K3 | 10 JAHRE TANZ HAMBURG

TOGETHERAPART

Choreographische Annäherungen
an ein Zusammenhalten in Europa
Festival vom 30.03. - 08.04.2017

TEXTE UND MATERIALIEN | ARTICLES AND DOCUMENTS

TOGETHERAPART

Texte und Materialien

Articles and Documents

INHALT

08 ZEHN

WORKING TOGETHER ARTISTICALLY – TOGETHERAPART RESIDENZEN

MARBLE CROWD

17 INTERVIEW
18 *FÜNF FREUNDE AUF GROSSER FAHRT* VON ARND WESEMANN

BERSANI | D'AGOSTIN

31 INTERVIEW
32 *PLAY THE GAME(S)* VON KATRIN ULLMANN

ARKADI ZAIDES

47 INTERVIEW
48 *GRENZEN DER GEGENWART UND DER ZUKUNFT* VON ELISABETH NEHRING

WORKING TOGETHER TRANSNATIONALLY – SYMPOSIUM

60 OPENING SPEECH BY JANINA BENDUSKI
64 SUMMARY
72 *BERGE VERSETZEN – IN DREI TAGEN* VON IRMELA KÄSTNER

82 HIGHLIGHTS JUBILÄUMSSPIELZEIT 2016/17

94 AUTOR*INNEN

Die Publikation ist größtenteils zweisprachig aufgebaut. Zentraler Kern der Publikation sind vier Texte, die die drei Residenzen und Produktionen sowie das Symposium begleiten und reflektieren. Diese Texte liegen im Original auf Deutsch vor und sind deshalb sowohl in deutscher Sprache wie in englischer Übersetzung abgedruckt, alle weiteren Texte nur im englischen Original.

INDEX

09 TEN

WORKING TOGETHER ARTISTICALLY – TOGETHERAPART RESIDENCIES

MARBLE CROWD

17 INTERVIEW
19 *FIVE ON A HIKE TOGETHER* BY ARND WESEMANN

BERSANI | D'AGOSTIN

31 INTERVIEW
33 *PLAY THE GAME(S)* BY KATRIN ULLMANN

ARKADI ZAIDES

47 INTERVIEW
49 *BORDERS OF THE PRESENT AND THE FUTURE* BY ELISABETH NEHRING

WORKING TOGETHER TRANSNATIONALLY – SYMPOSIUM

60 OPENING SPEECH BY JANINA BENDUSKI
64 SUMMARY
73 *MOVING MOUNTAINS – IN THREE DAYS* BY IRMELA KÄSTNER

82 HIGHLIGHTS JUBILEE SEASON 2016/17

95 AUTHORS

For the most part, this publication is bilingual. Four texts about the three artistic teams in residence and their productions as well as about the symposium build the core of the publication. Since they were originally written in German, they are published both in German and in English. All other texts are only published in the English original.

ZEHN

Hamburg hat dem Tanz ein Haus gebaut. Vor zehn Jahren, Ende März 2007, starteten die ersten drei Choreographinnen ihre achtmonatige Residenz am gerade neu im Rahmen von Tanzplan Deutschland gegründeten choreographischen Zentrum K3 auf Kampnagel.
Zu diesem Zeitpunkt stand der Umbau der vorherigen Ausstellungshalle k3 in das künstlerisch eigenständige, in die Organisationsstruktur von Kampnagel eingebundene choreographische Zentrum K3 im Sommer 2007 noch bevor.
Grundlegende Idee für den Umbau war dabei, unter dem Dach von Kampnagel ein Haus im Haus zu schaffen mit drei Studios, einer Küche, Garderoben, weiteren Funktionsräumen sowie angrenzend der Studiobühne P1.

VERONIKA BLUMSTEIN

Zur Eröffnung der umgebauten Hallen K3 und P1 im Oktober 2007 fanden die Feierlichkeiten zum 60. Geburtstag von *Veronika Blumstein*, einer fiktiven polnisch-amerikanischen Choreographin, statt, an denen über 60 internationale und Hamburger Künstler*innen beteiligt waren. Die Figur der *Veronika Blumstein* war im wörtlichen und übertragenen Sinn eine Platzhalterin dafür, dass K3 als choreographisches Zentrum Choreograph*innen, Tanzschaffende und Künstler*innen anderer Disziplin einlädt, die neu gebauten Studios für künstlerische Forschung und Projektentwicklung, Experiment und Recherche, Training und Produktion zu nutzen. Um Tanz und Choreographie in einer Verbindung aus künstlerischer Praxis und Diskurs zu begegnen, waren die Studiotüren zudem von Anfang an für alle an Tanz interessierten Menschen geöffnet.

Zehn Jahre später ist *Veronika Blumstein* in Person noch immer nicht erschienen. Stattdessen haben zahlreiche Künstler*innen und tanzinteressierte Menschen aus aller Welt in den Studios zusammen gearbeitet, diskutiert, produziert und nicht zuletzt gemeinsam getanzt. Mitgebracht haben sie ihren Enthusiasmus für den zeitgenössischen Tanz und ihre Kreativität.
Wichtiger Bestandteil der Arbeit von K3 ist das gemeinsame Erforschen der künstlerischen und gesellschaftlichen Potentiale von Tanz. Daraus sind zahlreiche transdisziplinäre Kooperationen mit Partnern in Hamburg und der Welt entstanden. Die Frage danach, welche Voraussetzungen notwendig sind, um zusammenzuarbeiten und gemeinsam zu tanzen, ist und war in den ersten zehn Jahren von K3 immer zentral und hat sich in ganz unterschiedlichen Projekten und Produktionen ausgedrückt – wie zum Beispiel dem Tanzfonds Erbe Projekt *heute: volkstanzen*, der Kooperation mit der Winterhuder Reformschule unter dem Titel *Choreographie der Nachbarschaft, Treffen Total* als dreiwöchigem Arbeitsformat von Künstler*innen aus Hamburg und der Welt, den beiden in Kooperation mit der HCU und dem Fundus Theater durchgeführten künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs (*Versammlung und Teilhabe* und *Performing Citizenship*) sowie europäischen Kooperationsprojekten wie u.a. *idocde* und *Communicating Dance*.

TOGETHERAPART

Jetzt, im Sommer 2017, schauen wir zurück auf eine dichte Spielzeit, in der wir in verschiedenen Formaten und mit unterschiedlichen Projekten zehn Jahre choreographisches Zentrum K3 gefeiert haben. Die Jubiläumsspielzeit knüpfte an die Themen und Formate der ersten zehn Jahre von K3 an und verdichtete diese im März 2017 in einem zweiwöchigen Festival mit dem Titel *togetherapart*. Neben dem Anliegen zu feiern und gemeinsam zu tanzen, lag der thematische Schwerpunkt der Produktionen des Festivals auf den Möglichkeiten des Zusammenarbeitens und Zusammenhaltens:
Etymologisch sind das deutsche Substantiv „Gatter" und das englische Adverb „together" verknüpft. Der Wortbestandteil „gether" steht in Verbindung zum mittelhochdeutschen „gater" und damit zum „Gatter" als Zaun, Gitter oder Pforte – ein Mittel zum Zusammenhalten und Umgrenzen von z.B. Tieren, Häusern oder Gemeinwesen wie Dörfern, Städten oder Staaten. Das Gatter steht damit immer für beides: für das Zusammenschließen und Einschließen des Einen sowie für das

TEN

Hamburg has built a house for dance. Ten years ago, in late March 2007, the first three choreographers began their eight-month residencies at the choreographic centre K3, which has just been newly founded at Kampnagel as part of Tanzplan Deutschland.
At the time, renovations of the former exhibition hall k3 in summer 2007 meant to transform it into the artistically independent choreographic centre K3, organisationally linked to Kampnagel, had not yet begun. The basic idea behind the renovation was to create a house under the Kampnagel roof which include three studios, a kitchen, dressing rooms, further multi-purpose spaces, as well as access to the attached studio stage P1.

VERONIKA BLUMSTEIN

At the opening of the freshly renovated K3 and P1 in October 2007, festivities marking the 60th birthday of *Veronika Blumstein*, a fictive Polish-American choreographer, took place – an event featuring over 60 artists from Hamburg and abroad. In both a literal and figurative sense, the character *Veronika Blumstein* served as a substitute for K3 as a choreographic centre to invite choreographers, dance makers as well as artists from other disciplines to use the newly built studios for artistic research and project development, experimentation and inquiry, training and production. Moreover, the studio doors were open from the start for all people interested in dance – to allow for encounters with dance and choreography in a combination of artistic practice and discourse.

10 years later, *Veronika Blumstein* has still not appeared in person. Instead, countless artists and dance lovers from all over the world have worked, discussed, produced and not least of all danced together in our studios. They brought with them their enthusiasm for contemporary dance and their creativity.
An important component in K3's work is the collaborative exploration of the artistic and social potentials of dance. This has sparked numerous transdisciplinary cooperations with partners in Hamburg and abroad. Inquiring into the necessary preconditions for working and dancing together is and always has been quintessential for K3 during its first 10 years. This manifested itself in a wide range of different projects and productions – such as e.g. the Tanzfonds Erbe project *heute: volkstanzen*, the cooperation with the Winterhuder Reformschule entitled *Choreography of the Neighbourhood, Treffen Total* as a three-week working format by artists from Hamburg and beyond, both artistic-academic post-graduate doctorate programmes (*Assemblies and Participation* and *Performing Citizenship*) in cooperation with the HCU and the Fundus Theater, as well as European cooperations such as e.g. *idocde* and *Communicating Dance*.

TOGETHERAPART

Now, in summer 2017, we look back on a tightly packed season, in which we celebrated the 10 year anniversary of the Choreographic Centre K3 | Tanzplan Hamburg with various different formats and a wide range of projects. The anniversary season tied into topics and formats of the first 10 years at K3 and condensed them in March 2017 into a two-week festival entitled *togetherapart* as the highlight of the anniversary programme. In addition to our desire to celebrate and dance together, the thematic focus of the festival's productions lay on possibilities of collaboration and solidarity:
The German noun "Gatter" and the English adverb "together" are etymologically related. The word component "gather" is connected to the Middle High German "gater" and thus to "Gatter" i.e. fence, grid or portal – a device or means of holding together and enclosing e.g. animals, houses or communities such as villages, cities or states. The "Gatter" thus stands for both: for joining forces and including some, while also excluding others.
The adverb "together" (or rather "zusammen" in German) usually carries positive connotations, because it emphasizes coexistence, creates connections between individuals and is thereby able to – at least – keep internal conflict at bay, sometimes even being capable of solving them. Yet this positive word association always implicitly has the excluding potential of together inscribed into it: the decision to associate and thus draw borders with the help of real or rather cultural or ideo-

Ausschließen des Anderen.
Das Adverb „zusammen" (bzw. „together" im Englischen) ist zumeist positiv konnotiert, weil es das Miteinander betont, eine Verbindung zwischen Individuen schafft und dabei mögliche interne Konflikte wenn nicht zu lösen, so doch in einer Balance zu halten vermag. Doch dieser positiven Wortassoziation ist immer auch implizit das ausgrenzende Potential des Zusammen eingeschrieben: Die Entscheidung für einen Zusammenschluss und damit das Eingrenzen durch ein tatsächliches bzw. kulturell oder ideologisch verstandenes „Gatter" ist immer auch eine Entscheidung für das Ausgrenzen von etwas oder jemandem.
Betrachtet man den Zusammenschluss als positiven Zusammenhalt, bleibt die Frage nach dem materiellen oder ideellen „Stoff", der diesen zu gewährleisten vermag: Welche Objekte, Mechanismen, Motive, Systeme oder Überzeugungen sind notwendig, um innerhalb des Zusammenschlusses gemeinsames Handeln zu motivieren? Was zeichnet erfolgreiches Zusammenarbeiten aus und wie kommen dabei Faktoren wie Kommunikation, Vertrauen, Freundschaft oder gemeinsame Überzeugungen zum Tragen, um interne Rivalitäten und Interessensdifferenzen aushandelbar und aushaltbar zu gestalten, ohne den Zusammenschluss zu gefährden?

Drei internationale choreographische Teams waren eingeladen, sich aus unterschiedlichen künstlerischen Perspektiven in dreimonatigen Arbeitsphasen zwischen August 2016 und März 2017 mit Aspekten des realen und ideellen Zusammenhaltens in Europa und darüber hinaus auseinanderzusetzen – das isländische Kollektiv Marble Crowd, das italienische Duo Bersani | D'Agostin und der israelische Choreograph Arkadi Zaides. Mit dem Symposium *Working Together Transnationally* in Kooperation mit dem European Dancehouse Network sowie in Vorträgen, Workshops und Gesprächen ging es ebenfalls darum, die verschiedenen Facetten eines Zusammen auszuloten.
Als die Planungen für das Festival *togtherapart* vor zwei Jahren begannen und die Künstler*innen ihre Konzepte für die Residenzen und Produktionen einreichten, war jedoch nicht absehbar, wie seismographisch vorausschauend die Ansätze der künstlerischen Teams im Hinblick auf die dann eintretenden Entwicklungen in Europa waren und dass am Tag vor dem Beginn von *togetherapart,* also am 29. März 2017, Großbritannien sein Austrittsgesuch aus der EU einreichen würde.
Die drei an *togetherapart* beteiligten Projekte untersuchen ein „Zusammen" aus unterschiedlichen künstlerischen Perspektiven und mit unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten. Dabei geht es sowohl um das Zusammenhalten als einem aktiven sowie passiven Vorgang, der – wie im Projekt *Moving Mountains in Three Essays* von Marble Crowd – sowohl wortwörtlich als auch im übertragenen Sinn befragt wird: Welche verbindenden, rationalen wie auch emotionalen Faktoren sind notwendig, um eine gemeinsame Energie zu aktivieren und scheinbar nicht zu bewältigende Aufgaben zu lösen? Was macht eine Gruppe von Menschen zu einem zielorientiert handelnden Verbund oder Team?
Zum anderen steht konkret die bewegungsgestaltende Macht von Grenzen und Sicherheitssystemen im Fokus, die in Arkadi Zaides' Recherche zu einer europäischen Technologiekooperation zum Bau eines Außengrenzen sichernden Roboters Thema ist. Das brüchig zu werden scheinende Versprechen des friedlichen Zusammenlebens in einem transnationalen Raum Europa ist wiederum Gegenstand der Annäherung an die, den antiken Olympischen Spielen als utopischem zeitlichen Raum zugeschriebene temporäre konfliktfreie Koexistenz, die in Bersani | D'Agostins Vorhaben dekonstruiert wird.

DOKUMENTATION

Die Publikation umfasst Texte und Materialien zu den Produktionen der drei internationalen künstlerischen Teams, stellt Themen und Ergebnisse des Symposiums *Working Together Transnationally* zusammen und versammelt Bildmaterial von Projekten der Jubiläumsspielzeit wie dem *Fest* zum Auftakt von *togetherapart, Treffen Total 2016, In the Forest there is, Durcheinander, Hamburger Suite, Beach Birds,* Präsentationen des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* und *Limited Edition*.
Sie drückt aber auch einen großen Dank aus an alle Förderer der Produktionen und Projekte der Jubiläumsspielzeit und an alle Partner, die K3 seit Anfang an unterstützen sowie in Kooperationen begleiten. Besonders hervorzuheben ist dabei die kontinuierliche Unterstützung der Kulturbehörde Hamburg, die initiierende – und für *togetherapart* erneute – Förderung der Kulturstiftung des Bundes, die kontinuierliche Unterstützung der Hamburgischen Kulturstiftung für die K3-Residenzproduktionen und die synergetische hausinterne Kooperation mit Kampnagel.

Wir freuen uns auf die nächsten zehn Jahre!

Kerstin Evert, Leitung K3 | Tanzplan Hamburg
Solveigh Patett, Künstlerische Leitung *togetherapart*

logically perceived "Gatter" is always also a decision to exclude something or someone.
If we look more closely at associations and alliances as positive forms of solidarity, we must ask ourselves what the material or non-material "fabric" is that makes them possible: what objects, mechanisms, motifs, systems or convictions are necessary to motivate shared action within an alliance? What characterizes successful collaborations and what role does factors such as communication, trust, friendship, or shared beliefs play in the process, in order to negotiate and tolerate internal rivalries and clashes of interest, without endangering cohesion?

Three international choreographic teams were invited to deal with aspects of real and ideal cohesion in Europe and beyond from different artistic perspectives in three-month long working phases between August 2016 and March 2017 – the Icelandic collective Marble Crowd, the Italian duo Bersani | D'Agostin and Israeli choreographer Arkadi Zaides. The conference *Working Together Transnationally* in cooperation with the European Dancehouse Network as well as various lectures, workshops and talks also dealt with exploring different facets of togetherness.
When plans for the *togetherapart* festival started coming together almost two years ago and artists began sending us their proposals for residencies and productions, there was no way of knowing just how seismographically predictive the approaches of the artistic teams would be in terms of subsequent developments in Europe. Nor could anyone have anticipated Great Britain launching its divorce proceedings from the EU just one day – on 29 March 2017 – before the beginning of our festival.

The three projects contributing to *togetherapart* examine "togetherness" from different artistic perspectives and with different substantial topics of interest. They deal with sticking together both as an active, as well as passive act, which is questioned – as in Marble Crowd's project *Moving Mountains in Three Essays* – both literally, as well as metaphorically: what connecting, rational as well as emotional factors, are necessary to activate joint energy and solve seemingly unmanageable tasks? What transforms a group of people into a goal-oriented group or team?
On the other hand, another focus also lay on the ways that borders and surveillance systems have the power to influence movement. Arkadi Zaides' research focused on European technology partnerships developing robots designed to secure Europe's external borders. The deteriorating promise of peaceful coexistence within the transnational European space is, last but not least, the subject of Bersani | D'Agostin's deconstruction of the Olympic Games, as a realm of temporary conflict-free coexistence belonging to a utopian temporal space.

DOCUMENTATION

This publication includes texts and materials on the productions of the three international artistic teams, compiles topics and results of the *Working Together Transnationally* conference and features images from projects shown during the anniversary season, such as the *Fest* as opener of *togetherapart, Treffen Total 2016, In the Forest there is, Durcheinander, Hamburger Suite, Beach Birds*, presentations by the post-grad doctorate programme *Performing Citizenship* and *Limited Edition*. But it is also an expression of our enormous gratitude to all funding institutions supporting the productions and projects of the jubilee season, to all partners, who have supported and accompanied K3 in cooperations since its beginnings, and especially for the continual support of the Kulturbehörde Hamburg, the initial – as well as renewed for *togetherapart* – funding by the German Federal Cultural Foundation, the continual support by the Hamburgische Kulturstiftung for the K3 residency programme, and the synergistic in-house cooperation with Kampnagel.

We look forward to the next ten years!

Kerstin Evert, director K3 | Tanzplan Hamburg
Solveigh Patett, artistic head *togetherapart*
translated by Elena Polzer

KÜNSTLERISCH ZUSAMMENARBEITEN

– TOGETHER APART

RESIDENZEN

WORKING TOGETHER ARTISTICALLY

– TOGETHER APART

RESIDENCIES

DREI INTERNATIONALE KÜNSTLERISCHE TEAMS MIT INSGESAMT 32 BETEILIGTEN UND EINEM MENTOR.

DREI RESIDENZEN: JE ZWÖLF WOCHEN ÜBER ACHT MONATE VERTEILT.

DREI PRODUKTIONEN.

DREI URAUFFÜHRUNGEN.

MEHR ALS DREI ANSÄTZE ZUSAMMENZUARBEITEN.

THREE INTERNATIONAL ARTISTIC TEAMS INVOLVING 32 PEOPLE, AND ONE MENTOR.

THREE RESIDENCIES: EACH ONE TWELVE WEEKS LONG, SPREAD OVER A PERIOD OF EIGHT MONTHS.

THREE PRODUCTIONS.

THREE WORLD PREMIERES.

MORE THAN THREE APPROACHES TO WORKING TOGETHER.

MOVING MOUNTAINS IN THREE ESSAYS

Uraufgeführt am 31. März 2017
World premiere on March 31st, 2017

Why did you choose to work together for this production?

Marble Crowd: We chose to work together, because it works better than not working together! We like working together and want to do more of it. For this production, there was also a desire to dig deeper and find a challenge that we could climb together. So, we became a collective of authors making attempts at moving mountains.

How did you work together as a team?

Marble Crowd: Kierkegaard once said that life can only be understood backwards, but must be lived forwards. We ask a lot of questions about ourselves and the work, but rather than try to answer them too swiftly, we massage each others feet and play the support game, reaffirming activities in unknown territory. Through play, we develop a common understanding of our desires and progress our practice of support.

Can you describe a situation typical for the process of this production?

Marble Crowd: We worked very well together and felt comfortable around each other. In fact, we felt so comfortable that we were constantly singing to/with/around each other. It finally got to the point that we decided to have a singing ban, for the fun of it. So, for each time you accidentally sung, you had to pay one euro. We managed to collect 70 euros in one week and bought champagne for the money.

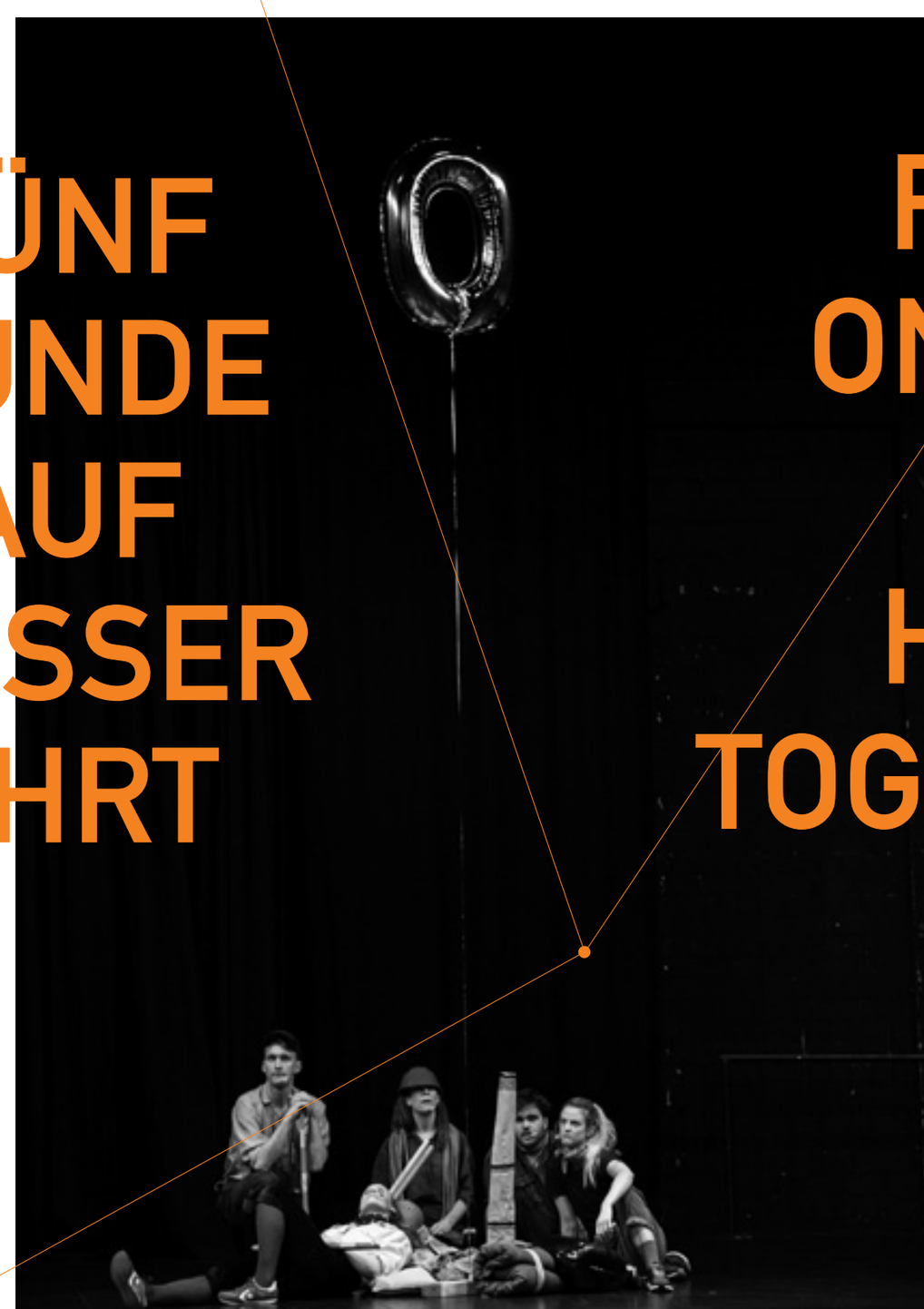
How would you characterize your cooperation/collaboration process in one word?

