

Dear Dance,

I do. I do. I... do... I really do.

I mean... I ~~should~~ could. I could do.

Because I did.

* So I should. I could and I should.

~~So I might~~. I mean... I might.

Yeah. I think I might.

That might do.

Don't you think?

Oh. You do not...

But you did! You did say 'I do'!

When you said 'I do' to me and not
do anything, what are you doing?

In # doing the do, what is being done?

I do and # do and do.

But I do not know what I have done.

Maybe I ~~haven't~~ ^{have} done ^{too} much.

Maybe I haven't done enough

But I will.

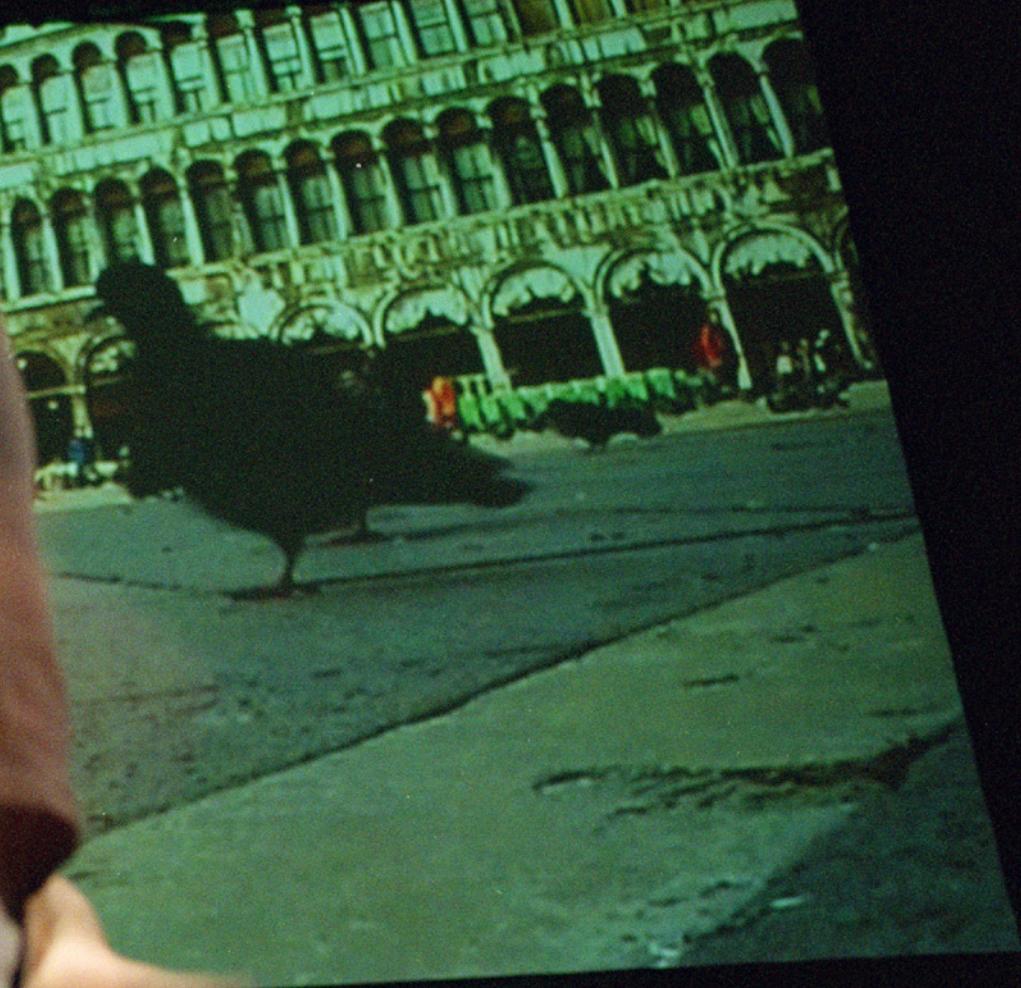
I will do it. I will keep doing it.

I will to do it.

I promise

✕ Daniel Kok





InExHaustible, 2003

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983





Postdramatisches Theater in Portraits

Herausgegeben von Florian Malzacher,
Aenne Quiñones und Kathrin Tiedemann

Eine Reihe der **Kunststiftung
NRW**

Lea Gerschwitz (Hg.)

deufert&plischke

Durcheinander



Alexander Verlag Berlin

deufert&plischke arbeiten seit 2001 als Künstlerduo an der Schnittstelle von Tanz, Gesellschaft und Medien. Ihre Arbeiten entstehen mittels Choreografie, Fotografie, Text und Video und sind unbedingte Bekenntnisse zum partizipativen Prozess.

Katrin Deufert und Thomas Plischke haben in ihren über 20 gemeinsamen Jahren als Künstlerzwillings von Beginn an miteinander und mit anderen kooperiert – ihre Performances und transdisziplinären Werke entstehen stets im Dialog, stellen die Hierarchie zwischen Kunstschaffenden und Publikum infrage und erschaffen neue Räume, in denen Platz bleibt für die Imagination der Beteiligten. Dabei reicht die Bandbreite von der *long durational performance* im Galerieraum über theatrale Installationen zum Mitmachen im Museum bis zur kollektiven Erfindung einer Künstlerin in einer Kleinstadt oder gleich gemeinsam mit einem ganzen Dorf. deufert&plischke kuratieren Festivals, ihre Formate und Reihen touren um die Welt. Bei aller Vielschichtigkeit auf und außerhalb der Bühne bleiben Kollaboration als Kernprinzip und eine konsequente Ästhetik, bei der stets ein spielerisches Durcheinander erkennbar ist. Über die Jahre sind die Arbeiten immer offener und durchlässiger, jedoch nicht weniger konzeptionell geworden – ohne sich dabei einem bestimmten Label unterordnen zu lassen. Das Künstlerduo bringt sein Publikum zu Aktion und Reflexion und zeigt dabei wie kein zweites, wie unterhaltsam Unlesbarkeit sein kann.

