur, wenn alle aufeinander hören und jede\*r aufmerksam ist. Es ist immer wieder schön zu sehen, wie sich alle darauf einlassen, einander wahrzunehmen und sich Raum zu geben, damit der Tanz zusammen gut klingt.

EW: Wie gut müssen eigentlich beim Tap Dance alle zusammen tanzen, damit es akustisch kein Chaos gibt?

DL: Entweder müssen alle zusammen tanzen, oder wir arbeiten mit Counterpoints: Das ist eine Art Kanon, bei dem verschiedene Stimmen übereinanderliegen, die sich ergänzen. Das ist eine große Herausforderung. Nehmen wir zum Beispiel eine Gruppe mit drei Personen, die zusammen tanzen. Sie sind dann viel angespannter ... nicht im negativen Sinne, aber sie haben jetzt die Verantwortung. Ihr Beitrag muss funktionieren, damit die anderen Gruppen auch getragen werden, damit das große gemeinsame Spiel entsteht. Das heißt, dass wir füreinander Verantwortung übernehmen, wenn wir die verschiedenen

Stimmen tanzen. Am Ende ist das dann eine Stimme, die wir alle gemeinsam hörbar werden lassen.

EW: Das ist in der Tat eine wichtige Erfahrung und ein Lernprozess im Tanz: Gemeinsam Verantwortung zu übernehmen. Noch einmal zum Thema der Sinneswahrnehmung: Wir haben jetzt viel vom – aufeinander – hören gesprochen. Kannst du das auch mit Leuten machen, die nichts sehen?

DL: Absolut. Eine Tänzerin aus meiner Company unterrichtete über längere Zeit eine blinde Tänzerin in Einzelstunden. Was sie mir darüber erzählte, war sehr spannend. Um die richtige Technik zu vermitteln, nahm sie beispielsweise die Fußgelenke der Schülerin in die Hand, um ihr zu „zeigen“, wie der Fuß locker gehalten wird. Etwas, was sonst über den Spiegel im Studio vor einer Gruppe schnell dargestellt ist.

EW: Und noch eine Sache, die mich interessieren würde, Daniel. Du sagtest zu Beginn des Gesprächs, dass Du in Deinen Theoriestunden auf die Geschichte des Tap Dance eingehst. Da bekommt der Tanzunterricht eine gesellschaftspolitische Dimension.

DL: So ist es. Nicht jedem ist bewusst, dass Tap Dance seinen Ursprung bereits im transatlantischen Sklavenhandel hat. Verschiedene, zunächst getrommelte Rhythmen dienten als Kommunikationsmittel zwischen den versklavten Menschen. Sie waren oft die einzige Möglichkeit des Austauschs und somit eine Form von Sprache. Auch heute spielen diese Rhythmen noch eine wichtige Rolle für uns, nicht nur im Tap Dance, sondern in der Musikwelt im Allgemeinen. Mir geht es auch darum, Mythen und teils falsche Geschichtserzählungen aus dem Weg zu räumen: In der NS-Zeit wurde beispielsweise behauptet, dass der Schuhplattler und nordeuropäische Volkstänze der Ursprung des Tap Dance wären. Völliger Unsinn! Aber auch wenn man an die amerikanische Tradition des Tap Dance denkt, herrschen noch heute falsche Vorstellungen. Alle denken sofort an Fred Astaire. Das heißt: weißes Hollywood. Aber die Meister, die uns gelehrt haben und dafür verantwortlich sind, dass wir heute im Studio stehen und diese wunderschöne Kunst ausüben, jene Meister, die die Pionier\*innen des Tap Dance sind, kennen viele nicht, weil sie Schwarz waren und nicht, oder nur sehr selten, auf den Kinoleinwänden zu sehen waren! Wenn wir diese Themen reflektieren und prüfen, findet ein Umdenken statt.