Each member of Marble Crowd picked one word:
generous, jazz, (w)underberg, shifting, microwaves

FÜNF FREUNDE AUF GROSSER FAHRT

von Arnd Wesemann

Fünf Freunde treten schwer bepackt aus den Seitenkulissen des Theaters. Sie schleppen an Wasserkanistern und Wolldecken, Fallschirm und Geschirr, Helm und an einem festgebundenen Heliumballon in Form einer schwebenden Null. Sie erobern die Bühne wie andere das Matterhorn besteigen. Es ist die letzte Etappe vor dem Gipfel, auch wenn das Stück *Moving Mountains in Three Essays* gerade erst begonnen hat. Fünf Freunde aus Island singen sich ein und richten das Hochlager her mit der Ordnungsliebe erfahrener Bergsteiger*innen. Weil dies auf einer Bühne geschieht, denkt man: Sie ordnen die Kunst. Die von der Bühnenbildnerin Tinna Ottesen sorgsam hergerichteten Bündel und zerlegbaren Rucksäcke aus kleinen und großen Holzlatten, die mit gelben Seilen zusammengehalten sind, demontieren sie mit Geschick und in aller Ruhe. Alles wird säuberlich an der Bühnenkante angeordnet, sortiert, das Bild in Einzelteilen ausgebreitet, nach Größe oder Farbe ausgelegt, rot zu rot, gelb zu gelb, braun zu braun. Es gibt blaue Farbtupfer (der Helm) und silberne (die silberne Null). Man denkt an Ursus Wehrli und seinen Klassiker der Bildenden Kunst: *Kunst aufräumen*. Hier wird das Theater aufgeräumt, dann ein Gruppenbild gemacht und alles wieder verpackt. Die Tortur beginnt von Neuem, die Schlepperei über Pässe und Stege, in genau kalkulierten Winkeln und Zirkeln. Ein Spiel des Gipfelsturms ohne Sturm und Gipfel. Eine Leine wird ausgeworfen, als diene sie als Brücke über einen Abgrund, über die sämtliche Mitbringsel und Mitglieder mühsam balanciert werden müssen. Wann immer eine Etappe geschafft scheint: Zum Schluss muss auch die silberne Null ans andere Ufer, hinterher geholt über einen schmalen Grat oder über einen steilen Fels getragen. Natürlich wird die Luft dünner, der Anstieg der Flanke Kräfte zehrender. Die zwei Herren, drei Damen keuchen, sichern sich in einer Seilschaft, rutschen weg, geraten unter Zeitdruck, ziehen sich trotzig den Berg hoch. Einer, Sigurður Arent, nimmt die Holzlatten der Rucksäcke als Skier, einer, Kristinn Guðmundsson, illuminiert den Schnee, in dem der mitgeschleppte seidenweiße Bremsfallschirm einmal aufgeschüttelt den passenden Untergrund darstellt. Der



FIVE ON A HIKE TOGETHER

by Arnd Wesemann, translated by Elena Polzer

Five friends step heavily packed out of the wings. They drag over water canisters and wool blankets, a parachute and a harness, a helmet and a tethered helium balloon in form of a floating zero. They conquer the stage like others climb the Matterhorn. It is the last leg on their journey to the summit, even if the piece *Moving Mountains in Three Essays* has only just begun. Five friends from Iceland warm up their voices and prepare the high camp with the tidiness of experienced mountaineers. Because it is on stage, it looks like they are organizing the art. Bundles, carefully arranged by set designer Tinna Ottesen, and collapsible backpacks made of small and large wooden slats held together with yellow cords, are deftly and calmly disassembled. Everything is neatly arranged along the edge of the stage, sorted, the image spread out into individual parts, lined up by size or colour, red to red, yellow to yellow, brown to brown. There are blue spots of colour (the helmet) and silver ones (the silver zero). It brings to mind Ursus Wehrli and his art world bestseller: *Tidying Up Art*. Here, it is theatre being tidied up. Then a group picture is made and everything packed up again. The ordeal begins anew: hauling the gear over passages and paths, in precisely calculated angles and circles. A play on conquering the summit without an actual act of conquering nor a peak to conquer. A rope is thrown like a bridge over a chasm. All things and members of the team are forced to tediously balanced over it. Whenever the group seems to have completed another leg of their journey: the last thing to reach the other side is the silver zero, hauled over a narrow ridge or carried over a steep crag. Of course, as the air gets thinner, the ascent of the slope increasingly saps their energy. The two men, three women pant, rope themselves together for security, loose their footing, become pressed for time, defiantly pull themselves up the mountain. One of them, Sigurður Arent, uses the wood slats of the backpacks as skies, another, Kristinn Guðmundsson, illuminates the snow, as the silky white landing parachute that has been dragged along is shaken out to represent a suitable

Gipfel ist erreicht. Die hoch gehaltene schwarze Wolldecke signalisiert: Zu spät, die Nacht bricht herein.

Der Gipfel ist kein Gipfel. Der Schnee ist aus Seide. Die Nacht aus schwarzer Wolle. Das Ziel ist ein Spiel, bei dem niemand die Illusion in Frage stellt, die da bedeutet, auf vollkommen flacher Bühne die großen Mühen eines Trekkings in der Steilwand zu behaupten. Wir sind im Theater. Wir sind, wie die fünf Freunde des spielenden Kollektivs Marble Crowd, der „Marmor-Menge", erzählen, bei Johan Huizingas spielphilosophischem Werk *Homo ludens* von 1938. Huizinga schrieb: „Der Form nach betrachtet kann man das Spiel zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als ‚nicht so gemeint' und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigenes bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben..." Was Huizinga beschreibt, ist ein Theater, wie es einmal gewesen sein könnte (ohne materielle oder sonstige nützliche Interessen), als eine Verabredung zu einer freien, d. h. freien Handlung, in der nur ein Widerspruch enthalten ist: Die Freiheit des Tuns (hier: wir tun so, als gehen wir in den Berg) beruht auf strengen, selbst auferlegten Regeln (wir tun genau so, wie wir tun, wenn wir in den Berg gehen). Es sind die Regeln eines Kinderspiels. Das Theater, wie wir es kennen, ist oft das Imitat eines literarischen Werks, und dieses Imitieren beruht auf einem Spiel, das auch Kinder freiwillig und mit heiligem Ernst betreiben, wenn sie das Einkaufen, den Wildwest-Film, eine Autobahnfahrt nachspielen und dabei größten Wert auf zwei Dinge legen: Nämlich die bestmögliche Richtigkeit der Regeln zu behaupten und die Genauigkeit der gelungenen Imitation jederzeit kritisch an sich und ihren Mitspieler*innen zu überprüfen, um sich – eben kollektiv – selbst zu korrigieren. Denn das Gelingen eines Kinderspiels hängt nie ab vom Dirigat einer oder eines Einzelnen (einer/s Erwachsenen oder einer/s Regisseur*in), sondern vom Gefühl der sich als frei empfindenden Gruppe, dass sie ihrem Ziel der genauen Regelimitation so nahe wie möglich kommen.

Marble Crowd ist ein Kollektiv. Aus eben diesem Grund. Sie korrigieren sich unablässig selbst. Marble Crowd besteht aus Künstler*innen, Tänzer*innen und Musiker*innen, die auch mal Basketballer*innen, Ökonom*innen, Theolog*innen sind, die in Belgien, Schweden und Island leben und seit zehn Jahren in wechselnden Konstellationen fasziniert davon sind, wie ein Spiel funktioniert: als das scheinbare Gegenteil von Arbeit oder Kunst, und wissend, dass beides, Arbeit und Kunst, in steigendem Maße vom Spiel infiziert worden ist; sowohl die Ökonomie durch die Spieltheorie, als auch das Verhalten der zeitgenössischen Kunst durch ihre ständige Reflexion auf jegliche Art von Spielregel. Sie sind überzeugt: „Play plays a greater role in evolution than struggle."

Marble Crowd, das sind Sigurður Arent, Kristinn Guðmundsson, Katrín Gunnarsdóttir, Védís Kjartansdóttir und Saga Sigurðardóttir, die sich in einer Hotelbar in Reykjavík trafen, um eine, wie sie es nennen, „Band" zu gründen. Mit ihrem ersten choreographischen Konzert, *Scape Of Grace*, wurden sie 2013 für den Icelandic Performing Arts Award nominiert. Ihre Techno-Tragödie *Predator* kam 2014 beim Reykjavík Dance Festival heraus. Zuletzt schufen sie mit *Long Cycle* am Krakower Stary Teatr eine 24 Stunden-Performance. Seit zwei Jahren nun als Residenzkünstler*innen unterwegs, ziehen sie weiter zum Festival Decamerone im ostfinnischen Outokumpu, ins Nordic House auf den Faröer Inseln und wieder zurück zum Reykjavík Dance Festival. Sie waren zu Gast im Bora Bora in Aarhus und im Hamburger Zentrum für Choreographie, K3. Hier, auf Kampnagel, zum Festival *togetherapart*, ging ihr Spiel in die entscheidende Runde, *Moving Mountains in Three Essays,* die Premiere.
Mittlerweile haben sie den Gipfel erreicht, sie singen den Gospel *Motherless Child* und peitschen ihre knallgelben Kletterseile wie Lassos, die heulen und pfeifen wie der Wind oben auf dem Gipfel. Die Lassos prügeln gegen die Schals und Schenkel der Seitenkulissen, gegen die notwendig räumlichen Grenzen ihres Spiels. Jeder Hieb klopft den Staub der Theatertradition frei. „Something big and complex can emerge from something simple", versprechen sie. Ihr Spiel muss dazu nun eine andere Wendung nehmen, denn jeder im Voraus absehbare Verlauf würde dem Spiel sofort zum Verhängnis werden. Die Spannung steigt.

Die Bühne war bisher karg wie eine karstige Hochebene, nun ziehen sie schwarze Molton-Vorhänge in den Seitenkulissen vor den Sichtbeton des Bühnenraums. Nebel quillt. Die wummernden Bässe aus der Musikwerkstatt von Gunnar Karel Masson läuten die Verwandlung ein. Die mitgeführten Seile werden von den Theater-Matros*innen

background. The summit is reached. The black wool blanket is held high to signal: too late, night has fallen.

The summit is not a summit. The snow is made of silk. The night is of black wool. The goal is a game, in which no one doubts the illusion, or in other words everyone affirms the great difficulties of a trek into the vertical rock face on a virtually flat stage. We are in the theatre. We are, as the five friends of the performance collective Marble Crowd aka the "Marble Mass" tell us, in the wake of Johan Huizinga's philosophical *Homo ludens* from 1938. Huizinga once wrote: "Summing up the formal characteristics of play we might call it a free activity standing quite consciously outside "ordinary" life as being "not serious", but at the same time absorbing the player intensely and utterly. It is an activity connected with no material interest, and no profit can be gained by it. It proceeds within its own proper boundaries of time and space according to fixed rules and in an orderly manner. It promotes the formation of social groupings, which tend to surround themselves with secrecy and to stress their difference from the common world by disguise or other means." What Huizinga describes is theatre as it may once have been (without material or otherwise expedient interests), as a rendezvous with a free i.e. free act, which contains only one contradiction: the freedom of action (here: we act as if we are going up the mountain) is based on strict, self-imposed rules (we act exactly the same way as if we would if going up the mountain). These are the rules of child play. Theatre, as we know it, is often an imitation of literature and this imitation is based on a game that even children practice of their own free will and with dead earnest, when re-enacting a shopping spree, a Western film, driving on the highway. In doing so, they attach great importance to two things: namely to asserting the best-possible accuracy of the rules and to critically reviewing at all times the precision of the successful imitation accomplished by themselves and their fellow players in order to – collectively – correct themselves. The overall success of child play never depends on the directives of one person (an adult or a director), but rather on the feelings of the group, who perceive their actions as being free as they approximate their goal of precisely imitating the rules.

Marble Crowd is a collective. For this very reason. They ceaselessly correct themselves. Marble Crowd is made up of artists, dancers and musicians, who are also basketball players, economists, theologians, living in Belgium, Schweden and Iceland and who, for the last ten years, have explored with fascination and in alternating constellations the way in which games work: as the ostensibly opposite of work or art. And in the knowledge that both, work and art, have increasingly become infected by game culture; both economics in form of game theory, as well as contemporary art in terms of its constant reflection of all kind of play, scores and rules. They are convinced: "Play plays a greater role in evolution than struggle."

Marble Crowd are Sigurður Arent, Kristinn Guðmundsson, Katrín Gunnarsdóttir, Védís Kjartansdóttir and Saga Sigurðardóttir, who originally met in a hotel bar in Reykjavík in order to form a "band" as they call it. Their first choreographic concert *Scape Of Grace* was nominated for the Icelandic Performing Arts Award in 2013. Their techno tragedy *Predator* premiered in 2014 at the Reykjavík Dance Festival. Recently, they created the 24-hour performance *Long Cycle at the Stary Teatr* in Krakow. On the road as residency artists for two years now, they continue on to the Decamerone festival in Outokumpu in Eastern Finland, to the Nordic House on the Faroe Islands and back again to the Reykjavík Dance Festival. They have been hosted by Bora Bora in Aarhus and by K3 – Centre for Choreography in Hamburg. Here at Kampnagel during the *togetherapart* festival, their game entered the final round *Moving Mountains in Three Essays*, the premiere.

Meanwhile, they have reached the summit, sing the gospel *Motherless Child* and whip their bright yellow climbing ropes around like lassos, howling and whistling like wind high up on the mountain peak. The lassos strike the sides and legs of the wings, marking the necessary spatial limitations of their game. Every blow knocks the dust off another theatre tradition. They promise: "Something big and complex can emerge from something simple". Now, their game has to take a different turn, for every foreseeable further course of the game would immediately become its downfall. The tension rises.

So far, the stage was a karst plateau. Now, they draw black molleton curtains out of the wings to cover the bare concrete walls of the theatre. Fog wells up. Booming bass sounds from Gunnar Karel Masson's music workshop ring in the transformation. The transported ropes are turned into the rigging of a ship with just a few simple hand movements from the theatre sailors. The audience merely has to imagine the stage floor being the mast, i.e. turn the image on its side in their heads. Shroud fit-

mit wenigen Griffen zur Takelage eines Segelschiffs. Dazu muss man sich lediglich den Bühnenboden als den Mast vorstellen, also das Bild innerlich in die Horizontale drehen. Quer durch das Theater gespannte Wanten und Stage werden miteinander vertäut und verhakt und sodann mit all den mitgeführten Decken, Tüchern und dem Fallschirm belegt, als setzten sie die Segel. Das Bild steht für sich, im reizvollen Licht von Lars Rubarth, ein Geisterschiff, ein Fliegender Holländer aus stehendem Gut.

Die Matros*innen finden hinter den Segeln Zuflucht. Statt eines Seemannslieds stimmen sie eine Rocknummer aus den 1970er-Jahren an. Slade singt: „And I'm far far away with my head up in the clouds / And I'm far far away with my feet down in the crowds". Fünf Freunde spinnen, fünf Geschichten sind es, Seemannsgarn, bei dem jede*r Erzähler*in jederzeit kunstvoll die anderen so unterbricht, wie Kinder, die sich im Übereifer gegenseitig übertreffen. Es sind Geschichten, von denen niemand wissen will, ob sie stimmen oder nicht, ob fiktiv oder wahr, es sind spielerische Geschichten wie die von der Frau, die sich selbst finden wollte, ins Auto stieg und hinaus fuhr zum Mount Keilir (dessen Kegel aussieht wie ein Stück Toblerone-Schokolade). Der Berg liegt südwestlich von Reykjavík. Dort wollte sie ein paar Tage bleiben, bis sie in der Ferne eine Kette von 500 Menschen entdeckt, die nebeneinander im weiten Gelände gehen. Sie nähert sich und fragt, was sie dort tun. „We are searching for a missing person", erhält sie zur Antwort und beschließt, mit zu suchen. Es wird Abend, sie kehren ohne Ergebnis zum Hauptquartier zurück. Dort erfährt sie: Sie war es, die man gesucht hat. Sie wollte sich selber finden und 500 Menschen haben ihr dabei geholfen.

Es gibt auch die Geschichte von Búkolla, der Kuh, dem Wertvollsten, was eine arme Bauernfamilie besaß und die eines Morgens verschwunden war. Der junge Sohn der Familie wurde geschickt, sie zu finden, und er rannte und rief ihren Namen, „Búkolla, Búkolla". Endlich hörte er, die Sonne war schon untergegangen, ein Muhen, und er fand die Kuh, entführt von einer Trollin. Da sagt die Kuh zum Jungen: „Rupfe drei Haare von meinem Schwanz." Der Junge gehorcht. Er nimmt das erste Haar, und ein breiter See entsteht, die Trollin steht auf dieser Seite, der Junge und die Kuh nun auf der anderen Seite. Doch die Trollin trinkt den riesigen See leer, einen so großen Durst hat sie, und holt die beiden wieder ein. Der Junge nimmt das zweite Haar, und ein gewaltiges Feuer entsteht. Beide fliehen erneut, aber die Trollin hat so viel getrunken, dass sie das Feuer mühelos auspinkeln kann. Da nimmt der Junge das dritte Haar, und ein gewaltiger Berg entsteht. Aber die Trollin bohrt einen Tunnel und ist

tings and stays are spanned straight across the theatre, then roped and hooked together and finally covered with all the blankets, pieces of cloth and the parachute they had carried along, as if setting sail. The image stands out in the lovely lights of Lars Rubarth: a ghost ship, a Flying Dutchman composed of standing rigging.

The sailors take refuge behind the sails. In place of a sea shanty, they strike up a rock number from the 1970's. Slade is singing: "And I'm far far away with my head up in the clouds / And I'm far far away with my feet down in the crowds". Five friends talking rubbish, five stories, a sailor's yarn, in which each narrator artfully interrupts the other narrator at random moments, like children, overeagerly beating each other to the goal. Stories, of which no one wants to know whether they are true or not. Playful stories like the one about the woman, who wanted to find herself, got into the car and drove off to Mount Keilir (whose cone looks like a piece of Toblerone chocolate). The mountain stands southwest of Reykjavík. She wanted to stay there for a few days, until she discovered a chain of 500 people in the distance, walking one beside the other across the expansive terrain. She approaches them and asks what they are doing. "We are searching for a missing person", is the answer and so she decides to join the search. Evening comes and they return to headquarters without results: she was the person sought. She wanted to find herself and 500 people helped her do so.

There is also the story of Búkolla, the cow, the most valued possession of a poor farmer's family, who disappears one morning. The family's young son is sent out to find her and he runs and runs calling her name: "Búkolla, Búkolla". Finally, after the sun has already set, he hears her mooing and finds the cow, which has been abducted by a troll. The cow says to the boy: "Pluck three hairs from my tail." The boy obeys. He takes the first hair and a broad lake forms with the troll on one side and the boy and the cow on the other. Yet the troll is so thirsty that she gulps down the giant lake and so overtakes the two of them again. The boy takes the second hair and an enormous fire flares up. Again they flee, but the troll has drunk so much that she can easily pee on the fire until it goes out. So the boy takes the third hair and a tremendous mountain forms. But the troll digs a tunnel and has almost made it through the mountain. We can already see her trying to step out of the mountain, when the sun goes up and the troll, who like all trolls is unable to bear the sun, gets stuck and turns into stone.

Then there is the story of an as-yet unclimbed mountain, the last of its

fast durch den Berg hindurch. Man sieht bereits, wie sie aus dem Berg steigen will, da geht die Sonne auf und die Trollin, die wie alle Trolle keine Sonne ertragen kann, bleibt stecken und wird selbst zu Stein.

Es gibt die Geschichte von einem noch unbestiegenen Berg, dem letzten, der sich in Peru befand. Doch der Erzähler, der ihn bezwingt, erleidet beim Abstieg einen schweren Bruch des Unterschenkels. Er kämpft sich immer tiefer in eine Bergspalte hinein und muss erleben, wie ihm sein Hirn pausenlos einen Song von Boney M. vorsingt, dessen penetranter „Nanana"-Refrain ihn immer unerträglicher martert: *Brown Girl in the Wind*. Dazu gibt es Küchenrezepte („Ein Lamm muss sechs Stunden garen"), Landeskunde („Auf 350.000 Isländer kommen 800.000 Schafe") und eine Liebeserklärung des Isländers zu den Drusen, den Quarzkristallen, die sich in den Hohlräumen des vulkanischen Gesteins bilden.

Seine Liebeserklärung zum Kristall, zum Stein nennt Sigurður Arent ein recht zentrales Motiv in ihrem Spiel. Denn es gehe, sagen die fünf Freunde, eine Woche vor der Premiere im Küchenraum des choreographischen Zentrums K3 in Hamburg, um „tektonische Zeit". Darunter versteht man die geologische Zeitrechnung, keine biologische, sondern eine langsame, unaufhaltsame Zeit, die tatsächlich Berge versetzen kann. *Moving Mountains in Three Essays* heißt so, weil der Mensch sich nach dem Unmöglichen sehnt. Er will die Kraft, die die Erdkruste bewegt, selbst erlangen. Allein, ihm fehlt die Zeit dazu. Doch bevor es philosophisch wird, lachen die anderen laut auf: „Wenn du googelst, wirst du sehen, der Titel kommt auch in einem Musical vor." Stimmt, es ist *Jesus Christ Superstar*. Darin singt Judas: „Could Mohammed move a mountain, or was that just PR?"