Seit einigen Jahren leben und arbeiten deufert&plischke mit ihren beiden Kindern Moritz und Simon als Künstlerfamilie. Mit der *Spinnerei Schwelm* gründeten sie 2020 in der nordrhein-westfälischen Kleinstadt Schwelm einen Ort für zeitgenössische Kunst.

Lea Gerschwitz ist Dramaturgin und Kulturmanagerin. Nach dem Studium in Berlin, Frankfurt und Stockholm arbeitete sie von 2012 bis 2015 am Nationaltheater Mannheim, u. a. als Festival dramaturgin für die 18. Internationalen Schillertage. Von 2018 bis 2022 leitete sie das partizipative Kunstprojekt »Matchbox« in der Region Rhein-Neckar, das ländliche Kommunen und internationale Künstler*innen unterschiedlicher Sparten zusammenbringt. 2022 co-kuratierte und organisierte sie das digitale Festival »COMMON PLACES – Tage für Partizipation und Theater«. Sie arbeitete u. a. mit den Künstler*innen Mammalian Diving Reflex, Building Conversation, Action Hero, machina eX und Tanja Krone. Für deufert&plischke begleitet sie verschiedene Projekte dramaturgisch.

Inhalt

- 24 Elke Van Campenhout
Wir sind wer wir sind wir?
- 68 **Was in Los Angeles stattfindet,
kann auch in Schwelm stattfinden**
Lea Gerschwitz im Gespräch mit deufert&plischke
über internationale und lokale Projekte, Politiken
der Öffnung und Familienkunst
- 98 **Die Dinge auf den Kopf stellen**
Lea Gerschwitz im Gespräch mit deufert&plischke
und der Choreografin Sheena McGrandles über
Unlesbarkeit als queere Praxis, künstlerische
Freiheiten auf dem Land und die Pandemie als
Pausentaste
- 124 **Werkverzeichnis**
- 141 **Bildnachweise**
- 142 **Impressum**

Elke Van Campenhout

Wir sind wer wir sind wir?

*Im Rückblick wird deutlich, welche Spuren geliebte Künstler*innen in eigenen Leben hinterlassen haben. Relikte von Krisen, die sich so tief in den Körper eingeschrieben haben, dass man sie heute noch aufspüren kann, nach all den Jahren. Wenn ich früher ins Theater ging, dann tat ich das im Körper einer Kritikerin für zeitgenössischen Tanz. Abend für Abend ließ ich mich von Bildern und Klängen des jeweiligen Stücks durchdringen, von Geschrei und Indiskretionen. Manchmal fühlte ich mich bedrängt, manchmal verhalf es mir behutsam zu ungedachten Gedanken – ein plötzliches Erkennen oder Erinnern, das aufstob und befreit herumswirrte. Sich im Textraum entfaltete.*

*Wenn mich ein Stück vereinnahmte, zerriss es mich innerlich, es schrie und zehrte an meinen Eingeweiden. Ich lernte, mich zu schützen, und wappnete mich mit Skeptizismus, wann immer ich den Theaterraum betrat. Damals behaupteten Stücke häufig von sich, politisches Theater zu sein. Oder emanzipatorisches. Dennoch erlebte ich nur selten einen Raum, in dem ich mich in meinem eigenen Tempo durch verschiedene Zustände hindurchbewegen durfte. Wo ich durch eigene Erinnerungs- und Assoziationsgefilde streifen konnte, wo sich aus glücklicher Fügung von Zeit, Ort, Humor und Verlust Magie entfaltete und sich neue Welten der Erfahrung und des Beisammenseins auftraten. In den Momenten, in denen die persönliche Erinnerung mit den Mythen verschmilzt, die in dem Augenblick offenbar werden, sobald man mit dem Publikum, den Performer*innen und dem jeweiligen Ort eine Verbindung eingeht, entsteht ein wunderbares Paradox: die Gleichzeitigkeit des ultimativ Persönlichen und des Verschwindens des biografischen Selbst. Das Eigene löst sich im Erkennen des Anderen auf. Ich bin Medusa, und Medusa ist ich.*

1. EINE POLITIK DER SACHTEN STÖRUNG

Die Arbeit von deufert&plischke hatte schon immer etwas leicht Verstörendes. Manchmal ganz explizit, wie in einem Interview aus den ersten Jahren ihrer Zusammenarbeit, in dem sie das Konzept des Künstlerzwillings vorstellen. Diese Bezeichnung, die eine inzestuöse Begegnung zweier Menschen impliziert, hatten die Künstlerin und Theaterwissenschaftlerin Katrin Deufert und der Choreograf und Tänzer Thomas Plischke für ihre Arbeits- und Lebensbeziehung gewählt. An anderer Stelle äußert es sich eher in einem schwer benennbaren Gefühl, wie in der Arbeit *ANARCHIV#2: second hand* (2010), einem choreografischen Raum, der das Publikum einlädt, die »Bühne« zu erobern und äußerst präzise, doch vielfältig interpretierbare Anweisungen umzusetzen. Mit *b-visible* (2002) brachten deufert&plischke Queerness in eine Mainstream-Kulturinstitution, aber weder die queere Community noch das Stammpublikum wussten etwas damit anzufangen. Und während die ersten Arbeiten des Künstlerzwillings in Stadttheatern und Kunstinstitutionen auf der ganzen Welt gezeigt wurden, ließ die reduzierte Choreografie von Stücken wie etwa *Directory: tattoo* (2006) viele Kurator*innen ratlos zurück. Das Stück *As you like it* (2002) hat nicht einmal ein Ende, es hört erst auf, wenn die Performer*innen der letzten verbliebenen Person im Publikum applaudieren. Ein weiteres Stück besteht fast ausschließlich darin, das Publikum mit verschiedenen im Raum verteilten Spielen zu beschäftigen.