EW: Bleiben wir einmal bei der gesellschaftlichen Bedeutung der Tanzklassen: Inwiefern ist für Euch Tanzunterricht eine Hilfe bei der Integration? Ich habe manchmal das Gefühl, dass er auf eine andere Art „funktioniert“ als beispielsweise Sprachunterricht. Denn beim Tanz gibt es keine Sprachbarrieren. Ich habe Schüler\*innen, die kein Deutsch sprechen, aber dem Unterricht trotzdem sehr gut folgen können, die sich verbunden fühlen mit der Gruppe. Und am Ende darüber auch die Sprache besser lernen. Inwieweit hilft Tanz bei der Integration?

DL: In jedem Fall kann ich den Eindruck bestätigen, dass Tanz eine eigene Form von Sprache und Möglichkeit der Teilhabe darstellt. Ich habe Schüler\*innen aus dem Ausland, die, auch wenn sie von meiner Unterrichtssprache Deutsch wenig verstehen, trotzdem folgen können. Am Ende kommunizieren wir über die Sprache des Körpers und den Rhythmus der Füße.

LC: Ich hatte in meinen Kursen Kinder aus geflüchteten Familien. Natürlich spielt Sprache eine Rolle, aber vieles lief auch über „Bewegungskommunikation“. Das war überhaupt kein Problem. Wenn Teilnehmer\*innen nicht alles verstehen ... sie gucken.

EW: Fragen nach Herkunft, sexueller Orientierung, Geschlechtsidentität und so weiter spielen beim Tanz keine Rolle. So habe ich das in meinem ganzen Tänzerinnenleben empfunden. Alle gehören dazu und zusammen. Ich denke, das ist etwas, was wir als Dozent\*innen der Akademie auch vermitteln können.

DL: Das stimmt. Aber oft habe ich das Gefühl, dass wir im Tanz wie in einer anderen Realität leben. Denn wenn ich bestimmte Debatten in der Gesellschaft höre, denke ich: Meine Güte, da diskutieren wir jetzt drüber? Weil für uns hier die Vielfalt so selbstverständlich ist. Natürlich ist dieses Haus, wo alles und alle zusammenkommen, auch ein Paradebeispiel.

EW: Welche Relevanz Tanz auch für die Gesellschaft haben kann, sehe ich besonders in meinen Improvisationsklassen. Da arbeite ich gerne mit Menschen aus allen Bereichen, Altersstufen und ohne Vorkenntnisse. Es soll ein offener Raum sein für Menschen, die sich gerne bewegen – überhaupt ersetze ich gerne das Wort „Tanz“ durch „Bewegung“. Mir ist es wichtig, den Teilnehmer\*innen die Scheu zu nehmen, auch mit anderen Sparten und Medien zu experimentieren. Dadurch kann ich konkrete Inhalte klar machen und weitergeben, so dass Tanz oder Bewegung im weitesten Sinne ein politisches oder gesellschaftsreflektierendes Mittel werden kann. Ich ermutige sie, ihre eigenen Ideen einzubringen, eigene Inhalte umzusetzen, selbst kreativ zu werden. Wir arbeiten in Gruppen, wir forschen gemeinsam und üben so, einander zu verstehen. Und was auf diese Weise im Tanz möglich ist, das ist meine Überzeugung, ist auch in den Alltag übertragbar. Da sind wir wieder bei der sozialen Bedeutung des Tanzes.

LC: Was ich immer wieder merke: Es gibt kein Patentrezept, unsere Arbeit geht schon in die Psychologie hinein. Jede\*r ist anders, jeder Körper ist anders, und jede\*r ist auch an anderen Stellen verletzlich. Auf die Menschen einzugehen, lohnt sich: Wenn du Respekt sähst, erntest du Vertrauen. Und das schafft dann den richtigen Boden für einen guten Unterricht, bei den Kleinen und bei den Erwachsenen.