So sind die fünf Freunde, munter, jedem Spruch wohnt ein Widerspruch inne. Sie wundern sich ein wenig über die Hamburger*innen oder die Deutschen, die immerzu „genau" sagen und bloße Tatsachen diskutieren, während man es in Island gewohnt sei, sich amüsantere, auch halb wahre Geschichten zu erzählen, was die Zeit weit besser vertreibt als das permanente Ordnen der Welt in Gut und Böse. Sie leben auch isolierter als die Kontinentaleuropäer*innen, weshalb man sich in Island nie in allzu festen Konstellationen zusammenschließt, sondern mal mit diesen, mal mit jenen tanzt oder spielt oder singt. Wie in der Sandkiste geht es bei Marble Crowd zu, das sich als so stetig behauptet wie aus Marmor gehauen. Dabei gäbe es bei ihnen ein ständiges Verhandeln, aber ein Verhandeln ohne Kompromisse. Nur die bestmögliche Lösung zählt. Auch das hat mit den Notwendigkeiten auf einer einst unwirtlichen Insel zu tun. Da zählt auch nicht die Tradition, sagt Katrín Gunnarsdóttir, denn: „Mountains look solid. But if you pull one string, all falls apart."

Auf der Bühne sieht das so aus. Ein paar Handgriffe, und das stehende Gut der Takelage wird niedergeholt und zu beweglichem Gut, damit das Spiel erneut eine Wendung nimmt. Es ist nun ein lustiges Seilspringen für lauter „Sweaty Bettys", fitte Frauen, die im Spagat, im Handstand, zu zweit als Schubkarre durch das Seil hüpfen, sich im Klappmesser vom Boden wegdrücken, dann das Seil in die gesamte Bühnendiagonale verlängern, damit es, in der Mitte gepackt, eine Sinus- und Cosinus-Kurve beschreibt. Sie springen durchs doppelt gefasste Seil, doppelt kompliziert, ziehen sich dazu noch das Hemd aus und wieder an. Sie machen sich nichts daraus, wenn sie stolpern oder sich im Seil verheddern. Es ist eine akrobatische Lust an der Herausforderung, während an der Bühnenkante im blauen Helm die Sahne zu Butter geschlagen wird, ein Aggregatzustand gegen den anderen getauscht und aus dem Menschen „ein mutiger und unschuldiger Narr wird" (wie Saga Sigurðardóttir es nennt). Sie sind „Cosmic Dancers" nach T. Rex: „I danced myself out of the womb / I danced myself into the tomb", raus aus dem Bauch, rein ins Grab. Sie sind nun selber das Segel im Wind, trocknen ihre verschwitzten Hemden vor der Gebläsemaschine und tanzen den Rausch, Bollywood und *Jesus Christ Superstar*. Védís Kjartansdóttir steigt auf den Rücken der hockenden Saga. Katrín stützt ihre Hand, Kristinn und Sigurður stemmen sich links und rechts gegen ihren Rumpf, sodass Védís wie eine Heiligenfigur im Raum zu schweben scheint. Dann stürzt alles, fällt zu einem Leiberhaufen zusammen, über die der gegen den Laufwind sich aufrichtende Seidenfallschirm niedergeht, ihr Grab bedeckt oder aber: alle unter einer Decke stecken. Die Sonne geht auf. Sie ziehen sich an, schnüren ihre Schuhe, knöpfen ihre Hemden zu, nicht alle auf einmal, sondern so: Eine verharrt, einer knöpft sich zu. Sie räumen ihr Basislager zu einem Haufen auf einen Schlitten, mit dem sie zu Tal fahren werden, oder durch den Ausgang des Theaters ganz einfach entweichen wie fünf Spieler*innen, die den Gipfel der Unmöglichkeit gesucht haben. Und die nun endlich der silbernen Null ihren Auftritt schenken. Festgebunden war sie an einen Flachmann, gefüllt mit Schnaps.

kind, located in Peru. Yet the narrator, who conquers it, suffers a serious fracture of the thighbone. He fights his way deeper and deeper into a crevice as his brain ceaselessly sings a song by Boney M. – the overpowering "nanana"-refrain gradually torturing him until he can no longer bear it: *Brown Girl in the Wind.* Also featured, kitchen recipes ("A lamb must cook for six hours"), geography ("There are 800.000 sheep in Iceland, but only 350.000 icelanders") and a scene in which the Icelanders profess their love of geodes, those quartz crystals, which form in cavities of volcanic rock.

Sigurður Arent considers his love of crystal, of stone, a fairly central motif in the play. After all, the piece is about "tectonic time" – or so say the five friends one week before the premiere in the kitchen of the choreographic centre K3 in Hamburg. What they mean is geological chronology. Not a biological, but rather a slow, unstoppable form of time, which can actually move mountains. The title *Moving Mountains in Three Essays* comes from the human desire to achieve the impossible. Humans want to attain the power to move the earth's crust by themselves. Yet, they lack the time. But before the conversation turns too philosophical, the others laugh loudly: "When you google, you will see that the title also apears in a musical." That's true. It's *Jesus Christ Superstar.* When Judas sings: "Could Mohammed move a mountain, or was that just PR?"

That's how these five friends are: every statement contains a contradiction. They wonder a bit about the citizens of Hamburg or rather the Germans, who always say "exactly" and discuss sheer facts, while Icelanders have the habit of telling more amusing stories, even half-truths that make time pass by better than constantly sorting the world into good and evil. They also live more isolated lives than continental Europeans, which is why you never band together into overly fixed constellations, but prefer dancing or playing or singing sometimes with these, sometimes with others. Marble Crowd are like kids in a sandbox constantly asserting themselves, their identity as if carved in marble. All the while, there is constant negotiation, but it is negotiation without compromise. Only the best possible solution counts. And that has to do with the necessities of living on a formerly inhospitable island. Nor does tradition count for anything either, says Katrín Gunnarsdóttir, for: "Mountains look solid. But if you pull one string, all falls apart."
On stage it looks like this. A few hand movements and the standing rigging is taken down and becomes moveable goods for the game to take another new turn. Now, it is a merry skipping rope for lots of "Sweaty Bettys": fit ladies, who jump the rope while doing splits, while performing a handstand, two by two in a wheelbarrow, pushing away from the floor in a sit-up position, then extending the rope across the entire diagonal of the stage, so that it describes a sine and cosine curve when grabbed in the middle. They jump through the doubled up rope, doubly complicated, even taking their shirts off and putting them back on again. They don't mind if they stumble or get tangled in the rope. An acrobatic taste for challenge, while cream is being whipped into butter inside the blue helmet on the edge of the stage, while one physical state is exchanged for another and the human becomes "a brave and innocent fool" (as Saga Sigurðardóttir calls it). According to T. Rex, they are "cosmic dancers": "I danced myself out of the womb / I danced myself into the tomb". Out of the belly, into the grave. Now they themselves become sails in the wind, drying their sweaty shirts in front of the blower and dancing with rapture, Bollywood and *Jesus Christ Superstar.* Védís Kjartansdóttir climbs onto the back of a crouching Saga. Katrín supports her hand, Kristinn and Sigurður lean left and right of her torso so that it looks as if Védís is floating in the space like a holy statue. Then they all fall, collapse into a heap of bodies, covered by the silk parachute, which, rising up against the downdraft, covers their grave or: covers their conspiracy. The sun rises. They dress, pull on their boots, button up their shirts, not all of them at once, but rather: one pausing, while another buttons his/her shirt. They stow away their base camp in a heap on the sled, with which they will ride to the valley or simply escape out the door of the theatre, like five players having searched for the peak of impossibility. And now finally, the silver zero is given the spotlight, after being tied to a hip flask, filled with schnapps.

KÜNSTLER*INNEN

Katrín Gunnarsdóttir studierte Tanz an der Icelandic Academy of the Arts (IAA) in Reykjavík und Choreographie am ArtEZ in Arnheim. Sie ist besonders interessiert an Resonanz, Rhythmus und daran, wie arbeitsintensive Choreographien die Beziehung zwischen Aktion und Affekt aufzeigen können. Seit 2013 tourt sie mit ihren Stücken international. Als Tänzerin und Performerin arbeitet sie u.a. mit Saga Sigurðardóttir, Erna Ómarsdóttir & Shalala, Kris Verdonck, Sander Breure und Witte Van Hulzen. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit hat sie einen Master in Ökonomie und arbeitet als Wirtschaftsanalystin.

Saga Sigurðardóttir hat Choreographie am ArtEZ in Arnheim studiert. 2015 hat sie zudem einen Bachelor in Theologie absolviert und schließt derzeit einen Performing Arts Master an der Icelandic Academy of the Arts (IAA) ab. Aktuelle Arbeiten sind u.a. *Cloak* (2015) für die Iceland Dance Company und *Monument* (2015) mit dem Kollektiv 16 Lovers. Neben Marble Crowd kollaboriert sie mit Erna Ómarsdóttir & Shalala, Margrét Bjarnadóttir, Alexandra Bachzetsis, Halla Ólafsdóttir, Anat Eisenberg und Dani Brown. Zudem unterrichtet sie regelmäßig und ist Vorstandsmitglied des Reykjavík Dance Festivals und des Reykjavík Dance Atelier.

Kristinn Guðmundsson lebt und arbeitet in Brüssel. Er studierte Bildende Kunst an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam (2012) sowie einen Master in Art Praxis an der DAI Roaming Academy am ArtEZ in Arnheim (2016). In seiner Arbeit zusammen mit Peter Sattler untersucht er elementare und ikonische Handlungen und Phänomene. Die Formate der Arbeiten variieren dabei von Performances, Filmen, Drucken bis zu Installationen. Ihre Solo-Ausstellung *A tree is best measured when it's down* war im Amstel 41 in Amsterdam zu sehen. Ihre Arbeiten wurden zudem in Belgien, Deutschland, Tschechien, der Schweiz und Island gezeigt.

Sigurður Arent hat Contemporary Performance Practice am Royal Conservatoire in Schottland studiert. Zudem ist er ausgebildeter Flugbegleiter. Zwischen 2006 und 2010 initiierte und veranstaltete er das *artFart Performance Festival*. Zudem arbeitete er mit Choreograph*innen wie Begüm Erciyas, Georg Hobmeier, Thom Luz, Markus Geber, Ástrún Magnúsdóttir, Katrín Gunnarsdóttir und Saga Sigurðardóttir. Er ist Teil von við og við, einem sozial engagierten Kunstprojekt mit Alexander Roberts und Aude Busson. In seiner eigenen Arbeit sucht er nach sozialen Ritualen und anderen Zusammenkünften, um diese Choreographien zu unterbrechen und neu zu arrangieren.

Védís Kjartansdóttir studierte bei P.A.R.T.S. sowie Angewandte Kultur- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Island. Sie hat an der Isländischen Ballettschule, an der Iceland Academy of the Arts sowie am Reykjavík Dance Atelier unterrichtet. Als Performerin hat sie u.a. mit Erna Ómarsdóttir, Xavier Le Roy, Martin Spangberg sowie der Icelandic Dance Company gearbeitet. Zudem entwickelt sie mit dem Komponisten Kjartan Ólafsson eine Software für Komposition und Performance in Echtzeit, die auf künstlicher Intelligenz basiert (Calmus Automata).

ARTISTS

Kristinn Guðmundsson is an Icelandic artist based in Brussels. He studied visual arts at the Gerrit Rietveld Academie (2012) in Amsterdam and graduated with an MFA degree at the Dutch Art Institute (2016) in Arnhem. As a maker, he creates work together with visual artist Peter Sattler, in which they research fundamental and iconic actions and phenomena. Their work can take on many forms, including performances, video, print and installations. They recently presented their solo show *A tree is best measured when it's down* at Amstel 41 in Amsterdam. Their work has also been exhibited in numerous festivals and galleries in the Netherlands, Belgium, Germany, Czech Republic, Switzerland and Iceland.

Sigurður Arent graduated with a BA in Contemporary Performance Practice from the Royal Conservatoire of Scotland in 2010. He is also a qualified flight attendant. He initiated and co-produced the *artFart performance festival* from 2006-10. He has worked with choreographers and directors such as Begüm Erciyas, Georg Hobmeier, Thom Luz, Markus Gerber, Ástrún Magnúsdóttir, Katrín Gunnarsdóttir and Saga Sigurðardóttir. He gives workshops in drama and is part of við og við, a socially engaged art project with Alexander Roberts and Aude Busson, experimenting with the workshop format in collaboration with the Reykjavík City Theatre. In his own work (performance, video, sound) he looks at social rituals and gatherings, finding ways to disturb these choreographies and rearrange them.

Védís Kjartansdóttir graduated from P.A.R.T.S. in 2012 and from the University of Iceland in Applied Studies in Culture and Communication in 2015. She has been a teacher at the Ballet School of Iceland, Iceland Academy of the Arts and Reykjavík Dance Atelier. As a performer, she has worked with choreographers such as Erna Ómarsdóttir, Xavier Le Roy, Martin Spangberg as well as with the Icelandic Dance Company. With composer Kjartan Ólafsson she is developing a software application for real-time musical composition and performance, based on artificial intelligence functions (Calmus Automata).

Katrín Gunnarsdóttir studied dance at the Icelandic Academy of the Arts (IAA) in Reykjavík and choreography at ArtEZ in Arnhem. She is interested in resonance, rhythm and how labour intensive choreographies reveal the relationship between action and its affect. She has toured internationally with her work since 2013. As a dancer and performer, she has worked e.g. with Saga Sigurðardóttir, Erna Ómarsdóttir & Shalala, Kris Verdonck, Sander Breure and Witte Van Hulzen. Apart from dance and choreography, she holds a M.Sc in Economics and works freelance as an economic researcher and analyst.

Saga Sigurðardóttir graduated as Dance Maker from ArtEZ in Arnhem. In 2015 she completed her BA in Theology from the University of Iceland and is currently finalizing an MFA in Performing Arts at the Icelandic Academy of the Arts (IAA). Recent artistic works include *Cloak* (2015), commissioned by the Iceland Dance Company and *Monument* (2015) together with the 16 Lovers theatre collective. Recent collaborators include Erna Ómarsdóttir & Shalala, Margrét Bjarnadóttir, Alexandra Bachzetsis, Halla Ólafsdóttir, Anat Eisenberg, and Dani Brown. She is a tutor, gives workshops and is a regular guest teacher at the IAA. She is also a board member of the Reykjavík Dance Festival and the Reykjavík Dance Atelier.

THE OLYMPIC GAMES

Uraufgeführt am 31. März 2017
World premiere on March 31st, 2017

Why did you choose to work together for this production?

Chiara Bersani and Marco D'Agostin: Because building our friendship meant, since the very beginning, building a common vision of the world. Being both artists, it was a natural process to transform this vision into concrete research and work. Working together has been and is our way to keep on being in the world, trying to understand it and to decide what our position is in relation to it; moreover, offering a perspective to look at the world, which helps us find beauty and meaning.

How did you work together?

Chiara Bersani and Marco D'Agostin: We had long conversations and a strong continuity between moments of working and moments in which we shared our lives: cooking, eating, walking, having relationships with the others. Often, one conversation about the work drifted into a conversation about life, love, death or friendship and the other way around. Marta and Matteo, our performers, and Pablo, our musician, were also involved in the last part of the creation and entered this complex process in the same way.

Can you describe a situation typical for the process of this production?

Chiara Bersani and Marco D'Agostin: When we had to write a speech to open our Olympic Games, we decided to write two love letters, exploring the themes of our work. Then, we decided to merge the two letters and from there, we began a long process of changing, adding, layering, quoting, inventing words, as if we were both writing a third love letter, but this time with a greater addressee: our audience. Somehow, even if what we do is usually more performative, this process is the same as the one that we apply to work in the studio.

How would you characterize your cooperation/collaboration process in one word?

Chiara Bersani and Marco D'Agostin: duration

PLAY THE GAME(S)

von Katrin Ullmann

DIE ERÖFFNUNG / DIE PERFORMER

Sie kommen aus Italien – dem Norden – und fühlen sich als Teil der Generation Europa. Marco D'Agostin, Jahrgang 1987, und Chiara Bersani, 1984 geboren. D'Agostin arbeitet in den Bereichen Tanz, Theater und Film. Seit 2010 entwickelt er auch eigene Choreographien. Bersani hat als Performerin u.a. mit Rodrigo Garcia und Jérôme Bel zusammengearbeitet. Auch sie realisiert seit 2010 eigene Arbeiten. Für *The Olympic Games* arbeiten sie zum ersten Mal zusammen. Sie kommunizieren per Whats-App-Messages, bezeichnen sich als „unsichtbares Kollektiv", als ein „ideelles, andauerndes, lebendiges Beziehungsgeflecht", welches sie mit allen verbindet, denen sie begegnen. Und mit allen, die an ihrem Werk teilnehmen, die daran teilhaben, es rezipieren.
Ihre Kindheit und Jugend war, so erzählen beide, geprägt von einem Versprechen. Einem Versprechen der großen europäischen Einheit. Dass es ein gemeinsames, ein konsistentes Europa geben würde, eine friedliche Utopie, eine verheißungsvolle Vision. In ihrer Performance *The Olympic Games* zelebrieren sie auf der Vorlage eines der größten, globalen Sport- und Kulturereignisse das langsame Auseinanderbrechen der europäischen Idee. Der Idee einer Gemeinschaft. Der Idee eines fairen Wettkampfs. Und der Idee eines friedlichen Innehaltens. Schließlich herrschte im alten Griechenland während der Olympischen Spiele Friedenspflicht. Wer sich in kriegerischen Auseinandersetzungen befand, durfte nicht teilnehmen.

DIE WETTKÄMPFE / DIE PERFORMANCE

Im Zentrum jeder olympischen Spiele stehen die Wettkämpfe. In einzelnen Disziplinen. So auch in der Arbeit *The Olympic Games*. Bis zu den Wettkämpfen hatte es eine Eröffnungszeremonie gegeben, war das Maskottchen vorgestellt worden und Marco D'Agostin hatte als zweitklassiger Sänger im Goldblouson den Frieden verheißenden Klassiker *Imagine all the people* aus sich herausgequält. Auch wenn diese Eröffnungssequenz sicherlich nicht dem entsprochen hatte, was ein*e Eventeifrige*r oder tanzbegeisterte*r Zuschauer*in erwartet hatte, so waren doch die Rahmenvereinbarungen, die

by Katrin Ullmann, translated by Elena Polzer

THE OPENING / THE PERFORMERS

They come from Italy – the North – and consider themselves part of Generation Europe. Marco D'Agostin, born 1987, and Chiara Bersani, born 1984. D'Agostin works in the fields of dance, theatre and film. In 2010, he also began developing his own choreographies. Bersani has worked as a performer e.g. with Rodrigo Garcia and Jérôme Bel. She also makes pieces of her own since 2010. For *The Olympic Games*, they are working together for the first time. They communicate via Whats-App, call themselves an "invisible collective", an "ideal, lasting, vibrant network of relationships, which connects them to everyone they encounter." And with all, who participate in their work, take part in and react to it. They both say their childhood and teenage years were dominated by a promise. The promise of a great European unity. That there would be a common, a consistent Europe, a peaceful utopia, a promising vision. In their performance *The Olympic Games*, set against the backdrop of one of the world's largest sporting and cultural events, they celebrate the slow disintegration of the European idea. The idea of community. The idea of fair competition. And the idea of peacefully pausing for a moment. After all, in ancient Greece all were obliged to hold the peace during the Olympic Games. Those involved in war and conflict were not allowed to participate.

THE COMPETITIONS / THE PERFORMANCE

At the heart of all Olympic Games lie the competitions. Individual disciplines. So also in the piece *The Olympic Games*. Until the competitions begin, there is an opening ceremony, a mascot is presented and Marco D'Agostin slaves through his second-class rendition of the auspicious classic *Imagine all the people* as a singer in a gold blouson. And even if this opening sequence clearly does not meet the expectations of audience craving a dance event, it does comply with the basic framework, the ritualized routine of this major sports event.
And so Marco D'Agostin greets the audience with his shrill voice to the upcoming show, pop music booming from the speakers, as a voice counts down to the

ritualisierten Abläufe dieser sportlichen Großveranstaltung eingehalten worden.
Da begrüßt also Marco D'Agostin mit sich überschlagender Stimme das Publikum zur bevorstehenden Show, dröhnt Popmusik aus den Lautsprechern, da wird ein Countdown gezählt. Und da betritt Matteo Ramponi die Bühne. Konzentriert lässt er in einzelnen sportlichen Posen – als Speer- oder Diskuswerfer, als Ringer, als Sprinter, als Turner – seine Muskeln spielen. Die Bühne hat er für sich allein. Die Schweinwerfer leuchten ihn so genau, so sezierend aus, dass seine athletische Kurz-Performance eher einer anatomischen Studie gleicht, vielleicht gar dem Kabinett eines Gunther von Hagen anzugehören scheint, als dass sie sportlichen Wettkampf widerspiegelt. Anschließend betritt das Maskottchen die Bühne. Eine Performerin in einem plüschig-trashigen Elefantenkostüm bewegt sich unsicher, zaghaft nach rechts und links, tritt fast verlegen von einem Bein auf das andere. Wiegt den Kopf. Umarmt und verbeugt sich und geht schließlich langsam wieder ab. Tieftraurige Augen stecken auf dem Kostüm. Diese und auch die Gesten erzählen weniger von einem freudigen Sportereignis als von einer melancholisch gestimmten Pflichtübung. Die Moderatorenstimme kündigt davon völlig unbeeindruckt das nächste Highlight an. Vier Mädchen in Glitzerkostümen drehen jetzt ein paar Runden, ein Auftritt der an dressierte Zirkusponys erinnert. Und wenn anschließend die Namen der an den olympischen Spielen teilnehmenden Länder durch die Lautsprecher rauschen, wirkt das wie ein ABC der Weltkarte. Herausgelöst aus jeglichem politischen oder gesellschaftlichen Kontext, hastet Marco D'Agostin wie ein Profi-Moderator von A wie Algerien bis Z wie Zimbabwe.
Die „Eröffnungszeremonie" bewegt sich jenseits der Erwartungshaltung. Konsequent wird Feierlichkeit, werden via Sound und Text Stimmung und Atmosphäre behauptet. Da werden in Formation tanzende Schiffe beschrieben, da wird eine sturmflutartige Überschwemmung als Highlight erzählt, werden Superlative in den Raum geworfen. Zu sehen gibt es davon nichts. Zwischen den ausführlichen Moderationen sind die tatsächlichen Auftritte wie kurze Schlaglichter, wie zynische Momentaufnahmen. Und an der Hinterwand glimmen die fünf ineinander verschlungenen olympischen Ringe (Design und Konstruktion: Paola Villani) als mutlose Lichtquellen auf. Ein weiterer zitathafter Verweis auf den Glamour, der nicht stattfindet. Ähnlich wie die Eröffnungsrede:

start. Matteo Ramponi steps on stage. With great concentration, he flexes his muscles into athletic poses – impersonating a javelin or discus thrower, a wrestler, a sprinter, a gymnast. He has the stage to himself: the spotlights illuminate him, as if laid out on an operating table, turning his short athletic performance into an anatomical study, perhaps more closely related to the cabinet of Gunther von Hagen than a reflection of competitive sport. Next, the mascot takes to the stage. A performer in a trashy plush elephant costume moves uncertainly, timidly from left to right, shifting awkwardly from one leg to another. Swaying his head. Until she finally hugs herself, takes a bow and finally, slowly goes off stage. Desolate eyes in the costume. This – as well as the gestures – speaks less of a joyful sporting event and more of a melancholy fulfilment of duty. Entirely unperturbed, the moderator's voice announces the next highlight. Four girls in glitter costumes run a few laps – a performance evoking trained circus ponies. And then the names of the countries participating in the Olympic Games buzz through the loudspeakers like an ABC of the map of the world. Stripped of all political or social contexts, Marco D'Agostin rushes like a professional moderator from A for Algeria to Z for Zimbabwe.
The "opening ceremony" exceeds expectations. Festivity, mood and atmosphere are resolutely asserted via sound and text. Ships dancing in formation are described, a torrential flood is touted as a great highlight, superlatives are ventured. None of all this is visible. Between the extensive introductory texts by the moderator, there are actual walk-on acts – like short highlights, like cynical snapshots. And in the background, five interlocking Olympic rings (design and construction: Paola Villani) glow like dejected light sources. Another case of non-existent glamor quoted. Much like the opening speech:

Guten Abend.