Schon früh begann das Künstlerduo (wie sich deufert&plischke heute nennen), Konzepte wie politisches Theater, Heteronormativität oder Geschlechternormen zu hinterfragen. Auch die Verortung von Performance im Theater wurde zum Gegenstand

kritischer Betrachtung. Ungefähr 2009 entschieden sie sich, der Bühne den Rücken zu kehren und sich gemeinschaftlicheren Arbeitsformen zuzuwenden. Es folgten zunächst vermehrt Kollaborationen mit anderen Kunstschaaffenden, die an Konzeption und Aufführung der Stücke mitwirkten und beratend zur Seite standen; später wurde das ganze Publikum eingebunden. Die choreografische Form gleicht zunehmend der Praxis des Strickens, »Löcher an Löcher« werden aneinandergereiht, Leerstellen eröffnen einen Raum für Besucher*innen, die sich unerwartet im Inneren des schöpferischen Prozesses wiederfinden.

In Gesprächen beschreibt das Künstlerduo seine Arbeit als einen gemeinsamen Akt der Geburtshilfe, durch den neue Dinge das Licht der Welt erblicken. Im besten Fall erhält so etwas bis dahin Unvorstellbares Raum zur Entfaltung (ob dabei eine Choreografie, Installation oder ein bildendes Kunstwerk entsteht, ist für den Arbeitsprozess zweitrangig). Die Arbeit des Künstlerduos fungiert wie ein Portal, das sich öffnet und verschiedene Dimensionen des Raumes erschließt.

Die Arbeit *Emergence Room* (2010) verdeutlicht, dass sich dieses Portal nicht unbedingt im Moment der Premiere öffnet, sondern entlang des gesamten, in diesem Fall mehrere Wochen langen Entwicklungsprozesses. Damit die Arbeit als Akt der Geburtshilfe gelingt, ist die Präsenz verschiedener Beteiligten erforderlich. Gefragt ist weniger ein singulärer Kraftakt kreativer Willensstärke als alles, was um einen herum geschieht, aufmerksam aufzunehmen. Das Ritual, etwas Neues lebendig werden zu lassen, bedarf der Fürsorge und Zuwendung: Man nimmt etwas so an, wie es ist, greift aber ein, wenn nötig.

Das augenscheinlichste Beispiel dafür ist die gemeinschaftliche Arbeit an der Erfindung fiktiver Künstlerinnen (*ELFRIEDE VOSS – Rekonstruktion eines erfundenen Lebens* und *ICH TONI ROTH* im Rahmen von »Künstlerinnen erfinden«, 2022) – in

einem kollektiven Heraufbeschwören des Geistes, der Biografie und der Materialien, die diese verwendet haben mögen. deufert&plischke stellen dafür lediglich die Voraussetzungen bereit; den Rahmen, in dem Menschen zusammenkommen und persönliche Erlebnisse erzählen, intime Erinnerungen und Wünsche miteinander teilen können. Aus diesem Miteinander erwächst eine kollektive Erfindungspraxis, deren Medien und Materialien sich aus der Arbeit vor Ort ergeben.

Diese zentrale Rolle der Fürsorge und Zuwendung stellt Politiken der Repräsentation, (Um-)Verteilung und (Re-)Territorialisierung unterschwellig infrage – jene Politiken also, die mit dem politischen und emanzipatorischen Theater der 1990er-Jahre einhergingen (das sich im Fahrwasser der Kritischen Theorie hartnäckig hält). Die Arbeit *b-visible* zeigt besonders deutlich, dass der politische Anspruch von deufert&plischke anders gelagert ist. Die 72-stündige »performative Situation« war als Raum konzipiert, der die Grenzen des Theaters sprengen sollte. Die Veranstaltung entsprach denn auch in keiner Weise einer typischen Bühnenperformance: Das gesamte Kulturzentrum Vooruit im belgischen Gent wurde in einen Versammlungs-ort umgewandelt, wo Künstler*innen und Zuschauer*innen an Vorträgen, performativen Interventionen und Diskussionen teilnehmen oder sich treiben lassen konnten. 2002 war das ein ungewöhnliches Format, das alle möglichen Dinge infrage stellte, wie etwa die Rolle des (genialen) Künstlers, den Status eines Kunstwerks oder die räumliche Verortung von Performance. Queerness wurde in diesem Kontext als diskursive Dehnbarkeit gedacht, als Strategie zur Erschaffung eines Kosmos, der sich der Lesbarkeit entzieht. Eines Raums, der identitätspolitische, auf Repräsentation abzielende Positionierungen vermied und stattdessen Imaginationshorizonte eröffnete. Mit *queer* war in diesem Zusammenhang also nicht der Kampf einer bestimmten

Community um Anerkennung gemeint, nicht die Herstellung von Sichtbarkeit für queere Kunstschaaffende oder Menschen, die sich als queer identifizieren. Sichtbarkeit im identitätspolitischen Sinne hätte für *b-visible* ein Scheitern seines queeren Unterfangens bedeutet. Dieses bestand in der Verweigerung eindeutiger Zuordnungen, inklusive spezifischer Ästhetiken, Verhaltensweisen oder sexueller Praktiken – insbesondere solcher Praktiken, die eine Zugehörigkeit zu einer bestehenden Community markieren sollen. Denn dann wäre das Event nicht mehr offen und durchlässig gewesen. Die Arbeit *b-visible* war eine Aufforderung, die symbolische Ordnung an sich zu hinterfragen: jene patriarchalen Gesetzmäßigkeiten also, die nicht nur Sexualität und Gender definieren, sondern auch den Theaterraum, die Rezeption von Kunstwerken sowie unser Potenzial, uns zu versammeln und qua unserer Körper miteinander zu interagieren.