FÖRDERUNG UND DISKURS HANS-JOACHIM WAGNER	151
DER EMPHATISCHE REALITÄTSBEZUG CHRISTIAN OSCAR GAZSI LAKI	163
VON PILZEN LERNEN ODER: WAS KÖNNEN WIR TUN, UM DER GESCHICHTE EINE ANDERE WENDUNG ZU GEBEN? KATHRIN TIEDEMANN	171
WEM GEHÖRT DER TANZ? WER TANZT, WER SCHAUT ZU, WER DEUTET? EIN NORD-SÜD-DIALOG ZU GATEKEEPING UND DEKOLONISIERUNG ZWISCHEN DER KURATORIN SIGRID GAREIS (BERLIN) UND DEM KURATOR JAY PATHER (KAPSTADT)	179
SHOOTING ZUR SPIELZEIT 2019/2020 RITA LINO	193

SHOOTING ZUR SPIELZEIT 2019/2020  
RITA LINO

Für die Kampagne der Spielzeit 2019/2020 engagierten wir die portugiesische Künstlerin und Fotografin Rita Lino. Im Rahmen eines Shootings auf einem alten Postgelände gegenüber vom tanzhaus nrw und in den Studios der tanzhaus-Akademie erforschten wir gemeinsam mit ihr das Potenzial, das in der Dynamik von Begegnungen steckt. Im Zusammenspiel von Mitwirkenden und Fotografin entstand ein visueller Essay, der Menschen in surrealer Umgebung inszeniert und Reaktionen sich begegnender Körper festhält.







## THE FOLLOWING IS AN INVENTORY OF TERMS, TASKS AND GUIDELINES FROM MY RECENT WORKS AND TEACHING METHODOLOGY

REUT SHEMESH

*We dance to get rid of the guilt of our mothers and the mothers of our mothers.*

“THE INVISIBLE WIRES” is one of the first and still most useful and oldest tools in my work. They are the foundation for the presence of the performers. The invisible wires connect the performers with each other, the room, the object, and the audience. The strings are transitory, shortening and stretching, depending on the location of the performers on stage. The ongoing movement of the invisible wires and their relations to the room holds a certain tension which is the foundation of my work.

**FOLK DANCE** is a movement vocabulary which represents a culture or a tradition. In my recent works, I have been deconstructing and reinterpreting folk dance, bringing its aesthetics into contemporary dance.

**BASIC MOVEMENTS THAT I ENJOY WATCHING:** skipping – stomping – shaking – freezing – slow walking.

**CREATING STATIC PICTURES AND MOVING THROUGH THEM:** My work *Leviah* features multiple static images that the performers pass through.

**SHADOWING:** copying another person in the room. This practice, which I frequently employ during my teaching, is not only a great choreographic tool but also a way to generate empathy. The wish to copy another person’s movement requires a thorough observation and understanding of one another.

**ACCUMULATION OF MOVEMENT AND SPEED,** resolving it in a sudden stop.

**GAZE:** I find great power and attraction in the gaze of the performers. Usually, the gaze turns towards the audience or to the colleagues on stage. In doing so, the public is invited to get to know the dancers better, thereby satisfying the voyeuristic need of the audience.

**FLIRTING** as a performance mood and **ANGER** as a motivation to move.

**BUSINESS VERSUS REPRESENTATION:** Over the years, I have noticed that the people I am working with are the most beautiful when they are busy “solving” a problem with their bodies. Watching them engage in movement allows me to get to know them in depth and understand their way of communicating, through their attempt to „solve“ movements. In order to maintain this delicate state, I find myself preoccupied with the question of what to leave “unfinished” in my choreography so that the dancers can resolve it, time and again, every evening.

**SLOWLY REVEALING THE NARRATIVE DURING THE PERFORMANCE:** In my work *Cobra Blonde*, the dancers revealed themselves more and more during the show.

**VOICE:** using the voice and breath. Performing the internal “resonance box”. Hearing the performer’s voice is a lovely way to get to know the person on stage.

**ROBOTS, LOVE, WAR, CYBORG, AND ART:** Mechanic movement versus softmovement.

**I TAKE NO BULLSHIT, NOT EVEN FROM MYSELF:** Recently, and especially following the birth of my son, I have less time to invest in my professional life. Therefore, I am relying on my intuition much more and try to avoid both romanticising and questioning my choices.

*war, cyborg, art, uniformity, mothers and transformation*