Es ist sehr schwer, heute hier vor Euch zu stehen und im Namen all unserer Athleten zu Euch sprechen zu müssen. Die Worte dafür haben wir unablässig gesucht. Wir haben Europa durchpflügt, um sie zu finden. Vom einen Ende des alten Kontinents zum anderen haben wir sie uns gegenseitig geschrieben und sie dabei immer wieder von Neuem gesucht.

Wir haben Postkarten geschickt auf denen kleine Astronauten imaginäre Flaggen aufstellen; wir haben Flugzeuge bestiegen, die uns von Hamburg nach Barcelona brachten, haben Kaffee in Marseille getrunken, und Tee in York; unsere Liebsten sind uns manchmal gefolgt und über das Mittelmeer geflogen; manchmal haben wir aber auch mit ihnen gekämpft, in langen Zagreber Nächten.

Einige Worte haben wir gefunden.
Und doch ist es jetzt nicht ganz einfach, sie an Euch zu richten.

Im antiken Griechenland wurde jeder Konflikt, ob öffentlich oder privat, während der Spiele unterbrochen – im Namen eines olympischen Waffenstillstands. Wir haben hingegen nie die Waffen niedergelegt. Unsere Hände haben niemals geruht.

Unsere Väter haben uns unter sterbenden Sternen zur Welt kommen lassen; und doch haben wir gelernt, sie alle zu zählen. Nach und nach kam einer dazu, wir haben ihn auf unserer blauen Flagge ergänzt und gaben ihm einen Namen. Dann begannen die Albträume und unsere Väter drängten uns ihnen zu folgen. Doch unser Wunsch, zu Sternen zu werden, war noch da und hallte wie ein Echo wider. Die Erde ist uns nie genug gewesen. Nur der Kosmos kann uns zufriedenstellen.
Es ist wahr: Wir haben fast nie kämpfen müssen.
Mehr als alles andere haben wir gewartet.
Manchmal haben wir gewonnen, manchmal verloren.
Oft haben wir nur knapp verloren.
Auch heute sind wir nicht sicher, überhaupt verloren zu haben.
Vielleicht haben wir auch nur nicht gewonnen. Wir wollten eine Revolution - aber wir konnten sie nicht erkämpfen. Man hinterließ uns eine milde, schläfrige Welt. Wir wollten die Welt sehen, wie sie nach der Revolution aussähe, deshalb haben wir entschieden, sie heimlich zu konstruieren. Eine Welt, in der wir etwas schaffen können, das bleibt.

Ihr werdet Euch fragen, was unsere Gründe sind – wir fragen uns nach euren. Nicht Gründe, um zu zerstören und umzustürzen; sondern Gründe, die uns widerstehen lassen – angesichts all dessen, was zerstört und umgestürzt wird.

Meine Lieben, gern hätten wir Euch eine andere Geschichte erzählt. Und hoffentlich könnt Ihr uns verzeihen, dass dies keine Weihnachtsaufführung sein wird. Dass es keine Antworten geben wird. Dass wir keine Versprechungen machen werden.
Aber mit all diesen Wünschen, diesem Schmerz, dieser Wut – wie könnten wir da sagen, dass nichts von alledem wahr ist?

Bitte entschuldigt, dass ich für Euch nicht die weiße Taube bin, die Göttin der Fruchtbarkeit, das Nachtgebet. Am Ende dieser Spiele werden wir Euch verlassen, wie sich die heimlich Liebenden verlassen. Mit Euren unbeantworteten Fragen, gemeinsam mit den unsrigen. Die Nacht, die zu durchschreiten ist, ist noch lang.

Liebe Freunde, Geliebte, Verwandte, Fremde, Kinder, die Ihr haben werdet, und Kinder, die wir nicht haben werden, all das ist für Euch: Ich erkläre die Olympischen Spiele von Hamburg offiziell für eröffnet.

Good evening.

It's very difficult to be here, in front of you, and talk on behalf of all our athletes.
We've always been looking for the right words to do it.
We plunged into Europe to find them.
We wrote them, from one side to the other of the old continent, constantly looking for new ones.

We sent postcards with small astronauts who planted imaginary flags; we took planes from Hamburg to Barcelona, we drank coffee in Marseille, and tea in York; some of our lovers followed us flying over the Mediterranean Sea, some of our other lovers fought with us during the long nights of Zagreb.

We have found a few words.
Still, now that I'm here, it's hard for me to address you with those words.

In ancient Greece, during the Olympic Games, any conflict, either public or private, was interrupted for the sake of the Olympic truce. We have never lived in a truce. Our hands have never been still.

Our fathers brought us to life under dying stars; and yet we learned how to count them all. As soon as a new one arrived, we would put it on our blue flag, and gave it a name. Then we began having nightmares and our fathers forced us to follow them. But our need to become stars was still there, it resonated like an echo. The earth was never enough for us, only the whole cosmos could contain us.

It's true, we never actually needed to fight.
Mostly, we've been waiting.
We won a bit, and we lost a bit.
We often just barely lost.
Even today, we're not sure we lost.
Maybe, we just didn't win. We wanted a revolution but were not allowed to fight for it. We were left a tepid, sleepy world. We wanted to see the world after the revolution, so we decided to build one for ourselves, secretly. A world where things could really last.

You might ask what our reasons are, we ask ourselves what your reasons are. Not reasons to destroy and subvert, but reasons to resist what's being destroyed and subverted.

My dears, we would have wanted to tell you a different story. We hope you can forgive us if this is not going to be a Christmas pantomime. If there are no answers. If we don't make any promises.
But now, with all this desire, this pain, this anger, how can we tell you that none of this is real?

I am sorry I won't be the white dove for you, the goddess of fertility, the prayer before sleeping.
We will leave you at the end of these Games just like clandestine lovers. With your questions still unanswered, and ours left hanging with them. We have a long night ahead of us.

Dear friends, lovers, relatives, strangers, children that you'll have, children we won't have, all of this is for you: I hereby declare the Olympic Games of Hamburg open.

Hatte nach dem bisher Gesehenen noch irgendjemand eine „Weihnachtsaufführung" erwartet? Während dieser Rede – poetisch, polyphon, rätselhaft und eloquent – sitzt Chiara Bersani auf einem Berg voller nackter Babypuppen. Ruhig, gefasst spricht sie den Text. Sie ist die Sprecherin des Teams dieser Olympischen Spiele. Ihr Blick ist ins Publikum gerichtet, ihr Gesichtsausdruck freundlich, fast ausdruckslos, aber entschieden. Spätestens jetzt, nach diesem „Manifesto" wie die Performer*innen die Rede nennen, sind alle Eckpfeiler gesetzt. Diese *Olympic Games* sind Spiele, und sie sind vor allem ein Spiel mit der Erwartungshaltung des Publikums.

Und dann folgen die Wettkämpfe. Chiara Bersani beginnt. Ausgerechnet sie, deren Körper durch die Glasknochenkrankheit klein geraten und verwachsen ist. Sie, die bisher im Rollstuhl auf die Bühne kam. Langsam wechselt sie ihr Outfit, wählt Trainingskleidung und Joggingschuhe. Ein Mini-Laufband wird hereingetragen. Mühsam hievt sich Bersani darauf, setzt langsam einen Fuß vor den anderen. Schritt für Schritt. Minutenlang verausgabt sie sich auf einem Sportgerät, das in seinem kleinen Format an ein merkwürdiges Kinderspielzeug erinnert. Zwischendurch pausiert sie, setzt wieder und wieder an. Bemüht sich um Fortbewegung, um Muskelanspannung. In ihrem Gesicht spiegeln sich Anstrengung, sportlicher Ehrgeiz und triumphierender Stolz. „Chiara läuft den Marathon", hatten die Performer*innen während der Proben gescherzt. Es ist ein Training, ein Wettkampf, eine sehr persönliche Herausforderung, die es zu bewältigen gilt. Es ist eine inszenierte Extremsituation, individuell zugespitzt.

Unter dieser Überschrift lassen sich auch die nachfolgenden Auftritte lesen: Da stellt sich Marta Ciappina still in den Raum. Schwer atmend. Sie steht einfach nur da, sucht einen Ansatz, einen Anfang. Unvermittelt dreht sie sich weg und setzt sich nach hinten, auf die Trainingsbank. Steht wieder auf, geht in Richtung Publikum, hält inne. Dann plötzlich spannen sich ihre Finger an, weitet sich ihr Blick und sie schreckt zurück. Ein Zucken durchfährt sie, und gleich noch eines. So als entdecke sie im Leerraum zwischen den Zuschauerreihen ein unheilvolles Etwas. Als könne sie eine gespenstische, undurchdringliche Energie sehen und spüren. Qualvoll und dennoch tänzerisch sind ihre Bewegungen, halluzinierend ihr Blick. Es ist ein Tanz wie ein Angstzustand, wie der Ausbruch einer nicht länger sublimierbaren Panikattacke. Es ist wieder ein Wettkampf mit sich selbst.

Marco D'Agostin wählt einen anderen Weg. Mittig stellt er sich in den Raum. Er streckt beide Arme nach oben in Richtung Decke und hält aus. Er verharrt in dieser Haltung. Lange, endlose Minuten lang. Eine Position, die einfach aussieht und doch immens viel Kraft kostet. Sein Gesichtsausdruck bleibt ruhig, für den/die Zuschauer*in wird die Anspannung bald unerträglich. Elektronische Musikschleifen (Pablo Esbert Lilienfeld) flirren durch den Raum, eine Melodie wie im Rückwärtsgang. Allein vom Zuschauen scheinen die eigenen Arme zu erlahmen. Es ist der Anblick eines Aushaltens.

After what we have seen so far, would anyone still have expected a "Christmas pantomime"? During this speech – poetic, polyphonic, mysterious and eloquent – Chiara Bersani sits on a mountain of naked baby dolls. She recites the text calmly, with composure. She is the spokeswoman of the team of these Olympic Games. She gazes at the audience, her facial expression friendly, almost expressionless, but determined. By now, after this "manifesto" as the performers call the speech, all cornerstones have been laid. These *Olympic Games* are games, and above all, they are games played with the audience's expectations.

And then the competitions begin. Chiara Bersani starts. She, of all people, whose body is small and crooked due to her brittle bone disease. She, who so far came on stage in a wheelchair. Slowly she changes her outfit, selects training clothes and joggers. A mini-treadmill is brought in. Bersani painstakingly heaves herself onto it, slowly puts one foot in front of the other. Step for step. For minutes on end, she wears herself out on this piece of sporting equipment, in it small size so reminiscent of a strange children's toy. Occasionally, she takes a break, then starts up over and over again. Eager for locomotion, for muscle tension. Exertion, sporting ambition and triumphant pride are reflected in her face. "Chiara runs the marathon", so the performers joked during rehearsals. It is training, competition, a very personal challenge to be overcome. It is a staged extreme situation, individually to the point.

The subsequent performances follow in the same vein: Marta Ciappina quietly steps into the space. Heavy breathing. She just stands there, looking for an opening, a beginning. Unexpectedly, she turns away and sits down in the back, on a training bench. Stands up again, walks in the direction of the audience, pauses. Then, suddenly she spreads her fingers, her eyes dilate and she cringes. She shudders once and then once more. As if discovering something sinister in the empty spaces between the audience seats. As if she can see and perceive a ghostly, impenetrable energy. Her movements are agonizing and yet dance-like, her gaze hallucinating. It is a dance like an anxiety attack, like the outbreak of a no longer sublimable panic attack. Again, it is a competition with oneself.

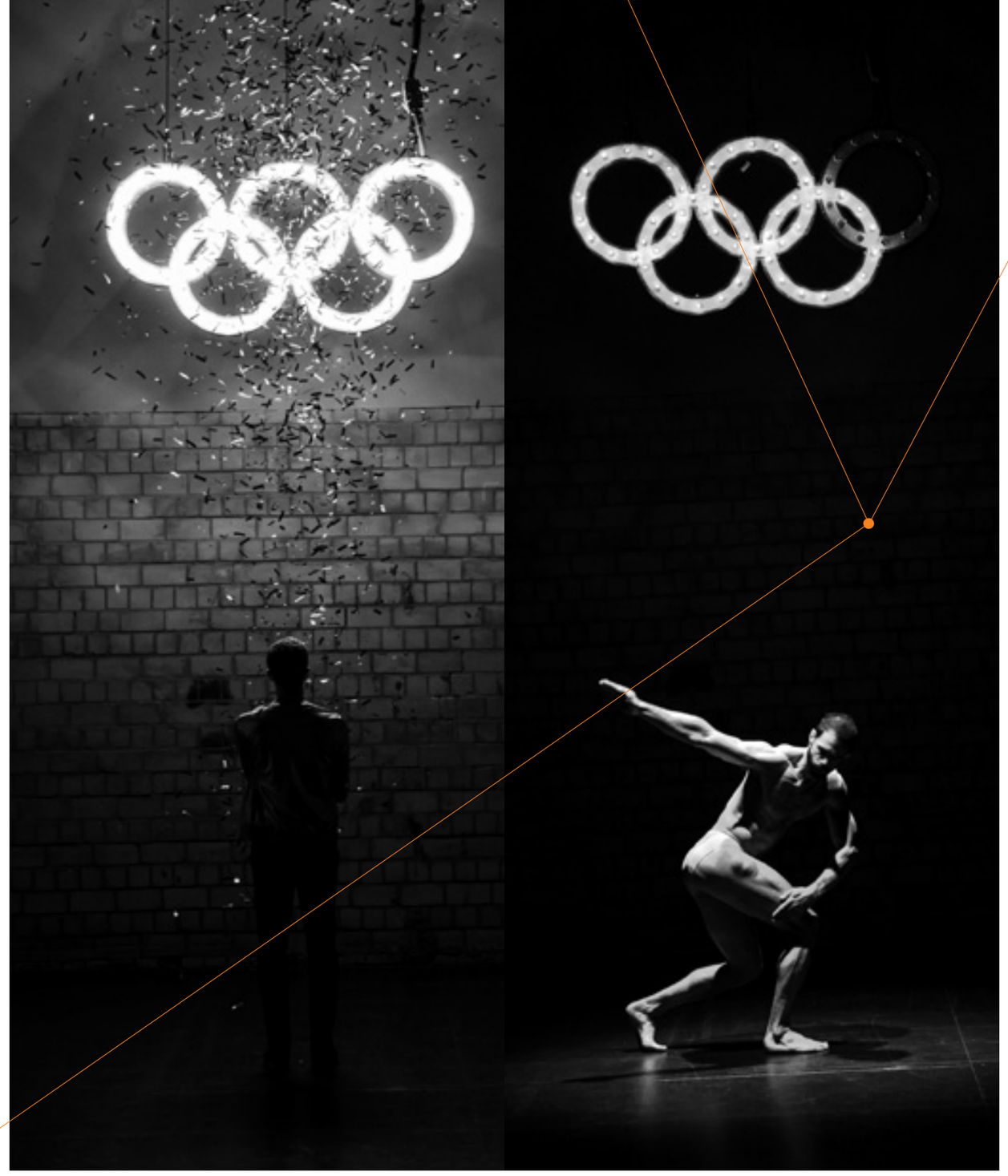
Marco D'Agostin chooses a different path. He stands in the middle of the space. He stretches both arms up to the ceiling and holds the pose. He maintains this position. For long, endless minutes. A position that looks simple and yet costs an enormous degree of strength. His facial expression remains calm. The tension soon becomes unbearable for the audience. Electronic music loops (Pablo Esbert Lilienfeld) hum through the space, a melody like shifting into reverse. Just watching causes one's own arm to paralyze. It is a spectacle of endurance. A simple and simultaneously strong image.

Finally, Matteo Ramponi – physically the best trained of all four performers – crosses the stage. He comes jogging in with apparent nonchalance. But then, when his exhaustion becomes visible, he resembles a marathon runner shortly after reaching the finish line. He

Ein einfaches und zugleich schmerzhaft starkes Bild. Zuletzt durchkreuzt Matteo Ramponi – der körperlich Trainierteste der vier Performer*innen – die Bühne. Scheinbar lässig joggt er herein. Dann aber, wenn seine Erschöpfung sichtbar wird, gleicht er einem Marathonläufer kurz nach dem Zieleinlauf. Er torkelt durch den Raum. Mit weichen Knien gleitet er zu Boden. Er, der zu Anfang den unbesiegbaren Athleten mimte.
Als die vier Performer*innen den Raum verlassen haben, fährt ein ferngesteuertes Auto auf die Bühne. Es kommt zum Stehen. Ein kleines Feuerwerk wird auf seinem Heck entzündet, in der Dunkelheit glimmen die Olympischen Ringe auf. Unfeierlich feierlich. Diese „Olympischen Spiele" sind nurmehr ein Fragment der ursprünglichen Utopie. Den zentralen Sinnimperativ des Sports „To play the game and to play it well" haben die Performer*innen auf ihre ganz eigene Weise interpretiert.

DER SCHLUSS / DAS PUBLIKUM

Ja, bestätigen Marco D'Agostin und Chiara Bersani, beim Publikumsgespräch. „Es ist ein Stück über Versprechungen, die nicht eigenhalten werden." Und folglich gehe es darin auch um Enttäuschungen. Doch keinesfalls säßen sie jetzt auf dem Podium, um alle offenen Fragen zu beantworten. Einige dann doch. So erzählen sie etwa von der Schwierigkeit, das Zentrum des Stücks, die „Wettkämpfe" zu gestalten. Schildern die Suche nach einer individuell zugeschnittenen Herausforderung, nach einer Extremsituation für jede*n Performer*in. Doch Vieles bleibt an diesem Abend absichtlich offen. Für die Zuschauenden genauso wie für die Performer*innen: „Am Ende dieser Spiele werden wir Euch verlassen, wie sich die heimlich Liebenden verlassen. Mit Euren unbeantworteten Fragen, gemeinsam mit den unsrigen." Die Dinge – und damit in diesem Fall die Kunst – im Raum stehen zu lassen, sei schließlich mehr als aufrichtig. Welche Künstler*innen können schon Versprechungen machen und diese auch einhalten? Als eine Zuschauerin die Performance begeistert als „typisch Italienisch" bezeichnet, verziehen Marco D'Agostin und Chiara Bersani leicht gequält die Gesichter. Offenbar sind beide doch zu sehr Kinder Europas. Das gibt Hoffnung.



staggers through the space. He slides to the floor with weak knees. He, who acted the invincible athlete in the beginning.
As the four performers leave the space, a remote-controlled car drives onto the stage. It stops. A small firework lights up on the tailpiece; the Olympic rings glow in the darkness. Non-festive festiveness. These "Olympic Games" are only a fragment of the original utopia. The performers have interpreted the main imperative of the sport "To play the game and to play it well" in their very own way.

THE CONCLUSION / THE AUDIENCE

During the subsequent audience talk, Marco D'Agostin und Chiara Bersani confirm that "Yes. It is a piece about promises broken." And thus also about disappointment. But in no way, do they see themselves required to answer all unanswered questions up here on the podium. But then they do answer a few. For example, they talk about the difficulty of developing the heart of the piece, the "competitions". They describe the search for individually tailor-made challenges, extreme situations for every performer. Yet much is intentionally left open every night. For the spectators, as much as for the performers: "We will leave you at the end of these Games just like clandestine lovers. With your questions still unanswered, and ours left hanging with them." To leave things – and in this case, the art – just hanging in the space is, after all, deeply honest. For what artist could possibly make promises and even keep them? When a woman from the audience enthusiastically describes the performance as "typically Italian", Marco D'Agostin and Chiara Bersani's faces take on a slightly pained expression. Apparently, they are both too much the children of Europe. A spark of hope.

KÜNSTLER

ARTISTS

Marco D'Agostin bewegt sich als Performer und Choreograph im Bereich Theater, Tanz und Film. Er hat mit Choreograph*innen wie Claudia Castelluci/Socìetas Raffaello Sanzio, Alessandro Sciarroni und Liz Santoro gearbeitet. Seine eigenen Arbeiten touren international und wurden mit Preisen ausgezeichnet, wie dem Premio Prospettiva Danza und dem Segnalazione Speciale Premio Scenario. Neben *Viola* (2010) ist auch seine neueste Arbeit *Everything is ok* (2016) Teil der Auswahl der Priority Companies der Aerowaves Plattform.

Chiara Bersani ist Choreographin und Performerin aus Italien. Betroffen von einer mittelschweren Form von Osteogenesis Imperfecta (auch bekannt als Glasknochenkrankheit), konzentriert sich ihre Arbeit auf die politische Bedeutung, die ein Körper in der Gesellschaft einnimmt. Seit 2013 arbeitet sie an einer Reihe zum politischen Körper, u.a. mit *Goodnight, Peeping Tom* (eine Performance zu Sexualität für vier Performer*innen und fünf Zuschauer*innen), *Miracle Blade* (Film) und *Tell Me More* (ortsspezifische Arbeit mit einem achtköpfigen Männerchor). Neben eigenen Choreographien arbeitet sie als Performerin u.a. mit Alessandro Sciarroni, La Tristura, Jérôme Bel und Rodrigo García.

Marco D'Agostin is a performer and choreographer active in the fields of theatre, dance and cinema. He has performed for internationally renown choreographers such as Claudia Castellucci/Socìetas Raffaello Sanzio, Alessandro Sciarroni, and Liz Santoro. He has presented his pieces in some of the main European festivals. *Viola*, his first piece, won the Premio Gd'A Veneto in 2010 and was selected by Aerowaves in 2011; *Spic & Span* won the Segnalazione Speciale Premio Scenario 2011; *let sleeping dragons lie* won the Premio Prospettiva Danza 2012; *Everything is ok* has been selected by Dancenet Sweden and for the Aerowaves platform 2016.

Chiara Bersani is an Italian artist active in the performing arts. Suffering from a moderate form of osteogenesis imperfecta, her reflections focus on the political meaning that a body can assume when it enters into contact with the society. In 2013, she began framing her long-term research into the concept of the political body, with a series of artistic outcomes such as *Goodnight, Peeping Tom* (a performance about sexuality with four performers and five spectators at a time), *Miracle Blade* (a movie) and *Tell Me More* (a site specific performance with a choir of eight men). Over the years, she performed with Alessandro Sciarroni, La Tristura, Jérôme Bel and Rodrigo García.

TALOS

Uraufgeführt am 6. April 2017
World premiere on April 6th, 2017

How did you choose the people you wanted to work with for this production?