b-visible provozierte zahlreiche Reaktionen. Da waren einerseits jene Zuschauenden, die auf einen für sie undurchdringbaren Raum trafen, in dem »nichts passierte« – jedenfalls nichts, das sich als Performance im hergebrachten Sinne lesen ließ. Die Tatsache, dass das ganze Theater mit all seinen Mitarbeitenden im *work in progress* involviert war, stellte außerdem die am Haus etablierten Arbeitsmethoden, hierarchischen Rollen und institutionellen Beschränkungen infrage. Eine Auseinandersetzung, die sich gegen Ende des Events ereignete, zeigt den Graben, der sich zwischen dem Anliegen der »queeren Diskursklinik« und den Bedürfnissen der queeren Community aufgetan hatte. Einige Künstler*innen aus der queeren Community warfen dem Festival vor, sein Programm vermeide jede Auseinandersetzung mit lebendiger queerer Kultur und verweigere so der Community Anerkennung und historische Bedeutung. Im Nachhinein zeigte sich: Um die Haltung von deufert&plischke zu Politik,

politischem Engagement sowie zur Rolle von Kunst in der Gesellschaft zu verstehen, war dieser Konflikt ein Schlüssel-moment. Auch ihr Interesse daran, das Publikum aktiv miteinzubeziehen, wuchs – ohne dabei in die Falle eines partizipativen Theaters zu tappen, das die Besonderheiten der einzelnen Zuschauenden einfach ignoriert.

Queerness kann als ein frühes Werkzeug des Künstlerzwillings betrachtet werden, mit dessen Hilfe die Mechanismen einer zutiefst gespaltenen, polemischen und seelisch verkümmerten Gesellschaft aufgedeckt werden sollten. Die Geschichte der Bewegung wird innerhalb der queeren Community kontrovers diskutiert. deufert&plischke bezogen sich zu dieser Zeit unter anderem auf Texte von Michel Foucault, Judith Butler und Rebecca Schneider. Diese Denker*innen zeigten auf, dass jede Gesellschaft durch bestimmte Regelwerke und Regulierungen strukturiert ist, die sich in Sprache und Verhalten niederschlagen – und die sich in der Vergangenheit ungeachtet ihrer grundlegenden heteronormativen Dynamik als »objektiv gegeben« präsentierten. Im Fokus der Arbeit von deufert&plischke stehen nicht etwa konkrete sexuelle Praktiken oder Gender per se, sondern eben jene Regeln und Regulierungen, die Gender konstruieren und somit die Grundlage dafür bilden, welche Praktiken im jeweiligen Kontext angemessen oder unangemessen sind. Denn jede normative Praxis reproduziert gesellschaftliche Ordnungen, die mittels Kontrolle und Disziplin durchgesetzt werden.

Die heutige queere Community, die aus der LGB-Bewegung heraus entstanden ist, umfasst als LGBTQIA+-Community Subgruppen, die für gemeinsamen Austausch, Zusammenschluss und den Kampf um Anerkennung essenziell sind. Allerdings ist das Engagement für politische Repräsentation für den Künstlerzwillig per se keine künstlerische Praxis. Da innerhalb je-

der dieser Communitys bestimmte Standards hinsichtlich des Verhaltens, der Sprache und des Sich-in-der-Welt-Bewegens herrschen, bleiben auch sie der Logik von Gleichheit und Abweichung verhaftet. Für die Neukartierung der politischen Landschaft sind sie natürlich dennoch von größter Bedeutung.

deufert&plischke streben in ihrer Kunst nach einer weniger eindeutigen Störung des Status quo. Mehr als für territoriale Verteilungskämpfe interessieren sie sich für die Existenz des Bodens, auf dem wir stehen. Sie versuchen, die Komplexität der alltäglichen Realität der Dinge zu erfassen: Menschen, die sich versammeln, austauschen, erinnern, ihre Körper und Gedanken neu sortieren, um gemeinsam der Isolation und Verunsicherung zu entfliehen. Oder Körper, die urinieren, krank werden, sterben, sich abmühen, tanzen und singen. Kollektive Rituale, die das Leben in jedem einzelnen Körper-Geist auf einzigartige Weise zur Entfaltung bringen. Kunst, die unsere Zugehörigkeit auf diese Weise infrage stellt, ist stets eine Provokation. Mögliche sprachlich-diskursive Trennlinien umgehen deufert&plischke, indem sie den Körper und Sinneswahrnehmungen in die Arbeit miteinbeziehen. Über die Jahre nimmt diese Suche ganz unterschiedliche Formen an und überschreitet dabei nur allzu oft die Grenzen »guter Praxis«, »guter Kunst« und »akzeptablen« Verhaltens. Und immer verwehrt sie sich eindeutiger Zugehörigkeit.

Eine Politik der Achtsamkeit

Katrin Deufert und Thomas Plischke lernten sich 2001 bei einer Veranstaltung im B.D.C./Tom Plischke & Friends im Brüsseler Kulturzentrum Beursschouwburg kennen. Das Event fand in einer alten Garage statt, einem zum Veranstaltungsort umfunktionierten Lagerraum der Beursschouwburg. Mittelpunkt

der Veranstaltung waren zwei Performances von B. D. C. (*Affects* und *(Re)SORT*). Parallel dazu fanden Performances, Workshops, Diskussionsrunden, Konzerte und Filmvorführungen statt, ein für die damalige Zeit völlig neues Format. Es gab Beiträge von Künstler*innen wie Mårten Spångberg, Hygiene Heute, Alice Chauchat, Davis Freeman und Lilia Mestre. Jeroen Peeters und Steven De Belder kuratierten ein Workshopprogramm mit theoretischen Inhalten und Gästen wie Gerald Siegmund, Jan Ritsema, Stefanie Wenner und Katrin Deufert. Das Projekt fand zehn Tage lang rund um die Uhr statt, Publikum wie Künstler*innen waren eingeladen, sich nicht nur während der Performances und Workshops in den Räumen aufzuhalten, sondern auch die Zeit dazwischen oder sogar die Nacht am Spielort zu verbringen. Das maximierte das Potenzial für unerwartete, zwanglose Begegnungen und ermöglichte es, die mit der Raumnutzung (für Arbeit oder Freizeit) variierenden Stimmungen mitzuerleben. Schnell wurde klar, dass Deufert und Plischke eine tiefere Ebene miteinander teilten, und sie beschlossen, gemeinsame Wege zu gehen, aber nicht als »heteronormative Einheit« (als Paar), sondern eben als Künstlerzwilling: eine Anomalie des Zusammenseins, bei der zwei nicht-verwandte Individuen eine Geschwisterkonstellation bilden. Das Konstrukt »Künstlerzwilling«, das Assoziationen des Familiären oder Inzestuösen nahelegt, bereitete den Weg für eine Erkundung des Unausprechlichen: von Kindheitstraumata, dem Tod geliebter Menschen, Gewalterfahrungen in Krieg und Terror und ähnlich existenziellen Themen. Zu Beginn ihrer Beziehung waren Thomas und Katrin drei Monate räumlich getrennt, da Thomas in einer Favela in Brasilien arbeitete. In täglichen E-Mails erzählten sich die beiden immer wieder aufs Neue ihre Lebensgeschichten. Wiederholung, Geschichtenerzählen und Austausch sollten in den folgenden Jahren zu wichtigen Komponenten ihrer

Arbeitsweise werden und legen wohl auch den Grundstein für das »(Re)formulieren« – eine Praxis, mit der auch weitere Künstler*innen Teil der Arbeiten werden sollten.

In frühen Arbeiten wie *As if (it was beautiful)* (2004) oder *As you like it* (2002) ging es dem Künstlerzwillings explizit darum, die Theatermaschine von innen auszuhöhlen. Diese »gewöhnlichen« Bühnenperformances unterlaufen die Erwartungs- und Repräsentationsmaschine, indem ihre Akteur*innen einerseits absichtlich »unterperformen« und es andererseits zulassen, dass scheinbar Nebensächliches – wie die Diashow in *As if (it was beautiful)* – die Darbietung auf der Bühne übertrumpft. Das absichtliche »Unterperformen« soll innerhalb des Theaters einen Möglichkeitsraum eröffnen: Das hier ist kein Stück. Wir sind keine Performer*innen (jedenfalls nicht so, wie du es erwartest). Wir wollen dich nicht unterhalten. Die Arbeiten werden aber nie belehrend oder narrativ, sie vermitteln keine eindeutige politische Botschaft. Das Werk leitet das Publikum nicht an, etwas Bestimmtes zu denken oder eine kritische Haltung einzunehmen. In der endlosen Performance *As you like it* kann das Publikum so lange sitzen bleiben und dem ewigen Vortrag desselben Liedes zuhören, wie es möchte. Es spielt keine Rolle, ob man sich früh wegstiehlt oder ewig ausharrt. Es gibt keine bestimmte Erkenntnis, die am Ende erlangt werden soll. Stattdessen ist da nur die behutsame Öffnung des endlosen Raums, der sich über die Theater- und Bühnengrenzen, über das Miteinander im Saal hinausdehnt. Von Anfang an vermeidet es die Arbeit von deufert&plischke, den belehrenden Charakter des partizipativen und politischen Theaters jener (wie auch der heutigen) Zeit zu reproduzieren. Nie diktiert sie, was man denken, sagen, fühlen oder mit wem man sich verbünden soll. Vielmehr lenkt sie die Aufmerksamkeit auf unsere eigenen Entscheidungen, auf den Raum, in dem wir uns gerade befinden und wie wir





Emergence Room, 2010









InsTanzen, 2014

Was in Los Angeles stattfindet, kann auch in Schwelm stattfinden

Lea Gerschwitz im Gespräch mit deufert&plischke
über internationale und lokale Projekte,
Politiken der Öffnung und Familienkunst

Lea Gerschwitz: Ich rolle das Feld mal von hinten auf, denn richtig kennengelernt haben wir uns erst in der Zusammenarbeit für *Familienangelegenheiten* (2021) im pfälzischen Elmstein. Wenn man so ein Projekt mit euren früheren Arbeiten vergleicht, gibt es einen ziemlichen Kontrast – vom Spielort bis zu den Teilnehmer*innen. Wie ordnet ihr die Arbeit in diesem kleinen Dorf mitten im Pfälzer Wald ein?

deufert&plischke: Was die Gegensätze in unserer Arbeit über eine Spanne von zwanzig Jahre angeht, ist Folgendes sehr erstaunlich: Zuerst sieht man viele Theaterräume, Black Boxes, urbane Galerien oder öffentlichen städtischen Raum. Demgegenüber gibt es in unseren Medien-/Video- oder fotografischen Arbeiten fast ausschließlich Menschen in der Natur, im Grünen, im Gras oder im Wasser liegend. Natur ist etwas, was sie umschließt, sie auffängt, sie wärmt – und sie zugleich auch ausstellt. Diese Projekte beschäftigen sich immer mit dem Vergehen von Zeit beziehungsweise mit der Zeit zwischen Leben und Tod.

Die Eröffnung der *Spinnerei* in Schwelm 2020 war für uns ein unglaublich symbolischer Moment. Sie ist keine urbane Galerie, sondern ein kleinstädtischer Kunstraum. Die Reise nach Elmstein war zu diesem Zeitpunkt – nur zwei Wochen nach der Eröffnung – eine Wucht für uns. Wir konnten ganz viel mitnehmen, sowohl an Erfahrung als auch an Bildern und Stoffen. Und dann gab es in diesem kleinen Dorf die *Samenklänge* als Spielort, ein sehr spezielles Museum im ländlichen Raum in all seiner Sprödig- und Herzlichkeit. Der Kontrast zwischen *Spin-*

nerinnen in der ifa-Galerie in Berlin (2019) über den Workshop und die performative Installation in Mannheim (2020) bis hin zur Eröffnung der *Spinnerei* in Schwelm und schließlich dem Projekt in Elmstein ist sehr deutlich.

Die *Samenklänge* war nicht leicht zu bespielen, weil es dort schon so viel Ausstellungsmaterial gab, das Gegenteil eines *White Cubes*. Trotzdem habt ihr es geschafft, eine zweite Haut drüberzulegen und etwas Warmes, Vertrauensvolles, Energisches im Raum zu etablieren.