Arkadi Zaides: The team was established gradually. Some of the members approached me with an interest to collaborate after seeing my previous work, others joined along the way. Half way through the process, the main dramaturgical approach to the piece changed. In the beginning our production centred around the construction of a robot, similar to one being tested by the original Talos project. This idea raised a lot of questions, especially concerning the act of re-creating a machine, which is actually a weapon, even if not communicated as such by the developers of the original Talos project. Our focus then shifted towards the production of a keynote-presentation-like-event inspired by the kind of public gatherings, where such products are introduced/presented/promoted.

How did you work together as a team?

Arkadi Zaides: When the format of the presentation became clear, we identified and explored three parallel lines. 1. The speech/script being said by the speaker/presenter. 2. The way in which the speech is accompanied by visuals projected onto a screen behind him. 3. The choreographic sequence of events i.e. the gestures and movement of the speaker in the space while talking. The team was then divided into subgroups with each group further developing one of the lines. Another subgroup was busy with the broader event: selecting the lectures, movies and artistic interventions happening alongside the keynote-presentation-like-event constructed by the team.

Can you describe a situation typical for the process of this production?

Arkadi Zaides: The days would start in meetings with the entire team, updating each other about the progress of each subgroup, looking at materials together and discussing them. Then each group would continue working individually. The keynote-presentation-like-event constructed by the team was very much dependent on the text. When sections of the text were completed, the video artists reacted to the text and proposed visual materials, then the choreography/performative aspect was explored on stage, when the speaker started acting on stage, speaking and reacting to the visual material projected onto a large screen behind him/her.

How would you characterize your cooperation/collaboration process in one word?

Arkadi Zaides: responsiveness

GRENZEN DER GEGENWART UND DER ZUKUNFT

von Elisabeth Nehring

ARKADI ZAIDES' TALOS-KONFERENZ WIDMET SICH DER LIMITIERUNG VON BEWEGUNG UND STELLT DABEI DIE EUROPÄISCHE UNION IN DEN FOKUS

Blaue und schwarze Punkte, rote und weiße Linien, schematisiert dargestellte Wald- und Stadtgebiete in hell- und dunkelgrau – in der Animation, die Arkadi Zaides während seiner Lecture-Performance *Transportable Adaptable patrol for Land bOrder Surveillance* an die Wand werfen lässt, entstehen immer wieder neue asymmetrische Kombinationen und clusterhafte Zusammenballungen; Abstrakte Elemente ruckeln sich zu nervösen Kettenformationen zusammen, Punkte bewegen sich auf Linien zu und wieder von ihnen weg. Dass diese Animationen exakte graphische Abbilder von Luftaufnahmen sind, die im Sommer 2015 während des Ansturms Geflüchteter an den europäischen Grenzen von Drohnen aufgezeichnet wurden, erfahren die Zuschauenden erst gegen Ende der Performance – als kalkulierten Überraschungseffekt.

Mit emotionsloser Stimme doziert Zaides über die Vorzüge dessen, was hier vorgeführt wird: eine neue Technologie, mit der die europäischen Außengrenzen geschützt werden sollen – besser, effizienter, sinnvoller als mit den bestehenden Möglichkeiten. Denn, so Zaides in seiner mechanistischen Rede, die neuen Systeme seien nicht nur überall einsetzbar, flexibel, kostengünstig und kaum störanfällig, sondern darüber hinaus vollkommen unbemannt. Als kleine Roboter würden sie an den Grenzverläufen entlangfahren, um Migrant*innen beim illegalen Grenzübertritt aufzuspüren.

Der Inhalt dieses Vortrags – ein Teil der von ihm entwickelten *Talos Conference* – ist nicht Zaides Phantasie entsprungen, sondern einer ausgiebigen Internetrecherche. Man muss nur Talos googeln, den Namen jenes Riesen, der laut griechischer Mythologie von Zeus beauftragt wurde, seine kostbare Geliebte Europa zu bewachen – und schon findet man detaillierte Beschreibungen des realen, gleichnamigen EU-geförderten Grenzschutzprojekts. Die EU müsse mit dieser Art Forschung transparent umgehen und die Öffentlichkeit informieren, erklärt Zaides die Onlinepräsenz von *Transportable Autonomous patrol for Land bOrder Surveillance*. Doch fällt beim genauen Studium der ellenlangen Erklärungen vor allem eines auf: das, was sie nicht sagen. „Es wird nirgendwo beschrieben, was

BORDERS OF THE PRESENT AND THE FUTURE

by Elisabeth Nehring, translated by Elena Polzer

ARKADI ZAIDES' TALOS CONFERENCE IS DEVOTED TO THE LIMITATION OF MOVEMENT WITH FOCUS ON THE EUROPEAN UNION

Blue and black dots, red and white lines, woodlands and urban areas schematically represented in light and dark grey – new asymmetrical combinations and clustered agglomerations re-emerging over and over again in animations projected by Arkadi Zaides onto the wall during his lecture performance *Transportable Adaptable patrol for Land bOrder Surveillance;* abstract elements shudder into nervous chain formations, dots move towards lines and away again. Until the end of the performance, the audience are not told that these animations are exact graphic depictions of aerial photos recorded by drones in summer 2015 during the onrush of refugees to European borders – a calculated shock effect.

In a voice devoid of emotion, Zaides lectures on the advantages of what is being demonstrated here: new technology meant to protect Europe's external borders – better, more efficient, and wiser than what currently exists. For not only, so Zaides in his mechanistic speech, can the new systems be deployed everywhere, are flexible, cost-effective, and extremely reliable, but they are also moreover entirely unmanned. As small robots, they are built to drive along the borders tracking down migrants, who are attempting to illegally cross the border.

The subject of this lecture – part of the *Talos Conference* that he has developed – is not a figment of Zaides' imagination, but the result of extensive Internet research. If you google Talos, the name of the giant, who – according to Greek myth – was ordered by Zeus to guard his precious mistress Europe, you will immediately find detailed descriptions of the actual eponymous EU border surveillance project. Zaides explains the online presence of the *Transportable Autonomous patrol for Land bOrder Surveillance* as the obligation of the EU to handle such research transparently and to inform the public. But on closer inspection of the endless explanations, one thing is most striking of all: the things that they are not saying. "Nowhere do they say what exactly happens when these machines encounter a human being. What

genau passiert, wenn diese Maschine auf einen Menschen trifft. Was wird da genau stattfinden? Was die Maschine tun und wie sie reagieren wird, bleibt in allen Erklärungen völlig offen", beobachtet der Choreograph. Die Begegnung zwischen Mensch und Maschine ist eine Leerstelle in der Projektbeschreibung, die Arkadi Zaides Phantasie anregt – gerade weil sie viele Fragen nicht beantwortet.

Der israelische Choreograph beschäftigt sich schon lange künstlerisch mit der Beziehung zwischen Grenzen und Bewegung. In seiner prominentesten, weltweit und immer wieder gezeigten Arbeit *Archive* benutzt er wackelige Videoaufnahmen, die Steine schmeißende jüdische Siedler*innen zeigen – mit Handkameras gefilmt von betroffenen Palästinenser*innen. Die Bilder – entstanden im Rahmen der von dem israelischen Zentrum für Menschenrechte B'Tselem initiierten *Camera Projects* – dienen Arkadi Zaides als Vorlage für seine eigene Performance. Eins zu eins kopiert er in *Archive* auf der Bühne, was in den zeitgleich laufenden Filmen zu sehen ist: eruptive Ausbrüche, immer wiederkehrende körperliche Bewegungsmuster.

In seinem Beitrag zur *Talos Conference*, deren Motivation im Kern an *Archive* anknüpft, dreht er diese Verfahrensweise um: „Auf ein politisch-militärisches Projekt, das auf die Einschränkung und Verhinderung von Bewegung zielt, kann ich als Performer nicht mit Bewegung reagieren. Das wäre eine problematische Geste". In einem anderen Punkt aber gleichen sich die Ansätze: Wo Zaides in *Archive* ohne Kommentar und ohne zu bewerten die Filmaufnahmen noch einmal auf der Bühne verkörpert, taucht er in *Transportable Adaptable patrol for Land bOrder Surveillance* in die Logik der Grenzsicherungssysteme ein: „Wir benutzen dieselben Mittel wie sie: Wir reduzieren komplexe Informationen zu einfachen Schemata. Das ist genau das, was man tut, wenn man eine Maschine wie den Talos-Roboter entwickelt: Man benutzt Algorithmen und reduziert damit einen Menschen auf einen Punkt, eine reale Grenze auf eine abstrakte Linie." Allein durch den Akt der Reduktion und Schematisierung werde der Mensch bereits dehumanisiert, schlussfolgert Zaides und folgt in seiner Performance ohne Abweichung der Terminologie der Grenzsicherungsentwickler*innen.

Im Gespräch über seine Arbeit sagt Arkadi Zaides häufig „wir". Gemeint ist damit ein ganzer Stab an Mitarbeiter*innen, mit denen er bereits verschiedene Projekte realisiert hat. Die Videoanimation ist in einem halbjährigen Arbeitsprozess zusammen mit Effi Weiss & Amir Borenstein entstanden, israelischen Videokünstler*innen mit Sitz in Brüssel. Mit dem marokkanischen, in Brüssel ansässigen Autoren Youness Anzane, der französischen Choreographin Claire

will happen then? What will the machine do and how it will react? None of this is mentioned anywhere in the explanations" the choreographer observes. The encounter between human being and machine is a blank in the project description, one which sparks Arkadi Zaides' imagination – precisely because it leaves so many questions unanswered.
The Israeli choreographer has been artistically dealing with the relationship between borders and movement for quite some time. In his most prominent piece *Archive*, which has been shown worldwide, he uses wobbly video recordings showing stone-throwing Jewish settlers – filmed by affected Palestinians using hand cameras. The images – produced as part of the *Camera Projects* initiated by the Israeli Centre for Human Rights B'Tselem – serve as the basis for Arkadi Zaides' own performance. In *Archive*, he directly copies on stage what can be seen on the films simultaneously shown in the background: eruptive outbreaks, continually recurring physical movement patterns.

In his contribution to the *Talos Conference*, whose motivation was in essence related to *Archive*, he reverses this method: "As a performer, I cannot react with movement to a political-military project that aims towards limiting and preventing movement. That would be a problematic gesture." However, in other ways the approaches are similar: whereas, in *Archive*, Zaides embodies the film sequences over and over again on stage without commenting and judging, in *Transportable Adaptable patrol for Land bOrder Surveillance*, he delves into the logic of the border patrol systems: "We use the same devices as they do: we reduce complex information into simple schemata. That is exactly what one does when developing a machine like the Talos robot: you use algorithms, reducing a human being to a dot, and a real border to an abstract line." The mere act of reduction and schematisation in itself already dehumanizes people, so Zaides and in his performance, follows in the footsteps of the border patrol developers without deviating from their terminology.

In conversations about his work, Arkadi Zaides often says "we". What he means by this is an entire staff of team members, who he has worked before with on various projects. The video animation was created over a period of six months in collaboration with Effi Weiss & Amir Borenstein,

Buisson sowie den Dramaturg*innen Jonas Rutgeerts aus Belgien und Nienke Scholts aus den Niederlanden hat Zaides sowohl seinen eigenen Konferenz-Beitrag als auch das Gesamtkonzept entwickelt. Lange, intensive Recherchephasen wechseln während des monatelangen Arbeitsprozesses ab mit dem intensiven Austausch aller Kolleg*innen.

Einen Besuch bei den Talos-Entwickler*innen hat Arkadi Zaides alleine absolviert und auch in diesem Gespräch wurden – trotz aller Erklärungen – die Leerstellen der Projektdarstellungen ganz offensichtlich. Die Spekulationsmöglichkeiten, die dadurch entstehen, teilt der Choreograph nicht nur mit seinem Team, sondern gerne auch mit Vertreter*innen anderer Disziplinen. Zaides Interesse an dem Zusammenhang zwischen Bewegung, Grenzen und Grenzsicherung bewegt sich nicht nur auf der politischen und künstlerischen, sondern auch auf der kuratorischen Ebene: Sechs Kolleg*innen, die er bis dato nicht persönlich, sondern nur über ihre Arbeit kannte, hat er eingeladen, Beiträge für die *Talos Conference* zu entwickeln und so haben sich auch Computerspielspezialist*innen, Sound- und Mediendesigner*innen sowie Filmschaffende mit der Frage nach Bewegung an und von Grenzen beschäftigt. Dabei ist das 20 Millionen Euro schwere, von europäischen Steuerzahler*innen finanzierte Grenzschutzprogramm nicht unbedingt Mittelpunkt, auf jeden Fall aber Inspiration aller künstlerischen und akademischen Beiträge. „Wir wollten das Format einer klassischen Konferenz aufbrechen", erklärt Zaides die Einladungen. An den drei Hamburger Konferenzabenden wurden jeweils vier oder fünf Beiträge präsentiert – einige von ihnen nehmen, genau wie sein eigener Konferenzbeitrag, eine Leerstelle zum Anlass ihrer künstlerischen Inspiration.

Z.B. Manuela Zechner – die Österreicherin zeigte ihren klugen, subtilen Science Fiction-Dokumentarfilm *Remembering Europe*, in dem sie der Methode der von ihr seit 2005 entwickelten *Future Archives* folgt: In fiktiven Interviews wird der Blick aus dem Jahr 2040 zurück auf unsere Gegenwart geworfen. Ganz unterschiedlich erinnern sich junge Menschen auf Deutsch, Englisch oder Französisch an die Krisenjahre zwischen 2008 und 2018: „Damals" gab es noch „diese" Europäische Union – ein, das teilen die meisten der sich Erinnernden, „elitäres, kapitalistisches Projekt", das nicht nur auf unterschiedlichen Nationen beruhte, sondern auch gravierende politische, soziale und ökonomische Ungleichheit und große Differenzen zwischen „Zentren" und „Peripherien" hervorbrachte. Die Gegenwart der Zukunft,

Israeli video artists based in Brussels. Together with Moroccan, Brussels based author Youness Anzane, French choreographer Claire Buisson as well as dramaturge Jonas Rutgeerts from Belgium and Nienke Scholts from the Netherlands, Zaides developed both his own contribution to the conference as well as the overall concept. Long, intense research phases alternated during the many-month long work process with intense periods of exchange between all colleagues.

A visit with the Talos developers was however accomplished by Arkadi Zaides alone and in this conversation as well – in spite of all explanations – the blanks and gaps in how the project was presented became very apparent. The choreographer shared the speculative opportunities thus produced not only with his team, but also happily with representatives of other disciplines. Zaides' interest in the connection between movement, border and border security expresses itself not only in political and artistic ways, but also in curatorial ones: He invited six colleagues, whose work he was familiar with, but whom he did not previously know on a personal level, to develop contributions to the *Talos Conference*, thus bringing together computer game specialists, sound and media designers, as well as filmmakers to deal with questions of movement at and of borders. The 20 million euro border surveillance programme financed by European taxpayers is thereby not necessarily the main point of focus, but surely served as inspiration for all involved artistic and academic contributions. Zaides explains the invitations: "We wanted to break with the format of a classical conference". On every one of the three conference nights in Hamburg, four or five contributions were presented – some of them, like his own conference contribution, artistically inspired by the blank, the gap, the omission.

Manuela Zechner, for example – the Austrian filmmaker presented her clever, subtle science-fiction documentary *Remembering Europe*, in which she continued working in the same method as her *Future Archives*, which she has been developing since 2005: in fictive interviews, people gaze back from the year 2040 onto our present day and age. In very many different ways, young people remember – in German, English or French – the years of crisis between 2008 and 2018. "Back then" there was still "this" European Union – an "elitist, capitalist project", as most remember it, a union not only based on different nation states, but also the source of serious political, social and economic inequality and of enormous differences between the

die politische Realität des Jahres 2040 bleibt dabei im Unbestimmten; zwar wird deutlich, dass sich inzwischen nicht nur Europa, sondern die Welt ganz anders bemisst, dass die heute gängigen Einteilungen in Nationalstaaten, Macht-Allianzen oder Gegensatzpaare wie den „reichen Norden" versus den „armen Süden" schon längst nicht mehr gelten, ja, dass sogar ausbeuterische Arbeitsbedingungen und die Trennung zwischen bezahlter und nicht bezahlter Arbeit abgeschafft sind. Doch auch, wenn die Sprache evoziert, dass die EU nur mehr als anachronistisches Projekt erscheint, ein Relikt aus einer Zeit mit hoffnungslos altmodischem Politsystem (ähnlich wie für uns heute der Kalte Krieg) – wie genau die neue Lebenswelt 2040 aussieht, bleibt ungesagt.
Viel deutlicher wird dagegen der Regisseur Sylvestre Amoussou aus Benin. In seinem Spielfilm *Africa Paradis* dreht er die politischen Verhältnisse ganz einfach um: Zusammen mit Tausenden anderer Europäer*innen flieht ein französisches Paar aus dem unterentwickelten und verarmten Europa – sie wollen ins gelobte Land, die Vereinigten Staaten von Afrika. Die Demütigungen, Drangsalierungen und Schikanen, die sie dabei erleben, spiegeln genau das, was illegale Migrant*innen derzeit bei ihren Fluchtbewegungen in die EU erleben.

Eine Leerstelle wiederum beschreibt Florian Sprenger in seinem Vortrag *Machinic Agency*. Der Professor für Medien- und Kulturwissenschaften referiert über die zunehmende Bedeutung Maschinen gesteuerter Mikroentscheidungen – den „Kern der digitalen Kulturen", wie Sprenger es nennt. In der digitalen Logistik von Daten- und Postpaketen, Werbeblöcken und smart cities, in den unzähligen und in rasender Geschwindigkeit ablaufenden kleineren und größeren Entscheidungsprozessen spielt der Mensch zwar keine Rolle mehr, wohl aber werden mit der technischen Weiterentwicklung zutiefst menschliche, weil ethische Fragen berührt. Sprenger führt das verblüffende Filmbeispiel des selbstfahrenden Autos vor, dessen Bordcomputer den Unfall zwei vor ihm fahrender Wagen in Sekundenbruchteilen vorwegnimmt und abbremst. Was Sprenger – und der Diskussionsstand der Dinge – (noch) auslassen, sind genau jene ethischen Fragen, die sich daran anschließen: Wenn künftig Mikroentscheidungen in unseren physischen Alltag auf diese Weise eingreifen, wie muss der Computer eines Autos dann programmiert werden? Wessen Leben soll im Fall der Fälle geschützt werden? Das des Autofahrers oder – als ein Beispiel von vielen – des Radfahrers, der vor ihm zu Boden geht, oder die Gruppe von Fußgängern, in die das Auto beim Ausweichen hineinzurasen droht?
Wo Sprenger ganz bewusst im Ungefähren bleibt, wird Georg Hobmeier auf spielerische Weise sehr präzise. Der österreichische Performer und Computerspielentwickler führt in die Welt der *serious games* ein und stellt das autobiographische, im klassischen Comicdesign entwickelte Computerspiel *Path Out* vor, in dem die Fluchtbewegung des jungen Syrers Abudallah Karam nachgespielt werden kann. In einzelnen Episoden gelangt der/die Spieler*in von Syrien über die Türkei, Griechenland und den Balkan nach Mitteleuropa – kommentiert von Abudallah Karam selbst, der in einem selbstgebastelten Video à la YouTube immer wieder aufpoppt und sich mit sympathischer Ironie dafür bedankt, dass man ihn auf eine Landmiene hat treten lassen.
Für die Präsentation auf Arkadi Zaides *Talos Conference* hat Georg Hobmeier einen kleinen, aber wirkungsvollen Clou eingebaut: Auf der letzten Strecke von *Path Out* muss Abudallah Karam die Grenze nach Europa überwinden – und trifft auf genau jene Talos-Roboter, die nach dem Willen ihrer Entwickler*innen in Zukunft die europäischen Grenzen „schützen" sollen. In der Demoversion von *Path Out* dreht die Figur einfach um und kehrt zurück an ihren Ausgangspunkt. Was die technische, politische, gesellschaftliche und soziale Realität an Alternativen zu dieser Situation einmal bringen wird, ist längst nicht abzusehen – und bleibt als Leerstelle die Anregung für weitere *Talos*-Konferenzen, die dieser ersten Hamburger Ausgabe noch folgen sollen.

"centre" and the "peripheries". However, the present state of the future, the political reality of the year 2040 remains vague; although it does become clear that not only Europe, but also the world defines itself very differently. That today's familiar divisions into nations, power alliances or opposites such as the "rich north" versus the "poor south" have already long become obsolete, that even exploitative working conditions and the differentiation between paid and unpaid work have been eliminated. Yet even when the language indicates that the EU appears in retrospect to be little more than an anachronistic project, a relict from an age dominated by a hopelessly out-dated political system (much like the Cold War seems to us today) – there are no further indications what exactly the new world in 2040 looks like.
Director Sylvestre Amoussou from Benin is much more direct. In his feature film *Africa Paradis*, he simply turns around the political situation: Together with thousands of other Europeans, a French couple flees from the underdeveloped and impoverished Europe to reach the Promised Land: the United States of Africa. The humiliations, harassments and chicanery, which they thereby experience, mirror exactly what illegal migrants are currently experiencing on their own way into the EU.

In his *Machinic Agency* lecture, Florian Sprenger describes another blank. The professor for Media and Cultural Studies spoke about the increased meaning of machine controlled micro-decisions – the "core of digital cultures" as Sprenger calls them. Although human beings may no longer play a role in the digital logistics of data and postal packages, advertising and smart cities, in the countless, smaller and larger high-speed decision-making processes, these technical advances nevertheless touch on deeply human, i.e. ethical issues. Sprenger presents the astonishing film example of an autonomous car, whose board computer anticipates within seconds the crash of two cars in front of him and subsequently decelerates. What Sprenger – and the state of the discussion on things – (still) leaves out are exactly the ethical questions, which result from this scenario: If future micro-decisions intervene with our physical daily lives in such ways, how must we programme a car's computer? In a case of emergency, whose life should be protected? That of the driver or – as in one example out of many – that of the bicyclist, who has fallen in front of the car or the group of pedestrians, who the car threatens to hit if it swerves?
While Sprenger very consciously stays vague, Georg Hobmeier playfully becomes very precise. The Austrian performer and computer game developer introduces the audience to the world of serious games and to *Path Out* – an autobiographical computer game developed in a classical comic-book style, which plays out the actual journey of the young real-life Syrian refugee Abudallah Karam. In individual episodes, players travel from Syria via Turkey, Greece and the Balkans to Central Europe – Abudallah Karam himself comments on the action, by popping up in amateur videos à la YouTube and, e.g. pleasantly expressing his ironic thanks for letting him step on a landmine.
For his presentation at Arkadi Zaides' *Talos Conference,* Georg Hobmeier programmed a small, but effective highlight: On the final stretch of *Path Out*, Abudallah Karam has to overcome the European border – and there encounters exactly those same Talos robots that are meant to "protect" Europe's borders in the future, if their developers have their way. In the demo version of *Path Out*, the character simply turns around and returns to his point of origin. It is still impossible to say what alternatives technical, political, and social realities will someday bring to this situation – and this blank provides ample incentive for further *Talos conferences* still to follow this first edition in Hamburg.