Das Thema war Stoff und Kleidung. Kleidung hat die Funktion zu wärmen und zu umhüllen. Aber auch unsere Medienarbeit *Gender Studies* (die wir später zu *Family Affairs* umbenannt haben) und der Film *MA* (2020) mit fünf Protagonist*innen und fünf Kleidungsstücken haben dem Raum eine – etwas unheimliche – Wärme gegeben.

Kürzlich besuchten uns in der *Spinnerei* die Grundschulklassen von unseren Söhnen Moritz und Simon. Die Situation hat uns ein bisschen an Elmstein erinnert, weil dort in der ersten Woche fast nur die Kinder aus dem Ort kamen. Die waren mutig genug, sie hatten auch Zeit, weil gerade Ferien waren. Die Erfahrungen waren ähnlich. An den Wänden in der Schwelmer *Spinnerei* hängen unsere *Family-Affairs*-Bilder, die in der Dunkelheit im Wasser schwebende Körper in Strumpfhosen zeigen. Ein Kind sagte spontan: »Oh, die sind ja nackig.« Und ein anderes: »Die haben ja viel zu viel an.« Dass Dinge nicht zusammenpassen, hat die Schüler*innen sofort ins Denken gebracht. Sie haben gemerkt, eine künstlerische Erfahrung ist möglich in Räumen, die erstmal mit Kunst nichts am Hut haben und in die primär Menschen gehen, deren Leben sich nicht in der Kunst abspielt.

Ich musste gerade an den Laternenumzug in Elmstein denken, bei dem ich erstmal gar nicht genau wusste, was eure Intention ist. Vielleicht hattet ihr auch gar keine und es ging eher um einen Raum oder eine Struktur, in der Dinge passieren konnten. Der Laternenumzug ist ein vertrautes Format – nur fand er nicht im Dunkeln statt. Elke Van Campenhout spricht in ihrem Essay von »gentle turbulence« (sachter Störung) – ich denke, das trifft diese Situation sehr gut, denn trotz der Vertrautheit mit dem Umzug konnte man die Irritation bei den Beteiligten und Zuschauenden spüren.

Das war fast ein episch-brechtisches Moment – ein Laternenumzug im Hellen. Diese temporäre Kunstinszenierung bestand aus dem Flackern der Lampions und Laternen, getragen von Leuten, die bei uns intensive Erfahrungen gemacht haben. Letztendlich geht es immer um die Menschen, die diese starken Augenblicke des Happenings mit inszenieren.

Mir gefällt diese Undefinierbarkeit. Für den Laternenumzug gab es unterschiedliche Lesarten und Wahrnehmungen der Teilnehmenden. Er ließ sich nicht genau einordnen und war gleichzeitig kein strategisch niedrigschwelliges Angebot, um die Menschen eigentlich zur Teilnahme an etwas anderem zu bringen. Das kommt dann von allein und lässt sich in eurer Arbeit nicht auseinanderdividieren. Das unterscheidet sie von vielen Arbeiten, wenn es um Vermittlung und Teilhabe geht.

Oder von pädagogischem Theater. Man hätte auch zwei Theaterpädagog*innen nach Elmstein holen können, die mit den Schulklassen oder der Kita ein Projekt machen. Uns ging es aber eher um eine andere Art der Emotionalität.

Letztlich hat es für die Beteiligten keine Rolle gespielt, dass ihr ein bekanntes Künstler*innenduo seid, entscheidend wart ihr als Personen und der Raum, den ihr angeboten habt. EmpfanDET ihr das als angenehm? Ihr nehmt euch in eurer Arbeit ja immer sehr zurück.

Ja, das verbindet auch die *Spinnerei* mit der Arbeit in Elmstein. In Schwelm kennt uns niemand. Wir könnten uns irgendwie nennen und irgendwas über uns erzählen. Dieser Erfindungsaspekt war für uns immer sehr verführerisch und motivierend. Problematisch wird es eher dort, wo uns die Vergangenheit einholt, auch wegen unserer unterschiedlichen Herkünfte. Sei es das Akademische oder die Black Box oder die ganze Tanzszene, die sich so verdichtet hat – wo jeder weiß, was gerade in ist und wer was macht. Da wird man sofort eingeordnet.

Ich finde es mutig, dass ihr nicht auf den Rahmen vertraut, in dem man euch und eure Karrieren genau kennt. In Schwelm oder Elmstein steht eure Arbeit im Vordergrund bzw. das, was dadurch entsteht.

Öffnung hat für uns immer erstmal etwas mit Zuhören zu tun. Es gab in Elmstein viele Momente, die sich zu einem Prozess verdichtet haben. Wir haben etwa im Wald eine Frau getroffen, die früher in der *Samenklenge* gearbeitet hat, als dort noch Zapfen zur Samengewinnung getrocknet wurden. Als sie hörte, dass dort jetzt ein Kunstprojekt stattfindet, hat sie geweint. Aufgrund der starken Verharzung kam es bei ihr zu einer Lungenschädigung; die Arbeit in der *Samenklenge* hatte sie krank gemacht. Da haben wir gemerkt, dass wir auch als »Niemand« dort durch unsere Arbeit starke Verbindungen herstellen können. Verbindungen, die sich schließlich zu einem künstlerischen Ereignis

verdichten, an dem wiederum viele teilnehmen und etwas mitnehmen können.

Projekte wie *Familienangelegenheiten* leben stark vom Prozess. Trotzdem gibt es ja den künstlerischen oder auch institutionell geforderten Wunsch nach einem Ergebnis, das den Prozess sichtbar macht. In Elmstein ist euch das sehr gut und gleichzeitig sehr überraschend mit dem Film *Elmstein* (2021) gelungen, der eine Gratwanderung zwischen Projektdokumentation und Kunstwerk ist und so gar nicht geplant war. Woher nehmt ihr das Vertrauen, dass die Projekte am Ende ihre Form finden?

Zuhören, im Dunklen fischen. Wir wussten auch am Anfang nichts von diesem Film. Für unsere Arbeit benutzen wir gern das Bild der Hebamme – während einer Schwangerschaft tastet sie, fühlt, hört – meist mit geschlossenen Augen... Wir haben zugehört und viele Geschichten gesammelt. Geschichten von Menschen, die eine starke Verbindung mit dem Ort haben und auch eine künstlerische Vergangenheit, ohne dass sie das selbst so benennen würden. Dann gab es die Kinder, die ohnehin in ihrem anarchischen Zugang auf Welt unheimlich kreativ sind. Das war einfach eine tolle Mischung. Am Ende ist aus dem intensiven Zuhören und langen Herantasten ein Film über das pfälzische Fabelwesen Elwetritsch entstanden, das eigentlich nur als Figur diente, um dem merkwürdigen Treiben an diesem Ort eine künstlerische Form zu geben.

Der Film lässt sehr viel offen, obwohl er in gewisser Weise dokumentarisch ist. Auch hier spiegelt sich eure Arbeitsweise: Er bleibt ein bisschen irritierend, ein bisschen kryptisch, gleichzeitig sehr sinnlich, klar und zugänglich.

Die Dinge auf den Kopf stellen

Lea Gerschwitz im Gespräch mit
deufert&plischke und der Choreografin
Sheena McGrandles über Unlesbarkeit
als queere Praxis, künstlerische Freiheiten
auf dem Land und die Pandemie als
Pausentaste

Lea Gerschwitz: Wie habt ihr euch kennengelernt, wie hat eure Zusammenarbeit begonnen?

Sheena McGrandles: Wir haben uns in einem Workshop des Solo/Dance/Authorship Masterprogramms am HZT (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz) an der Universität der Künste in Berlin kennengelernt, als ich dort von 2010 bis 2012 studierte. Der Workshop von Katrin und Thomas verhandelte das Konzept des Hermaphroditen und wir arbeiteten mit ihrer Methode der Reformulierung: Jede*r von uns hielt Ideen und Projekte in Arbeitsbüchern fest, die ständig in der Gruppe herumgereicht wurden. So entstanden neue Perspektiven oder eben Neuformulierungen. Das war ein echter Schlüsselmoment für meine Verbindung mit euch beiden.

Lea Gerschwitz: Was war an dieser Art der Herangehensweise so besonders für dich?

Sheena McGrandles: Ich habe am Laban Dance Centre in London studiert. Dort ging es vor allem um die Vermittlung historischer Tanztechniken des »weißen Westens«: Ballett, Cunningham, Graham, Release Technique etc. Es war ein Wissenstransfer, der nicht hinterfragt wurde und keinen Raum für Reflexion oder eigene Entwicklung bot. Ich habe viel mitgenommen, aber am HZT war die Situation eine ganz andere: Hier gab es einen studentischen Jour fixe, bei dem die letzten Wochen gemeinsam besprochen wurden, es gab Raum für künstlerische Reaktionen und die Entwicklung von Feedback-Methoden sowie immer

wieder Gespräche über Module und Bewertungen. Die kollektive Stimme der Studierenden gab dem Programm eine Form und einen Diskurs. Die Studierenden waren für ihr eigenes Lernen verantwortlich.

Im Prinzip brachten Katrin und Thomas auch genau das in das Programm ein: Sie gaben den Studierenden Raum, hörten ihnen zu und bezogen sie aktiv mit ein.

Lea Gerschwitz: Katrin und Thomas, seit eurer Zeit am HZT ist viel passiert. Wie denkt ihr daran zurück?

deufert&plischke: Die Zeit in Berlin war einzigartig. Vor der Umstrukturierung des HZT 2011/2012 haben alle auf eine Art radikale Offenheit und Mehrdeutigkeit hingearbeitet, um sich dem gängigen Primat der Identifikation mit dem Bühnengeschehen zu entziehen. Zudem gab es eine große Gruppe von Student*innen aus dem Osten, die stark von der postjugoslawischen Kunstbewegung geprägt war und deren Aktivismus und Einstellung zur Kunst großen Einfluss auf die Schule hatten. Das waren etwa vier oder fünf Jahre, in denen sich die Tanzszene der Stadt grundlegend verändert hat.

Lea Gerschwitz: Choreografie als soziale Praxis – welche Rolle spielt dieser Ansatz in deiner Arbeit, Sheena?

Sheena McGrandles: In meiner letzten Arbeit *DAWN: A Musical on Reproduction* (2021) habe ich mich vor allem als Gastgeberin verstanden. Es war ein sehr kollaborativer Abend, der auf Biografien und Beziehungen von Menschen zu den Themen Fortpflanzung und Familie basierte. Für mich ging es darum, Wege zu finden, sehr persönliche Fragen und Geschichten zu teilen, die auch Erinnerungen und Traumata zur Sprache

bringen. Die Fortsetzung dieser autofiktionalen Serie wird eine Volksoper über Geld sein. Dabei geht es wieder um biografische Geschichten, aber auch um die soziale Frage nach Geld und seinen Verbindungen zu Scham, Schuld und Reichtum.

Ein anderer Aspekt zeigt sich in meiner Beteiligung am Heizhaus, einem von Künstler*innen geleiteten Raum für zeitgenössischen Tanz, der in die Uferstudios in Berlin eingebettet ist. Dort versuchen wir herauszufinden, wie ein Raum für soziale Choreografie aussehen kann. Dabei denken wir auch den Stadtteil Wedding und sein besonderes Milieu mit. Aktuell konzipieren wir den Ort neu, als kulturelles Gemeinschaftszentrum.

Lea Gerschwitz: Da höre ich Parallelen zur *Spinnerei* heraus, dem Raum für zeitgenössische Kunst, den Katrin und Thomas 2020 im nordrhein-westfälischen Schwelm gegründet haben. Wenn man seine Arbeit so öffnet, wie ihr drei es tut, verändert sich automatisch eure Rolle als Künstler*innen. Wie empfindet ihr das?