KÜNSTLER

ARTIST

Der Choreograph Arkadi Zaides wurde 1979 in Belarus geboren, emigrierte 1990 nach Israel und lebt derzeit in Frankreich. Er absolvierte das Master of Choreography Programm der Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Zwischen 1999 und 2004 war er Mitglied der Batsheva Dance Company. Seine eigenen Arbeiten untersuchen die Art und Weise, wie politische und soziale Kontexte den Körper beeinflussen und Choreographie prägen. Neben seiner choreographischen Arbeit, mit der er international tourt, entwickelt er u.a. mit Sandra Noeth kuratorische Projekte.

Arkadi Zaides is an independent choreographer. Born in 1979 in Belorussia, part of the former USSR, he immigrated to Israel in 1990 and currently lives in France. He holds a Master's degree from the Amsterdam Master of Choreography program at the Theater School. Between 1999 and 2004, he was part of the Batsheva Dance Company. In 2004, he embarked on an independent career. Zaides' works, which examine the ways in which political and social contexts affect the physical body and constitute choreography, have been presented at numerous festivals and venues around the world. He also develops curatorial works e.g. with Sandra Noeth.

WORKING TOGETHER

TRANS NATIONALLY – SYMPOSIUM

OPENING SPEECH

by Janina Benduski
held on March 31st, 2017

Dear collegues,
I am very grateful to Kerstin Evert and Rudi Laermans for inviting me to speak here today. And I am even more happy about the fact they have dedicated the first day of this international conference to the subject of improving artistic working conditions. It is truly a topic that concerns us all. And it is one that we have all talked a lot about, but as long as these conditions do not improve, I fear we will have to carry on talking about it. At least until something gets done about it.

Today, I would like to give you some idea of the political and economical background of independent performing arts here in Germany. My name is Janina Benduski. I am currently – among other things – honorary elected president of the board of the German Federal Association of Independent Performing Arts aka Bundesverband freie darstellende Künste.

The *Bundesverband* is an umbrella organisation, bringing together and coordinating the activities of 16 regional associations across Germany on a national level. These 16 regional organisations have momentarily around 1.200 members. These include venues, production houses, artist groups, collectives, producers, but also individual artists, running their own companies. We have a small office in Berlin, which is financed by membership fees and funding by the federal government. We have three people there with paid positions, but much of the work is also done on an unpaid, volunteer basis by members of various working groups, as well as by the members of the board.

The *Bundesverband* was founded in 1990 at a time when independent structures for the arts were gradually beginning to stabilize and professionalize. The association's first and foremost goal at that time up to today was and is to improve living and working conditions in the independent performing arts.
To do so, we are momentarily mainly focusing on three areas:

1) Political involvement and lobby work concerning all policies that affect the work of artists and cultural workers on the federal level in Germany: e.g. social security regulations (mainly *Künstlersozialkasse* and the *Bayrische Versorgungskammer* – both are special programmes providing reasonable social security benefits for performing artists), but also all regulations concerning taxes, financial administration, etc.
2) Improving structures: feedback sessions, working groups, studies, papers, asking the community what they want, telling politicians what they should do, you name it...
3) Improve visibility: Raise awareness. Approach the public. Activate media. Activate audiences, both new and old. Put performing arts on the agenda.

To many of you, this is surely no new fight and one that you are probably equally involved in your own countries. For as this meeting and the talks that went before it confirmed: fair, stable and secure living and working conditions for artists and art makers are vital and prominent factors in all forms of artistic collaboration and coproduction. Yet, when we work across national boundaries, coming from countries with very different backgrounds concerning production structures and funding for the performing arts, the task does not get easier. Financial instruments across Europe are extremely different. Wages or other remunerations such as per diems are difficult to compare. This is even more so the case, if we look beyond Europe.
One way to attempt to compare differences and working realities in Europe is to take a closer look at project budgets in different European countries. And what do we see? Precarious working conditions on all sides, massive inequality between partners and countries all artfully listed in columns and rows. I recommend that

every politician on the European level take a look and remind himself or herself of this once a day.

None of this is new. We all know and are very well aware of it. A lot of colleagues, who I have been asking lately about this topic, have told me about the practical and ethical challenges, they face in international projects. So: what can we do about it? It's difficult to say, but there is one thing we can do: exchange.
We can exchange knowledge about numbers and working conditions.
We can talk about methods and strategies.
We can try to find a common language.
We can practice solidarity.

One such model of general solidarity, which has gained quickly in speed and strength over the last years in Germany is the *Empfehlung von Honoraruntergrenzen* i.e. recommended minimum fees in projects. The movement towards adhering to budgeting and paying recommended minimum fees in projects in the performing arts sector is a good example of a successful case of the independent performing arts community leaving a strong impact on general working structures in the arts in Germany.
The concept was first developed in Berlin in 2008 through a joint effort by local dance and theatre makers. Freelance artists working with public funding in Germany are not required to adhere to certain standards of minimum pay to their teams. Absurdly, the funding regulations do mention how high fees are allowed to be, but not how low. So, the community decided to calculate a monthly recommended minimum fee for artists working full-time on a project with the idea that if this recommendation is actually applied to every project, then:

- We have clear numbers and it is easier to argue for a substantial increase on funding for the performing arts.
- We can provide best-practice examples to help artists draw up fair budgets.

The recommended minimum fee movement came at the same time, that minimum wage was likewise being discussed in Germany and then finally made national policy in 2015. That same year, after the Berlin arts community had followed the strategy of lobbying for minimum fees for over 7 years, the government finally officially acknowledged the necessity of the recommendation.

Ever since, the City of Berlin asks all artists applying for funding to respect minimum fees in their budgets. To secure this, the city raised its funding for performing arts by half a million euro in 2016 und another 1,2 million euro in 2017.

At the same time, in late 2015, the German Federal Association of Performing Arts also decided to follow the Berlin example and encourage further local associations to develop their own recommended minimum fees for artistic projects.

In Berlin, the recommendation originally began at 2.000€/month. Today, the Federal Association has raised that recommendation to 2.300€/month, based on the minimum wage for employees at big institutions plus an average sum for social security, which freelancers have to pay themselves.
Since then, things have begun moving quickly. Regions and cities all over

Germany have tried to understand and adapt this system to local living conditions. In some place, it has been introduced without problems with local funding already well equipped to handle the change. In other places, recommended fees could only be introduced after substantial work into securing new sources of general funding.

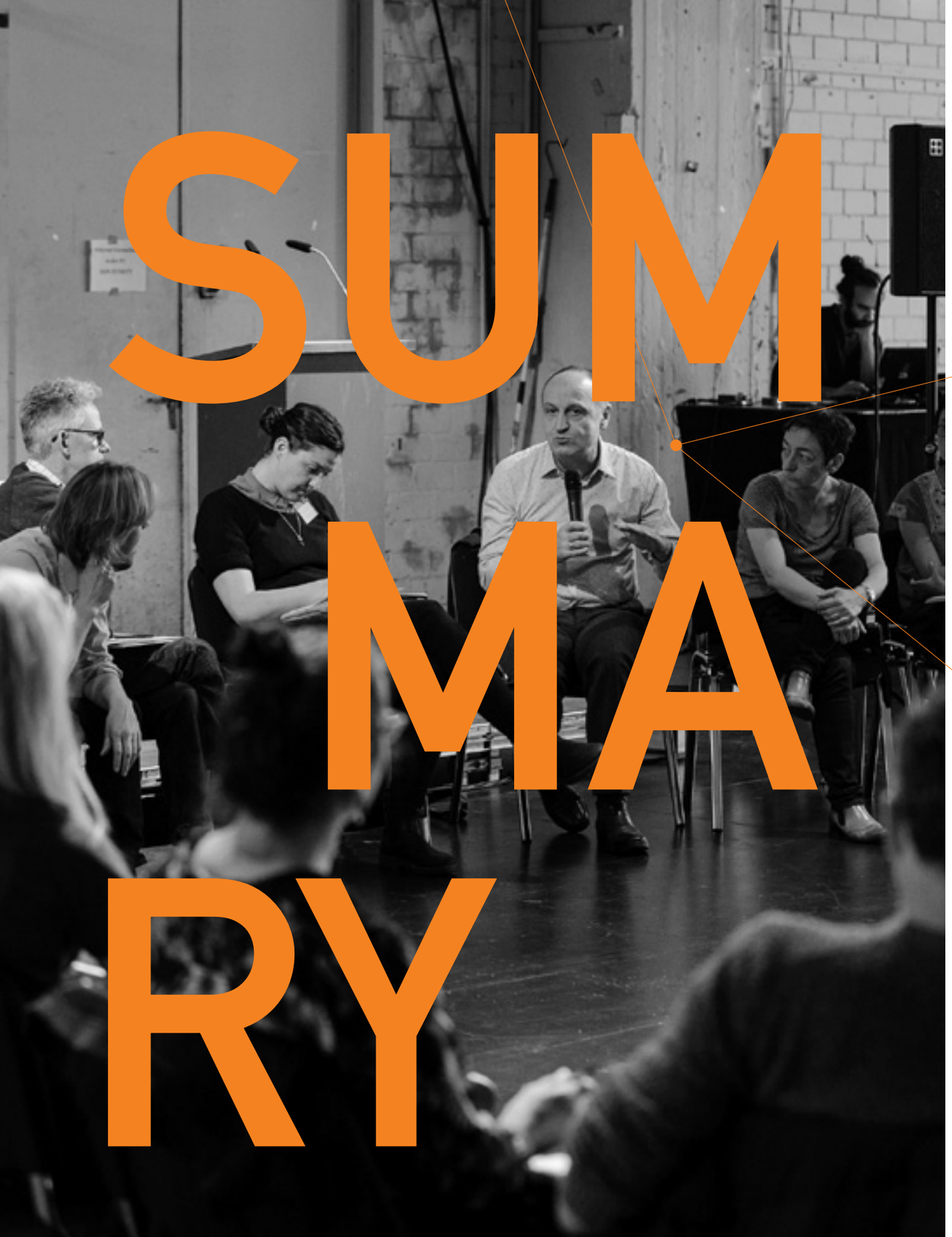
And in some cases, the local artists had to say: No, we cannot request minimum fees in our projects at the moment, because then there would hardly be any projects left. But we can now prove to our politicians and funding administrators that the system is relying on the artists working for too little money. So what is happening there, is actually really wonderful:
The performing artists themselves – the communities – are talking about what work is worth. Can you pay it? Can we pay it? What is worth working for?
And the governments and the funding institutions are also talking about what kind of funding they want for the independent performing arts: What does society want? Lots of very cheap projects that exploit artists, living at the margins of society? Or artists, who can actually make a living making art?
We do not know when or where this will end up. But what we see at the moment is a development. And all this is thanks to the actually quite simple idea of providing HUGs – *Honoruntergrenze.*

In preparation for my talk today, I tried to inform myself about similar movements in other European countries. It was not so easy. As a member of the IETM, I was able to find some information there, but not much on the individual cultural-political goals and strategies of different countries. The *Compendium on Cultural Policies and Trends in Europe* is quite useful, but sufficiently not qualified for comparing the situation in various independent art scenes.
And of course, websites such as *Touring Artists* do provide practical information – how to apply for a project, how to handle funding in different countries, how to get a visa, but the information that they give is about how things are and not about how they should be.

Over the last year, the German Federal Association of Performing Arts has begun working together with other European associations for independent performing arts. We are trying to exchange knowledge and to talk about common strategies, but we are only at the beginning of our journey. And I do hope, that networks such as the European Dancehouse Network will join in this process. Because it is very import that not only political associations, but also artistic companies, venues and networks take an active role in the development of policies for the arts.

So these are the questions that I wish to leave you with:
Do we want to know more about the social situation in other European countries?
Do we want to have a plan for joint action as independent performing arts on a European level?
Do we possibly even want to draw up guidelines or recommendations on how to react to the challenges of European arts projects with many different countries involved?
And last, but not least: how can we all behave with greater solidarity?

I wish all of us a successful conference with many inspiring moments of solidarity in the arts.



SUMMARY

compiled by Fearghus Ó Conchúir, Kerstin Evert, Rudi Laermans, Solveigh Patett

The three-day symposium *Working Together Transnationally. Structures, Conditions and Artistic Practices* took place from March 31st until April 2nd in collaboration with the European Dancehouse Network. Curated together with the Brussels based sociologist Rudi Laermans and facilitated by Fearghus Ó Conchúir, about 70 international guests and participants discussed and practiced models of solidarity within and between production structures and artists, investigated possible media of collaboration and explored choreographic forms of collaboration:
The first and second day combined panel discussions and impulse statements with working groups. While the first day aimed to develop suggestions and questions on how to improve artistic working conditions in Europe together in a joint movement of artists and institutions, the goal of the second day was to develop a glossary of parameters that facilitate artistic collaboration. On the third day, participants met up in the studio for an introduction to four choreographic approaches to artistic collaboration.

IMPROVING ARTISTIC WORKING CONDITIONS

By sharing best practices and innovative concepts that try to initiate models of solidarity, fair practices and sustainable and reliable working conditions, the day aimed at identifying key issues, as well as basic standards in order to improve artistic working conditions in Europe. In two panels the participants gave short impulse statements on different subjects such as:

- *Opening Speech* (Janina Benduski, cultural producer and chairwoman of the German Federal Association of Independent Performing Arts, Berlin)
- *Brussels and Berlin: Artistic Labour and Precarity in Two European Capitals* (Annelies van Assche, researcher, Brussels/Berlin)
- *Sweet & Tender Collaborations – Exploring Self-Organized Working Methods* (Jenny Beyer, choreographer, Hamburg)
- *Working Together with Public Bodies and Audiences* (Roberto Casarotto, artistic director of Centro per la Scena Contemporanea di Bassano del Grappa)
- *Moving Futures – Network of Dance Structures* (Kristin de Groot, director of Dansateliers, Rotterdam)
- *One Step beyond! Risk Taking and Producing* (Walter Heun, director of Tanzquartier Wien, Vienna/Munich)
- *Factory Artists at Tanzhaus NRW – Long-term Residencies Stimulating Sustainable Artistic Development?* (Bettina Masuch, director of Tanzhaus NRW, Düsseldorf)
- *Alternative Modes of Artistic Production in Times of Crisis* (Steriani Tsintziloni, researcher/curator, Athens)

The impulse statements served as a starting point for table discussions, which invited all participants of the symposium to exchange and develop a short list of the most urgent issues. The table discussions were led by the speakers of the panels.
In the following plenary meeting, each table introduced the most important questions and results of their talks. Here is an overview of propositions, questions and themes for further action that emerged in the discussions, as compiled by Fearghus Ó Conchúir:

PROPOSITIONS

In order to develop a plan of action to improve artistic working conditions, it was discussed that the most urgent step is to get to know more about the situation of independent dance artists in different European countries. Research into working conditions as well as the income, tax and social security situations of freelancers in the fields of dance and the performing arts in different European countries can build the foundation for comparison on the European level:

- *This should involve a survey of existing research, as well as new research into countries where information has not yet been gathered.*
- *Data will also give visibility to the imbalances in different parts of Europe, which are increasingly becoming an obstacle for international artistic cooperation and thus reducing access by artists and artistic institutions in some parts of Europe to European funding schemes that require existing financial resources.*
- *It was recognised that precarious working conditions are not just experienced by freelance artists, and that there is strategic value to linking the research to the wider situation of freelancers and self-employed people across Europe.*
- *It was suggested that this research could be coordinated by the European Dancehouse Network in cooperation with other European umbrella organisations in the fields of dance and performing arts.*
- *Having data on working conditions would be highly important for political advocacy and for developing*

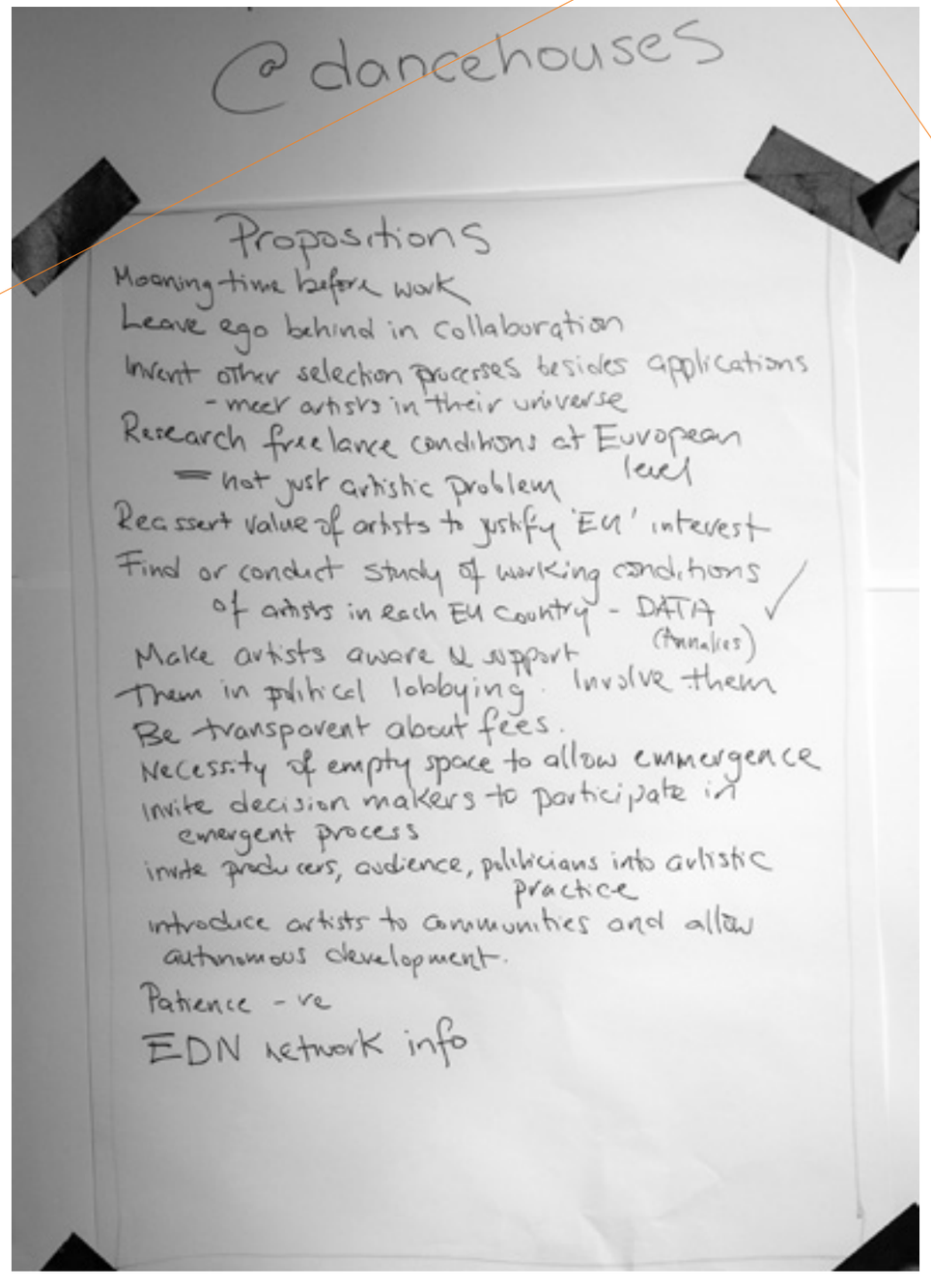
minimum fee/working standards in the fields of dance/performing arts in Europe.

Another important aspect in the discussion of how to improve artistic working conditions was the importance of creating flatter hierarchies between artists and institutions. This includes:

- *Greater transparency about fees between artists and institutions*
- *More equal dialogue betweenartists and institutions/producers about shared challenges*
- *Creating conditions for institutions and artists that enable them to shape history together*
- *Helping artists to be informed about political and economic challenges that institutions are dealing with so that artists and institutions can lobby in the political field together.*
- *Invite decision-makers (producers/ institutions/politicians) into emergent creative processes*
- *Give time to artists and the public to develop projects and activities together that don't already have a goal at the start. These emergent processes require patience.*

Question and themes, that were raised in the table discussions, but for which time didn't allow more indepth talks:

- *Does the current funding and production system of performing arts in Europe, as well as on national levels, promote overproduction?*
- *Could production houses support practice and offer space for research and creation, with its mistakes, solidarities and anarchy, rather than just for products/productions?*
- *How to foster participatory practices involving audiences that benefit artistic practice instead of mainly becoming a social instrument or a tool for attracting active audiences?*
- *Is it a mistake to think about artists and public as being separate? Aren't we all citizens? However, if we make this a ground for equal exchange, what happens to the expertise of the artist? How is it valued?*
- *How can we pass on knowledge when something dies? When is it time to stop? How do we stop with care?*



THE MEDIA OF COLLABORATION

To a certain extent, every collaboration is a social experiment. In an attempt to develop a slightly more objective perspective on this particular mode of togethering, which we call collaboration, the second day focused on the media of collaboration, e.g. friendship, mutual trust, respect and recognition.
In short impulse statements, the participants presented their first approach to a specific medium of collaboration:

- *On the Use of Digital Communications and Storage Media as Platforms for Creative Co-Collaboration via Collective Text Authoring and/or Editing*
  (Eleanor Bauer, artist, Brussels)
- *Behind the Collaboration: Presence, Listening, Co-Habitation*
  (Leonardo Delogu, artist, Italy)
- *Collaboratory*
  (Kristinn Guðmundsson, artist, Brussels)
- *Listening*
  (Brendan Keaney, director of DanceEast, Ipswich)
- *On the Bias of Care-Taking*
  (Sandra Noeth, researcher/ dramaturge, Berlin)
- *Protocols and Principles Meet Artistic Collaboration*
  (Biljana Tanurovska, cultural worker, Skopje)
- *Who Works with Whom?*
  (Gesa Ziemer, professor at HafenCity University, Hamburg)

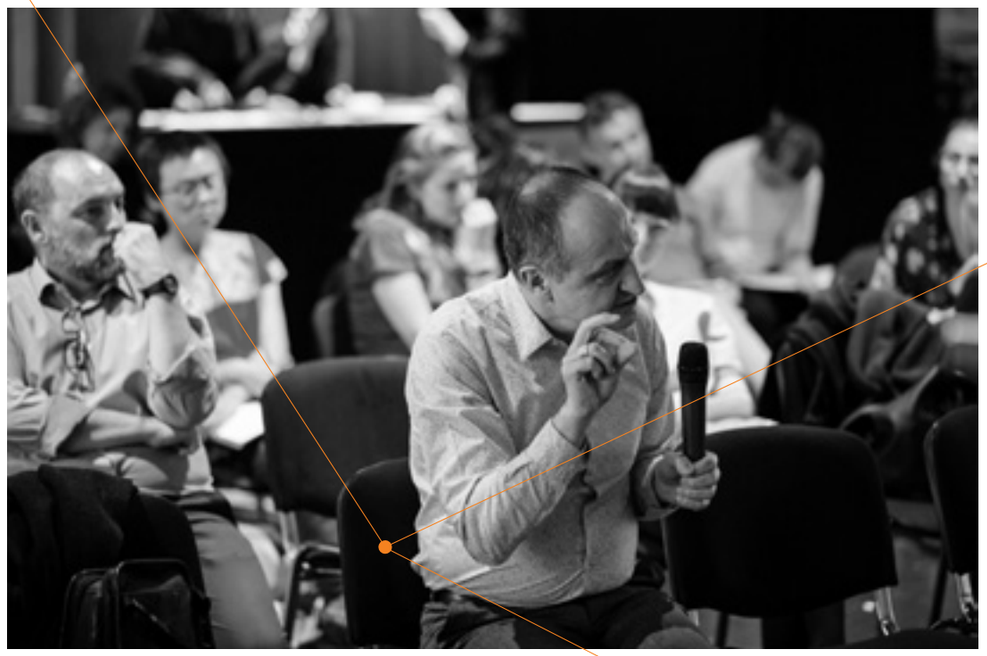
The following table discussions and the plenary gave the opportunity to dive deeper into the different suggestions, but also to discuss more general issues of collaboration. While collaboration very often has a highly positive connotation and usually tends to bring together likeminded people, the final group discussion of the day raised the question of how to collaborate with people that don't generally share the same views. It was mainly connected to the current political developments and the rise of national movements in some European countries. This brought up the issue of how to work together with those you don't like, whose ideas and thoughts are not common/not familiar and not shared, who are usually not widely heard and who contradict current political and social conventions. Again, it became very clear that the political and economic situation in Europe is highly diverse and that it needs deeper research and knowledge in order to understand conditions and efforts of working together in different European countries.
The following short statements build the ground for a possibly on-going glossary of media of collaboration:

RUDI LAERMANS

Media of collaboration

A medium is literally something that lies in the middle, yet this 'middle' is also something that acts as a fluid that relates and through which something can be transmitted. As such, a medium differs from an instrument or a mere resource, which may be used as a means or a quasi-device in a premeditated, calculative way. Friendship and non-sexual 'love', mutual trust, a shared personal interest, reciprocal respect and recognition (eventually sustaining a relationally circulating charisma), the capacity to relate both 'professionally' and 'diplomatically', and common value priorities or cultural frameworks are some of the prime media of artistic collaboration. We tend to associate them with the realm of intimate communication, yet productive forms of collaboration precisely cut through the private/public distinction. They therefore also over-code and erode the traditional difference between work and leisure, often with negative consequences such as non-paid or even non-contractually specified labour.

Though the just mentioned media further relations of co-creation or productive cooperation in an intrinsic way, they do not necessarily do so in a harmonious mode. Their principal constitutive role can never eliminate the possibility that they start to hamper or block a collaboration, which may eventually result in its destruction. Media unite because they potentially divide: they are both literally symbolic and diabolic, creating consensus because they can be as well a source of (or reason for) consensus. Thus, trust may rapidly turn into distrust because there was that much unwarranted belief in someone's capacities. Or an artistic friendship can transform into a fierce hate relationship because there was a shared interest in all the senses of the word.



BILJANA TANUROVSKA

Protocols and principles of "co-existing" in a self-organised collaborative platform

Nomad Dance Academy (2006 - now) is a platform for contemporary dance and a model of self-organisation that upholds rhizomatic collaborative processes. We have harmonized these processes by means of the principles of balance, invitation and open space, through which we have articulated and ascertained new politics of collaboration. These are based on taking care of each other's needs, dealing with uncertainty, inclusiveness, taking time, having a dialogue, reflecting (critically)... NDA's politics of collaboration are rooted in a certain contextual frame (ex-Yugoslavia and Bulgaria), which has resulted in transgressive forms of actions in order to oppose the nationalistic agendas and clientelism of the official institutions, as well as market driven politics of collaboration.

In the art world, principles and protocols are often allegedly regulative and restrictive. NDA never perceives them as given and complete, but sees them as potential processes through which diverse forces are put into constellations that are always specific. Do they regulate or form a mode, which allows diverse media (friendship, togetherness, etc.) and alternative politics of collaboration to appear? We try to use protocols and principles to structure an alternative reality of co-existence that enables us to explore co-learning, co-teaching, co-moving, co-thinking as collaborative processes.

KRISTINN GUÐMUNDSSON

I/WE

I have collaborated in many different constellations, as a family member, as a student, as a sportsman, as a scout, as an artist and as a performer. I want to figure out where 'I' fits within 'we'. Is there such a thing as 'I' or do we only exist in 'we'?

LEONARDO DELOGU

Temporary settlement

Building a camp or taking a walk are devices to gather people in public space. Living together, sharing daily actions such as cooking, taking care of others, making common decisions... it is the first collaborative environment. More properly, it is what we call cohabitation. Walking through the landscape, exposing bodies in a "space of visibility", following signs provided by the environment is what we call „agency". Cohabitation and agency are the main pillars of collaboration. Looking at both allows us to better understand what collaboration means: a practice of embodying new ways of inhabiting the world. Not producing something together, but being something different together.

ELEANOR BAUER
Media, currencies, structures
What is the difference between a medium of collaboration and a general faculty of communication? What is the difference between a collaboration and a platform for sharing? Collaboration implies the necessity of a common project, carrying with it some form of common goal and perhaps expectations. How, in (and/or against) an economy and society which finances and honours pieces over processes and practices, can we make space for projects that have other common goals or expectations, such as knowledge production or research? How can we make visible and give credit – both social (recognition) and financial (payment) – to the collective labour force underneath any project or creation? Given that three types of currency support our work – money, recognition, and passion – how can we create situations where everyone involved experiences a fair balance of all three, where passion is not used as a substitute for money, where the importance of recognition is not underestimated, and where everyone is paid for their work time?

SANDRA NOETH
The bias of care-taking
Reflection on care as a medium of collaboration does not end with a collective attempt to acknowledge and cherish trust and friendship and humanist values in artistic and curatorial practice. Instead, this proposal is aware of the poisonous potential and the Janus-faced and fragile dynamics immanent to the very idea and practice of care: the power to connect and link ideas, bodies, and people across material and imaginary differences and territories, and, simultaneously, the power to intrude and paralyse the latter. It is a proposal to think about an ethical project in the arts with the body as its centre.

BRENDAN KEANEY
Listening
I don't have a hypothesis or indeed a theory to discuss. I simply have some observations about the importance of listening. I suspect that most people have at least one 'megalomaniac gene', and, without wishing to generalise, or stereotype, many of the creative people I know, appear to have two or more. The key to successful collaboration is making sure that one has a strategy in place to keep these 'megalomaniac genes' in check. I am not sure I have yet worked out how to control my enthusiasm for my own ideas. However, I have discovered the disaster that follows if you don't make time to listen to opinions, ideas and needs of others, who are part of a collaborative constellation or a community.

GESA ZIEMER
Who works how with whom? Artistic practice in collaboration with other disciplines
We must encourage discussion on collaboration between dance (artistic) practices and other disciplines such as metropolitan research. Collaboration means working with very heterogeneous actors. Hence, dancers could work with city planners since the latter are trained in city planning, but less in perceiving the city; choreographers could work with landscape architects since the latter are trained in designing public space, but less in how to use it. In this sense, I propose to think and act in terms of transmedia, instead of specific medium use.

CHOREOGRAPHIC PRACTICES OF WORKING TOGETHER

After discussions on the structural aspects of solidarity, as well as the binding and/or separating effects of collaboration, the third day of the symposium brought people into the studio. Two parallel workshops in the morning and two parallel workshops in the afternoon suggested methods of and approaches to working together artistically, while also involving the body on a practical level.
Eleanor Bauer's workshop *Nobody's Business* was a situational enactment of *Nobody's Business*, an initiative set up by Eleanor Bauer in 2015 that wants to facilitate the sharing of practices, knowledge and methods both digitally and face-to-face. As such *Nobody's Business* is an initiative for local and international exchange in the performing arts. The ambition is to facilitate the non-exclusive and collective production and distribution of practices, knowledge and methods through specific procedures or meetings guidelines. In the workshop, the participants practised collectively writing a text together.

Leonardo Delogu's workshop *temporary settlement* took place parallel to *Nobody's Business*. It tied in with his presentation on the media of collaboration on the second day of the symposium and aimed at creating a situation in which all participants collectively experience the concepts of presence, listening and cohabitation through walking. Walking in a group, having an area to explore, but not a specific path to follow easily becomes an exercise in negotiation and at the same time an aesthetic and political act, and in the end an urban ritual. Thus, the workshop participants went on a silent walk together through the neighbourhood of Kampnagel. There was no indicated route, the idea was rather to find a path together by communicating through other means than words and to finally find the way back to the point of departure.

In the afternoon Eszter Gál's workshop *Dance and Beyond* introduced contact improvisation as a dance form based on the communication between two moving bodies that are in physical contact. Thus the participants went into a shared movement research that focused on a practice of listening and responding to the changing inner and outer environment. The participants practiced relating to each other and the group with contact moves and games. Trust and safety thus turned out to be the key issues and important media of dancing together.

Drawing on the working method practiced by the collective Marble Crowd, Saga Sigurðardottir's workshop *Playing as a Way of Togetherness* invited the participants to engage with the topics of the symposium through means of play, suggesting the playful as a practical approach to collaboration: *Playing as a Way of Togetherness* – of thinking together, doing together. Participants were offered a playground to "converse" in, that is, to engage with questions, impulses and ideas together through absurd tasks where the imaginative, intuitive and physical is called upon. The participants were split into three groups that alternated in observing and developing landscapes together. Cardboard boxes were offered as basic material for the shared on-going process of building, such as a clinic for Europe, a Japanese garden or a haunted house.

BERGE VERSETZEN – IN DREI TAGEN

MOVING MOUNTAINS – IN THREE DAYS

von Irmela Kästner

Irmela Kästner, freie Autorin, Journalistin und zeitweise Kuratorin im Bereich Tanz, glaubt fest an ein kreatives Potential von Kollaboration innerhalb Europas und darüber hinaus. Auf Einladung von K3 wirft sie als teilnehmende Beobachterin einen Blick auf eine höchst komplexe Themen- und Sachlage, mit dem Anliegen journalistisch verantwortungsbewusst, Haltungen und Meinungen gerade auch in ihrer Widersprüchlichkeit abzubilden.

Zugegeben: Der Titel ist geklaut. Zumindest ist er geborgt. *Moving Mountains in Three Essays* betitelt die isländische Künstlergruppe Marble Crowd ihr Stück, das im Rahmen des Festivals *togetherapart* entstanden ist und uraufgeführt wurde. „Eine Ungeheuerlichkeit", wie die Künstler*innen angesichts der selbst gestellten Aufgabe befanden. Und gerade deshalb erwies sich der Geist ihrer kollektiven Arbeitsweise durchaus als Impulsgeber in den vielfältigen Diskussionen um eine Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Tanzes und der performativen Künste in Europa, die vorhat über Grenzen zu gehen.
K3 – Zentrum für Choreographie auf Kampnagel in Hamburg feierte 10-jährigen Geburtstag und hatte dazu Partner*innen – Künstler*innen, Produzent*innen, Wissenschaftler*innen – aus allen Ländern Europas eingeladen. Neben dem Vergnügen stand die Arbeit auf dem Programm. Solidarität, Transparenz, Fairness. Was verbindet, was trennt uns. In einem dreitägigen Symposium wurden betreffende Fragen nicht zuletzt anhand bereits erprobter choreographischer Formen des Zusammenwirkens erörtert. Togetherapart – zusammen und doch auch getrennt: Die Kollaboration stand im Fokus, deren Voraussetzungen und Möglichkeiten, ohne dass konkrete Weisungen oder Zielvorgaben gesetzt wurden.

Saga Sigurðardóttir (Marble Crowd) initiierte anschaulich eine praktische Zusammenarbeit mittels Pappkartons. Auf ihrem Kartonspielplatz wurde ebenso viel zerstört wie aufgebaut, zerrissen, geklebt, aufgetürmt. Symbolisch errichteten die Workshop-Teilnehmer*innen am Ende ein Krankenhaus für Europa, eine Geisterbahn und schließlich einen japanischen Garten. Das liest sich

by Irmela Kästner, translated by Elena Polzer

Irmela Kästner, independent author, journalist and sporadic curator in the dance field, firmly believes in the creative potential of collaboration within Europe and beyond. As a participating observer at the invitation of K3, she took a look at a highly complex conference situation, with the aim of representing the positions and opinions with journalistic integrity, especially in all their inconsistencies.

I confess: the title is stolen. Or at least borrowed *Moving Mountains in Three Essays* is actually the title of a piece by the Icelandic group Marble Crowd, which premiered at and was commissioned by the *togetherapart* festival. "A monstrosity", so the artists in the face of their own self-imposed task. And precisely for this reason, the spirit of their collective mode of working served as a catalyst for manifold discussions on collaboration and cooperation in the fields of dance and performing arts in Europe, as well as above and beyond its borders.
K3 – Centre for Choreography at Kampnagel in Hamburg celebrated its 10th anniversary this year and to mark the occasion, it invited partners – artists, producers, academics – from across Europe. The agenda proposed both work and pleasure. Solidarity, transparency, fairness. What unites us. What separates us. In a three-day symposium, these issues were also discussed in light of already tried and tested choreographic forms of collaboration. Togetherapart – together and yet also apart: the focus lay on collaboration, on its prerequisites and potentials, without specifications or goals.

With great lucidity, Saga Sigurðardóttir (Marble Crowd) gave a demonstration on practical collaboration using cardboard boxes. Within her cardboard playground, there was as much destruction, as construction; things were ripped apart, glued together, and piled up. In the end, the workshop participants symbolically built a hospital for Europe, a haunted house and finally, a Japanese garden. Much like the chronology of a future vision of social harmony and well-being. Playful, light-hearted and intentionally naive. But without ignoring the wounds of exhaustion

wie die Chronologie hin zu einer visionierten Zukunft in gemeinschaftlicher Harmonie und Wohlbefinden. Spielerisch, leicht und absichtsvoll naiv. Ohne jedoch die Wunden von Erschöpfung und Scheitern, die Gespenster von Misstrauen und Angst auszuklammern. Nicht zuletzt die Angst von der Kunst nicht (mehr) leben zu können.

VOM SPIEL ZUM GELD

Honoraruntergrenzenempfehlung – dieses wunderschöne bürokratendeutsche Wort bezeichnet einen der Kernpunkte, wenn es um faire Praxis in den Beschäftigungsverhältnissen von frei arbeitenden Künstler*innen geht.
Seit fünf Jahren verfolgt in Deutschland Janina Benduski als engagierte Lobbyistin und Vorsitzende des Bundesverbands Freie Darstellende Künste das Anliegen von fairer Bezahlung an vorderer, politischer Front. Mit dem Resultat, dass für eine Erhöhung der Künstler*innenhonorare im vergangenen Jahr die Produktionsförderung für Berlin um 1.2 Millionen Euro aufgestockt wurde. Bei 2.300 Euro brutto monatlich liegt jetzt die Einkommensempfehlung. Annelies van Assche hat in ihrer Doktorarbeit an der Universität Gent nachgeprüft, wie denn die monetäre Realität in Berlin im Vergleich zu Brüssel genauer aussieht: In Brüssel liegt sie im Mittel bei 1.000 - 1.250€ Euro Netto pro Monat, in Berlin leicht darunter. Wenn es gerade gut läuft. Das allerdings bedeutet, dass die meisten Künstler*innen acht bis zehn Jobs gleichzeitig bedienen. Was zur Folge hat, dass weniger als 50% die rein künstlerische Arbeit ausmachen. Mehr als die Hälfte der Zeit geht in die Administration. Dennoch: In Italien kann man laut Leonardo Delogu, Performer und Theatermacher, von solchen Summen nur träumen. Dagegen wähnt man sich in Schweden im Vergleich zu Berlin und Brüssel im Schlaraffenland. Hier sind frei arbeitende Künstler*innen Vollzeitangestellte des Staates. Sie erhalten ein Grundeinkommen und zwar, ohne ihren Berufsstatus nachweisen zu müssen. Soeben wurde eine staatliche Rente für Tänzer*innen eingerichtet. Seit den 1980ern hat sich die Gewerkschaft, in der die Künstler*innen mehrheitlich organisiert sind, für stabile Bedingungen stark gemacht: Mit dem Ergebnis: Mehr Geld bedeutete gleichzeitig eine Steigerung der Anerkennung und der Wahrnehmung.
Allerdings, meint die frühere Tänzerin und heutige Leiterin des Rotterdamer Tanzhauses Dansateliers Kristin de Groot, sollten Tänzer*innen sich nicht zurücklehnen. Sie müssten darin geschult werden, ihre eigenen Lobbyisten zu sein und selbstbewusst an die Politik herantreten. „Künstler haben Einfluss! Jeder Künstler ist ein Bürger mit allen Rechten und Pflichten." Mit der Gründung des Festivals *Moving Futures* 2013, einem Touring-Projekt durch eine Reihe von Theatern in Holland, will sie darüber hinaus einem weiteren Problem entgegenwirken: einer abnehmenden Möglichkeit die produzierten Arbeiten überhaupt zu zeigen. Denn erst mit tatsächlichen Auftritten wächst das künstlerische Selbstverständnis.
Flexibilität und Sicherheit, das klingt paradox. Flexicurity versucht den Widerspruch zu überwinden und ist ein weiteres neu erfundenes und gern verwendetes Wort im Hinblick auf einigermaßen verlässliche Einkommensverhältnisse. Beschreibt es doch ein System, das die Leerlaufzeiten zwischen den Projektphasen anerkennt und die Tage an denen man nicht arbeitet mit einer Art staatlichem „Soziallohn" absichert. Flexicurity Provision System nennt sich das in Belgien.
Am Ende musste man allerdings feststellen, dass die europäischen Partnerländer eigentlich kaum etwas von einander wissen. Ganz oben auf der Agenda steht daher eine Gesamtauflistung von Einkommen bzw. gezahlten Honoraren in den einzelnen Ländern, die vor dem Hintergrund

unterschiedlicher Förder- und Arbeitsbedingungen von Künstler*innen einen ungefähren Vergleich zu lassen. Transparenz ist dringend geboten.

LASST UNS ÜBER FAKTEN REDEN

Europa ist in der Krise. Und von Athen gäbe es rein gar nichts zu lernen, empört sich Steriani Tsintziloni

and failure, the ghosts of distrust and fear. Not least of all the fear of not (or no longer) being able to make a living out of making art.

FROM PLAY TO MONEY

Honoraruntergrenzenempfehlung – a recommendation for minimum fees – this wonderfully bureaucratic German word, describes a key point in discussions on good (aka fair) practice models of employment for independent artists. As a committed lobbyist and head chairwoman of the German Federal Association of Independent Performing Arts, Janina Benduski has played a leading political role in championing fair payment for the last five years. With the result, that public funding for new productions in Berlin increased by 1.2 million euro last year in order to take into account a raise in artist fees. The recommendation for fair renumeration currently lies at 2.300 € per month.
In her doctoral thesis at the University of Gent, Annelies van Assche gives a more detailed examination of the monetary reality in Berlin compared to Brussels: In Brussels, it averages a net 1.000 to 1.250 € per month, and is slightly lower in Berlin. If things are going well. Which means, however, that most artists are involved in eight to ten jobs simultaneously. With the consequence that less than 50% of their income is derived from purely artistic activities. More than half the time is spent with administration. Still: In Italy, artists can only dream of such sums, says Leonardo Delogu, performer and theatre maker. On the other hand, Sweden seems like the land of milk and honey compared to Berlin and Brussels. Here, independent artists are full-time employees of the state. They receive a basic income even without having to prove their professional status. Just recently, a state pension fund for dancers was established. The trade union, which the majority of artists are members of, has advocated stable working conditions since the 1980's: more money simultaneously means better recognition and increased public awareness.
However, so former dancer and now director of the Rotterdam dance house Dansateliers Kristin de Groot, dancers should not lean back and relax. They need to be trained to become their own lobbyists and to be able to confidently approach politics. "Artists have influence! Every artist is a citizen with all the associated rights and responsibilities." In establishing the *Moving Futures* festival in 2013, a project that tours through a series of theatres in Holland, she moreover wanted to counteract another problem: the decreasing possibilities of showing a production at all. For only with actual performance opportunities can artistic identity grow.

Flexibility and security together may sound like a paradox. Flexicuity attempts to overcome the contradiction and is another newly invented and often used word in discussions on more or less steady income. It describes a system that acknowledges the idle time periods between project phases and provides security in form of a state "social wage" for the days in which there is no work. In Belgium, this is called the "Flexicurity Provision System".
However, in the end we all had to admit that the European partner countries knew almost nothing about each other. An overview and list of wages or rather average fees paid in the individual countries against the backdrop of the different funding and working conditions for artists is therefore now top of the agenda in order to allow for at least a rough comparison. Transparency is urgently required.

LET'S TALK ABOUT FACTS

Europe is in crisis. And there is absolutely nothing to learn from Athens, says an indignant Steriani Tsintziloni about the proclamation issued by the world's largest art exhibition, the *documenta 14*. Nevertheless, the curator and dance historian is not afraid to clearly identify the negative sides of the art market with its breathless rush to produce new work. Nor is she scared to admit to the frustration that arises and the effort that goes into keeping the machine running despite being exhausted.

über die seitens der größten Kunstausstellung der Welt, *documenta 14*, verbreiteten Aufforderung. Dennoch scheut die Kuratorin und Tanzhistorikerin nicht davor zurück, die negativen Seiten am künstlerischen Markt mit seinem atemlosen Produktionsdruck klar zu benennen und sich zu der Frustration zu bekennen und zu der Mühe, die es macht, trotz Erschöpfung die Maschine am Laufen zu halten.
„Du fragst nicht nach Kollaboration, du willst dass ich

Kompromisse eingehe." Brendan Keaney, Direktor von DanceEast in England, hatte anfangs so seine Schwierigkeiten mit den Versprechungen von Zusammenarbeit. "The social experiment called collaboration also entails an always particular economy of affects and desires on the one hand and various modes of micro-politics on the other", gibt Rudi Laermans zu bedenken. Verantwortung und Vertrauen sind wohl die entscheidenden Variablen in einem solchen Experiment.
Künstler*innen leisten einen gesellschaftlichen Beitrag. Choreograph*innen arbeiten mit Stadtplaner*innen, Tänzer*innen mit Manager*innen, Musiker*innen mit Ingenieur*innen. Die Angst instrumentalisiert zu werden ist groß. Doch: Wie lässt sich Instrumentalisierung in Kollaboration verwandeln? Immer nur unter sich zu bleiben und im eigenen Saft zu schmoren, ist letztlich wenig befriedigend. Über den Tellerrand zu blicken, sich aus einem sicheren Umfeld hinauszubewegen, erfordert auch Mut. Zumal wenn man sich in „feindliches" Terrain wagt, wie es die Kulturtheoretikerin Gesa Ziemer getan hat, die im Rahmen ihres Projekts *Finding Places* für Geflüchtete und Migrant*innen in Hamburg, Mitglieder der rechten Partei AfD (Alternative für Deutschland) zu politischen Gesprächen einlud. Die Flüchtlingspolitik bildet schnell ein ideologisch gefärbtes und emotional aufgeheiztes Thema. „Lasst uns die Fakten anschauen!", forderte Gesa Ziemer immer wieder.
Gefühle sind Fakten, befindet die Post Modern Dance-

"You are not asking for collaboration, you want me to compromise". Brendan Keaney director of DanceEast in England, originally had his difficulties with promises of collaboration. Rudi Laermans points out that, "The social experiment called collaboration also entails an always particular economy of affects and desires on the one hand and various modes of micro-politics on the other". Accountability and trust are probably the most crucial factors in such experiments.