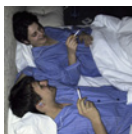
deufert&plischke: Wir sind Eltern, Produzent*innen, Künstler*innen – wir haben inzwischen mehrere Rollen übernommen. Wir lernen vor allem von Menschen, die eine ähnliche Art von nicht-linearem, nicht-binärem, multifunktionalem Leben haben, von Menschen, die beispielsweise nachts Bewerbungen schreiben, morgens ihre Kinder versorgen und sie in den Kindergarten bringen und danach direkt einen Song für ein Video aufnehmen.

Es ist eigentlich ganz einfach: Wenn man sich um jede*n kümmert, kann jede*r sein Bestes geben. Jede Gruppe hat ihr ganz eigenes Potenzial. Aber sobald man eine Person an die Spitze setzt, verringert sich das Potenzial. Bei jeder Veränderung wollen die Menschen erstmal, dass jemand an der Spitze steht und

Werk- verzeichnis

Abkürzungen: **A:** Assistenz. **AU:** Ausstattung. **B:** Bühnenbild. **BI:** Bild. **CH:** Choreografie. **DR:** Dramaturgie. **K:** Konzept. **KAM:** Kamera. **KD:** Kostümdesign. **KL:** Künstlerische Leitung. **KOM:** Kommunikation. **KOP:** Kooperation/in Zusammenarbeit mit. **KP:** Koproduktion. **M:** Musik. **P:** Produktion. **PER:** Performende. **PK:** Projektkoordination. **PL:** Produktionsleitung. **R:** Regie. **S:** Schnitt. **ST:** Stimme. **T:** Text. **UA:** Uraufführung. **UT:** Untertitel. **Ü:** Übersetzung.

2001



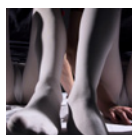
Tom Plischke, B.D.C. and Friends

Zehntägiges 24h-Festival

Das zehntägige 24h-Festival führt als Projekt viele Elemente ein, die in den nächsten zehn Jahren von Bedeutung in der Arbeit von deufert&plischke sein werden: Das Überdenken von Kuration und der Rolle von Künstler*in/Kurator*in, die Neuerfindung der Institution, etwa neue Nutzungen von Raum und Zeit oder die Unterscheidung zwischen Performer*in und Publikum sowie eine andere Art, den »social body« der Teilnehmenden zu denken. Das Projekt lädt sowohl Künstler*innen als auch Publikum dazu ein, den Raum nicht nur für Performances und Workshops zu nutzen, sondern auch die Zwischenzeit, sogar die Nacht, im Spielort zu verbringen, um das potenziell Unerwartete, die informelle Begegnung zu maximieren und die sich wandelnde Atmosphäre von Arbeits- zu Freizeitraum zu erleben. Wichtig für das Projekt ist die

Tatsache, dass es ohne einen bestimmten Ort im Hinterkopf eingerichtet wurde: Die reguläre Beursschouwburg wird zur Aufführungszeit saniert.

K: Thomas Plischke. **KOP:** Alice Chauchat, Steven De Belder, Katrin Deufert, Davis Freeman, Hygiene Heute, Lilia Mestre, Jeroen Peeters, Jan Ritsema, Mårten Spångberg, Stefanie Wenner u. a. **UA:** 21. – 31. 3. 2001, Beursschouwburg, Brüssel.



How to knit your own political body – wie man sich einen Körper strickt

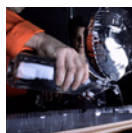
Serie von Live-Art-Interventionen/participatory choreography Performanceserie, die sich kritisch mit dem Phänomen der Darstellbarkeit, der Differenz von Handlung, Oberfläche und Sichtbarkeit in jeweils unterschiedlichen Performancekontexten auseinandersetzt. Die erste Folge der Serie setzte sich mit Transsexualität bzw. Transgender auseinander.

UA: 3. 5. 2001, Zentrum für Kunst und Medien (ZKM), Karlsruhe.

➤ Dazu gehört:

P.I.P. (picture=performance= picture) (2002)

2002



As you like it

durational choreography

Kalkulierte Wiederholungen einer Versuchsanordnung aus Text, Musik, Video und Bewegung bilden den Kern dieses

Band 8 der Publikationsreihe »Postdramatisches Theater in Portraits«
der Kunststiftung NRW im Alexander Verlag Berlin. Sie wird heraus-
gegeben von Florian Malzacher, Aenne Quiñones und Kathrin Tiede-
mann.

Kunststiftung
NRW

Bereits erschienen:

Gob Squad – *What are you looking at?*, hg. von Aenne Quiñones

Gintersdorfer/Klaßen – *Eleganz ist kein Verbrechen*,

hg. von Kathrin Tiedemann

andcompany&Co. – *the & of history*, hg. von Florian Malzacher

Rimini Protokoll – *welt proben*, hg. von Christine Wahl

She She Pop – *Mehr als sieben Schwestern*, hg. von Aenne Quiñones

Boris Nikitin – *Das Gegenteil der Dinge*, hg. von Florian Malzacher

Claudia Bosse – *Kein Theater. Alles möglich*, hg. von Fanti Baum und

Kathrin Tiedemann

In Vorbereitung:

Theater HORA – *Je langsamer, desto schneller*, hg. von Marcel Bugiel

Schwabinggrad Ballett & Arrivati

Fundus Theater/Forschungstheater

Hans-Werner Kroesinger & Regine Dura

© Alexander Verlag Berlin 2023

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten

Bilddramaturgie: Karen Zimmermann

Redaktionelle Mitarbeit: Florian Malzacher

Lektorat: Christin Heinrichs-Lauer

Gestaltung: Antje Wewerka

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-591-1 | Printed in Hungary (July) 2023

Hans-Thies
Lehmann
gewidmet
in dankbarer
Erinnerung und
täglicher
Praxis.