Artists contribute to society. Choreographers work with urban planners, dancers with managers, musicians with engineers. The fear of being exploited is high. Yet: How can exploitation be transformed into collaboration? To always keep to one's peer group and to stew in one's own juices is ultimately unsatisfying. Thinking out of the box, moving out of one's comfort zone, also requires courage. All the more, if one ventures into "enemy" territory, as has cultural theorist Gesa Ziemer, who invited members of the right-wing political AfD (Alternative for Germany) party to talks, as part of her project *Finding Places* for refugees and migrants in Hamburg. The refugee policies discussed there quickly became an ideologically biased and emotionally loaded topic. "Let us look at the facts!", is what Gesa Ziemer demanded over and over again.
Feelings are facts, according to post-modern dance icon Yvonne Rainer. In German, we say that it's important to "stay grounded in the facts". But what ground are we talking about? Dancer Eszter Gál noted that not even the ground shared by two dancers in contact improvisation in close proximity to another, is the same for both emotionally and in terms of their individual experiences.
French philosopher Alain Badiou provides good food for thought in this respect, when he invokes an 'ethics of the particular', as 'a way to remain faithful to a situation'. In his texts, he argues against a general tolerance of difference, in order to be able to singularly enter into

Ikone Yvonne Rainer. Auf dem Boden der Tatsachen bleiben, sagt man auf Deutsch. Doch welcher Boden ist gemeint? Die Tänzerin Eszter Gál stellt jedenfalls fest, dass nicht einmal der Boden, den zwei Tänzer*innen in der Contact Improvisation auf engstem Raum miteinander teilen, für beide gefühls- und erfahrungsmäßig der gleiche ist.
Einen möglichen Denkanstoß in diesem Sinne könnte der französische Philosoph Alain Badiou liefern, indem er eine ‚Ethik des Partikularen' anführt ‚als Weg, einer Situation treu zu bleiben'. In seinen Schriften richtet er sich gegen eine pauschale Toleranz des Verschiedenen, um sich singulär und in stets neuer Verantwortlichkeit auf Beziehungen einlassen zu können.
Auch die politische Landschaft in Europa kennt in jedem Land unterschiedliche Grenzziehungen von Freund und Feind. Sich in Hamburg mit Politiker*innen zum gemeinsam angerichteten Abendessen an einen Tisch zu setzen, wie die Choreographinnen Jenny Beyer und Antje Pfundtner es beim *Treffen Total* auf K3 initiiert haben, heißt ja noch lange nicht, Auge in Auge mit dem Feind zu speisen. In Mazedonien, das laut Bilijana Tanurovska einzig die Unterteilung in Patriot*innen und Verräter*innen kennt, sieht ihr Alltag schon ganz anders aus. „Ein rückwärtsgewandter Traditionalismus und obskure und anachronistische Mechanismen von Regierungsführung in diesem Land verlangen nach ganz eigenen Formen der Selbstorganisation." Weshalb sich die Mitbegründerin der NOMAD Dance Academy folgerichtig als Aktivistin bezeichnet.

SICH AUSKLINKEN

Disengagement. Der Begriff provoziert. Mit gezielter Absicht. Und meint doch nicht, was er beim ersten Hören zu bedeuten scheint. Sandra Noeth, heute freie Dramaturgin und Wissenschaftlerin, hat ihn in Reaktion auf ihre frühere Tätigkeit als festangestellte Dramaturgin am Tanzquartier Wien in die Diskussion eingebracht. Der schützende Mantel der Institution bestimmte weitgehend die Art und Weise der Interaktion mit kollaborierenden Künstler*innen. Aber Sandra Noeth wollte mehr, unabhängig von konkreten Projekten. Im arabischen Raum, wo sie vornehmlich unterwegs war und ist, wollte sie die Künstler*innen in ihren Lebens- und Arbeitsbedingungen näher kennenlernen, „unverplante" Zeit mit ihnen verbringen, ihnen als Person begegnen. Also doch nicht ausklinken? Nach längerer Debatte heißt es am Ende: Engagement through disengagement. Sich rausziehen, um sich umso intensiver zu engagieren. Es lohnt sich also, den Finger auf einzelne Wörter zu legen, um deren Bedeutung und Zusammenhänge nachhaltig zu klären. Worüber reden wir hier eigentlich? Mag sein, dass diese Frage ein explizit journalistisches Anliegen ist.
Erschöpft finden sich am Ende eines zweiten langen Symposiumstages einige Teilnehmende, darunter die Autorin dieses Textes, in einer kleinen Diskussionsgruppe zusammen – und schweigen. Zu viele unterschiedliche Sprachen, Denkansätze, Erfahrungen, Sichtweisen. Schlicht zu viele Worte. Die Praxis und die Theorie mehr miteinander zu verquicken, lautet zum Abschluss des Symposiums der mehrfach geäußerte Wunsch.
Rudi Laermans dagegen ruft zur Gelassenheit. Er hält es nicht für zwingend notwendig stets sämtliche Schichten akademischer Sprachen oder auch die Sprachen von Künstler*innen zu durchdringen. Lieber mal in den Fluss der Worte eintauchen, sich auf die Poesie oder auf ein atmosphärisches Begreifen einlassen. Also ruhig mal den Kopf ausschalten und das Medium Sprache auf anderen Ebenen von sozialer Gemeinschaftlichkeit wirken lassen. Schließlich baut unser Hauptanliegen, der Tanz, in erster Linie auf die Kommunikation mittels Körper und Bewegung, auf eine reale Präsenz. Kein Wunder, dass vor diesem Hintergrund die hier stattgefundenen Diskussionen über Theorie und Praxis die Potentiale von digitaler Medialität und Vernetzung kaum berührten.
Im grenzenlosen Overflow an Informationen braucht Verständigung vor allem Zeit. An dieser Stelle sei ausdrücklich der leitende Moderator Fearghus Ó Conchúir erwähnt, der dank eines beharrlichen Zeitmanagements die Tagung im Fluss hielt und immer wieder dazu ermahnte, dem Zuhören mehr Raum zu geben.

GESCHICHTE(N) ERZÄHLEN

Rudi Laermans propagiert aus soziologischer Sicht die Zusammenarbeit mit der akademischen Welt. Schließlich gelte es Wissen zu erzeugen im Tanz.
Die Wiener Tänzerin und Choreographin Doris Uhlich fordert dazu auf, gemeinsam Geschichte zu schreiben: Sie als Künstlerin zusammen mit ihren Produzent*innen und deren Häusern. Selbstbewusst begreift auch sie sich in ihren Arbeitsstrukturen als eine Institution. Und in einem Rhythmus von Trennung und Verbundenheit, meint sie, solle es möglich sein, die Qualität des Dialogs zwischen Künstler*innen, Institutionen und Produzent*innen zu verbessern. Sicher kein allzu abwegiges

new relationships with a constantly new sense of responsibility.
Likewise, the political European landscape knows different demarcations of friend and foe in every country. Sitting down to a shared dinner with politicians in Hamburg, in an evening organized by choreographers Jenny Beyer and Antje Pfundtner at *Treffen Total* at K3, did not necessarily mean dining eye to eye with the enemy. In Macedonia, where – according to Bilijana Tanurovska – people only know the categories of patriot and traitor, daily life is quite different. "In this country, retrograde traditionalism and obscure and anachronistic mechanisms of governance demand very specific forms of self-organization." Which is why it is only logical for the co-founder of the NOMAD Dance Academy to call herself an activist.

DISENGAGEMENT

Disengagement. A provocative term. Deliberately so. And yet it means more than meets the eye. Sandra Noeth, currently independent dramaturge and researcher, brought it up for discussion in reaction to her former position as resident dramaturge of the Tanzquartier Wien. The protective cloak of the institution largely determines modes of interacting with collaborating artists. But Sandra Noeth wanted more, wanted to be free of concrete projects. In the Arabic region, where she mainly travels, she wanted to get to know artists better in their specific living and working conditions, to spend "unplanned" time with them, to encounter them as people.
So: not disengagement after all? After a lengthy debate, the conclusion finally is: engagement through disengagement. Taking a step back, in order to engage all the more intensely. It is therefore worthwhile to bring up individual terms in order to sustainably clarify their meaning and context. What are we really talking about? Maybe this is also explicitly an issue of concern for journalists.
At the end of a second long conference day, a few participants, including the author of this text, gathered exhausted to form a small discussion group – and sit in silence. Too many different languages, approaches, experiences, perspectives. Simply too many words. To intertwine practice and theory more was the request often voiced at the end of the conference.
However, Rudi Laermans advocates peace of mind. He does not consider it imperative to constantly penetrate all levels of academic language or even all languages of artists. Better to dip into the flow of words, give oneself up to poetry or to atmospheric comprehension. Simply turning off one's thoughts occasionally and letting the medium of language take effect on other levels of social communality. After all, our main concern here – dance – is predominantly based on communicating by means of the body and movement, via real presence. So it is hardly surprising that against this backdrop, discussions on theory and practice hardly touched on the potentials of digital media and networking.
In the boundless overflow of information, communication needs time more than anything else. At this point, I must explicitly mention the head moderator Fearghus Ó Conchúir, who thanks to persistent time management, kept the flow of the conference going and repeatedly urged everyone to provide more space to the act of listening.

TELLING (HIS)STORIES

Rudi Laermans propagates collaboration with the academic world from a sociological perspective. After all, the goal is to generate knowledge in dance.
Viennese dancer and choreographer Doris Uhlich challenged everyone to write history together: she as an artist together with her producers and their institutions. With great self-confidence, she defines herself within her own work structures as an institution. And in a rhythm of separation and attachment, so she says, it should be possible to improve the quality of dialog between artists, institutions and producers. Surely, this is not an entirely absurd case of wishful thinking, for it is worth noting, that many of the producers, curators, festival directors present at the conference, formerly stood on stage as dancers themselves.
Walter Heun, who is - among other things - director of the Tanzquartier Wien, invoked the spirit of old-fashioned producing, saying that producers should "criticise within, defend without". And he complained that: "This art form is constantly killing its darlings". A big problem. Over and over again, the main goal in dance seems to be finding new talent. While funding, especially in the project sector, is stagnating. A growing number of artists are thus competing for an unchanging sum. The result is that older artists simply drop out of the system. An establishment of their work does not take place. The history of many artistic languages is randomly cut off. For who should continue to tell it, if not art itself?
"To a great extent, each collaboration is a social experiment in ‚commoning'", says Rudi Laermans in his introduction to the section "Media of collaboration".

Wunschdenken, denn bemerkenswert ist, dass viele der hier anwesenden Produzent*innen, Kurator*innen, Festivaldirektor*innen früher einmal selbst als Tänzer*innen auf der Bühne gestanden haben.
Walter Heun, unter anderem Leiter des Tanzquartiers Wien, beschwört die/den Produzent*in alter Schule: „Nach innen Kritiker, nach außen Verteidiger", sollte dieser sein. Und er beschwert sich: „Diese Kunstform killt ständig ihre Darlings." Ein großes Problem. Denn immer wieder gilt es im Tanz, neue Talente zu entdecken. Die Fördergelder, gerade im Projektbereich, aber steigen nicht. Eine wachsende Anzahl Künstler*innen konkurriert somit um eine gleichbleibende Summe. Die Folge ist, dass ältere Künstler*innen einfach raus fallen. Eine Etablierung ihrer Arbeit findet nicht statt. Die Geschichte so mancher künstlerischen Sprache wird willkürlich gekappt. Denn wer sollte sie weitererzählen, wenn nicht die Kunst selbst?
"To a great extent, each collaboration is a social experiment in ‚commoning'", sagt Rudi Laermans in seiner Einführung zum Programmpunkt "Media of collaboration". „Commoning", ein neu erfundenes Wort, das soviel bedeuten soll wie: Etwas zusammen erarbeiten, das keinem einzelnen mehr gehört. Wikipedia liefert das bekannteste Beispiel. Copyleft und Copyright sind in diesem Zusammenhang viel diskutierte Reizwörter.
Geschichte schreiben, die am Ende niemandem mehr gehört? Die Performance-Aktivistin Eleanor Bauer schlägt einen anderen Weg vor: *Nobody's Business,* eine von ihr mit gegründete Austauschplattform im Netz, verlangt nach präzisen Quellenangaben. Künstler*innen sind eingeladen ihre Praxis mit anderen zu teilen und sich dabei mit der eigenen Arbeit in Beziehung zu ihren Kolleg*innen zu verorten.
„When you share a practice or score, you must cite where/when/whom it comes from, or where you think it originates and descends from, directly or indirectly, by influence, inspiration or adaptation. Citation/accreditation is part of the documentation and the overall project of *Nobody's Business* as a mapping of knowledge production and movement."
Eine vergleichsweise faire Methode gemeinsam und verantwortlich eine wissenswert vielfältige Geschichte zu schreiben. Überhaupt haben Ignoranz und Nichtanerkennung auf lange Sicht meist mehr Schaden angerichtet als Originalität hervorgebracht.

WER IST DAS PUBLIKUM?

Aber wem erzählen wir unsere Geschichten überhaupt? Wer ist das Publikum?
Eine Frage, die Bettina Masuch, künstlerische Leiterin des tanzhaus nrw in Düsseldorf, immer wieder umtreibt. Eine Tanzmetropole wie Berlin braucht sich um genügend Zuschauer*innen kaum zu scheren. Die Szene allein füllt bereits die Spielorte, spricht ohnehin ein und dieselbe Sprache. Vermittlung ist kein Thema. In kleineren Städten sieht es anders aus. Körper, Bewegung und Worte beschreiben unterschiedliche Ebenen von Kommunikation, die nicht unbedingt den einen Sinn ergeben. Den Tanz einem Publikum mit Worten zu erklären, ist nicht einfach. Wo also ansetzen? Mitunter wird den Künstler*innen ein Teil der Vermittlungsarbeit aufgebürdet, beispielsweise in sogenannten Community-Projekten. Sich mit der Community zu verbinden, kann künstlerisch durchaus spannend sein, wie Leonardo Delogu es mit verschiedenen Outdoor-Projekten und temporären Habitaten erprobt hat. Es sollte aber kein Zwang sein. Zusammen arbeiten, sich austauschen, gemeinsam erleben gab den Anlass für *togetherapart.* Gegenseitige Achtung, Neugier und Mut zu neuer Erfahrung, letztlich Vertrauen und Verantwortlichkeit sind die Mechanismen, auf die man bauen möchte, damit Gemeinschaftliches entstehen kann. Eine solide finanzielle Basis dafür zu schaffen, mag wohl der schwierigste zu bezwingende Berg auf diesem Weg sein. Botschaften will der zeitgenössische Tanz sich heute nicht mehr auf die Fahnen schreiben. Dennoch: Berge zu versetzen, wie Marble Crowd es uns praktisch auf der Bühne gezeigt haben, muss kein utopischer Gedanke bleiben, verlangt, wie gesagt, allerdings nach der Gabe und Bereitschaft zu unermüdlicher, sozialer Improvisation. Künstlerisch wertvoll ist eine solche Praxis am Ende allemal.

"Commoning", a newly invented term meaning as much as: developing something together, something that then no longer belongs to a single person. Wikipedia is the best-known example. Copyleft and copyright are typical emotionally charged words in this context.
Writing a history that belongs to no one in the end? The performance activist Eleanor Bauer suggests a different path: *Nobody's Business*, an exchange platform which she founded online, requires exact references. Artists are invited to share their practices with others and in doing so position their own work in relation to that of their colleagues. "When you share a practice or score, you must cite where/when/whom it comes from, or where you think it originates and descends from, directly or indirectly, by influence, inspiration or adaptation. Citation/accreditation is part of the documentation and the overall project of *Nobody's Business* as a mapping of knowledge production and movement."
A comparatively fair method of writing a multifaceted history that is worth knowing in a shared and responsible way. In general, ignorance and a lack of appreciation cause more harm in the long run than originality.

WHO IS THE AUDIENCE?

But who are we telling our stories to? Who is the audience? This is a question that often bothers Bettina Masuch, artistic director of the tanzhaus nrw in Düsseldorf. A dance metropolis like Berlin needs not worry about having enough spectators. The dance scene alone already fills the venues, speaks one and the same language anyway. Communication is not an issue. In smaller cities, the situation is a different one. Bodies, movement and words describe different levels of communication, which do not necessarily make sense in the same way. Explaining dance to an audience using words isn't easy. Where to start? Now and again, the artists are saddled with part of the work of communicating, for example, in so-called community projects. Connecting to a community can definitely be artistically stimulating, as Leonardo Delogu has explored in various outdoor projects and temporary habitats. But it should not be compulsory.
Working together, entering into a dialog, sharing experiences gave rise to *togetherapart.* Mutual respect, curiosity, the courage to experience new things, and ultimately trust and responsibility are the mechanisms, which we need to build something like community. Creating a solid financial basis for this may be the most difficult mountain to conquer along the way. Today's contemporary dance no longer wants to propagate certain messages. Yet: moving mountains, as Marble Crowd demonstrated on stage, need not to remain a utopian thought. It merely requires, as mentioned above, the gift and will to engage in tireless, social improvisation. In the end, the artistic value of such a practice makes it all worthwhile.

HIGHLIGHTS

JUBILÄUMS SPIELZEIT 2016/17

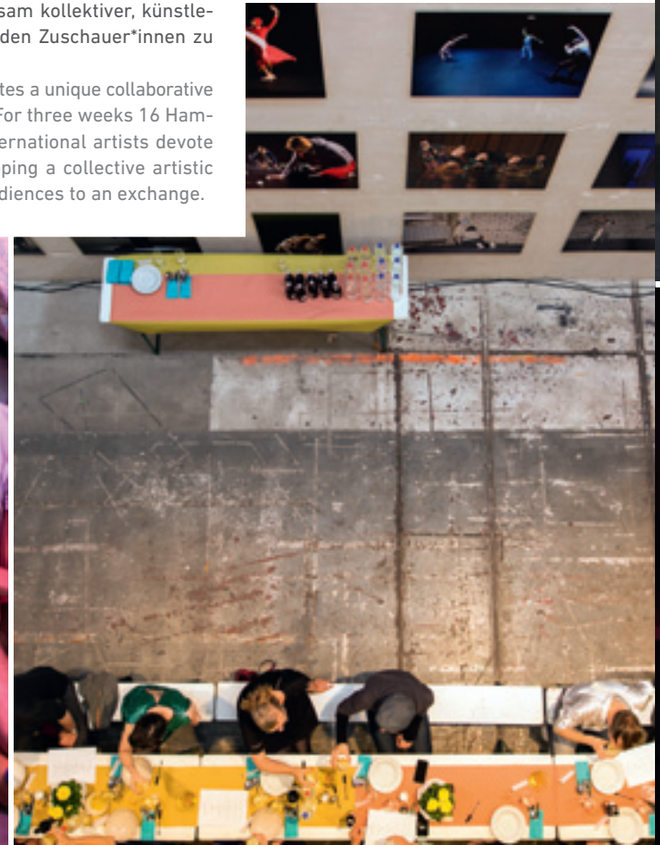
JUBILEE SEASON 2016/17

TREFFEN TOTAL

01. - 24.07.2016

Mit *Treffen Total 2016* entsteht eine einzigartige Ensemblestruktur: 16 Hamburger und 8 internationale Künstler*innen widmen sich drei Wochen lang gemeinsam kollektiver, künstlerischer Praxis und laden Zuschauer*innen zu Begegnungen ein.

Treffen Total 2016 creates a unique collaborative ensemble structure: For three weeks 16 Hamburg-based and 8 international artists devote themselves to developing a collective artistic practice and invite audiences to an exchange.

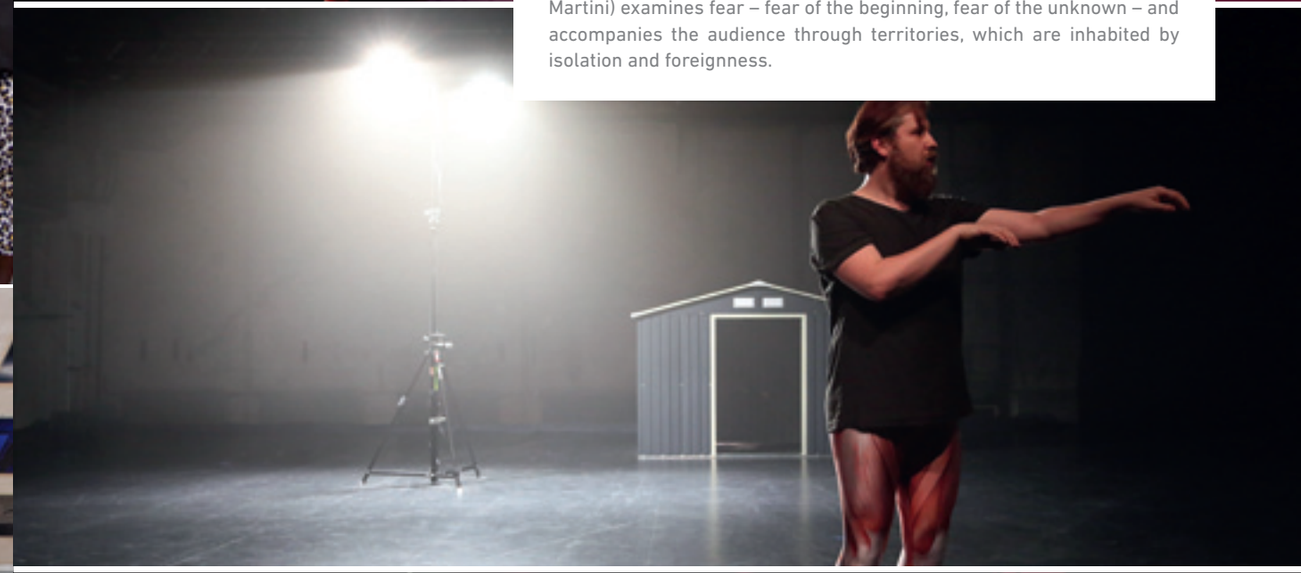


IN THE FOREST THERE IS

DETER | MÜLLER | MARTINI
uraufgeführt am 19.01.2017

Das Kollektiv in Residenz der Spielzeit 2016/17 (Dennis Deter, Anja Müller und Lea Martini) untersucht die Angst – vor dem Anfang, vor dem Unbekannten – und durchwandert mit dem Publikum dichte Landschaften, in denen Isolation und Fremdheit hausen.

The residency collective of 2016/17 (Dennis Deter, Anja Müller and Lea Martini) examines fear – fear of the beginning, fear of the unknown – and accompanies the audience through territories, which are inhabited by isolation and foreignness.



BEACH BIRDS – DAS DANCICAL

HELEN SCHRÖDER
uraufgeführt am 08.02.2017

Mit der Gründung einer Tanzkompanie begibt sich *Beach Birds – Das Dancical* auf den Schultern von Tanzgigant*innen der Vergangenheit auf die Suche nach einem Gruppenmodell der Zukunft.
With the formation of a new dance company, the newly founded ensemble climbs on the shoulders of dance giants of the past in search of a group model of the future.

THE ART OF NOTICING

TABLE TALKS

IGOR DOBRIČIĆ
21.02., 07.03., 21.03.2017

Die Gesprächsreihe mit Gästen aus nicht-künstlerischen Kontexten ist ein Angebot zum bewussten Wahrnehmen lokaler Strategien des individuellen und kollektiven Überlebens in Krisenzeiten, die Antriebskraft für Veränderung sein und unvorhergesehene Verbindungen anregen können.
This series of talks with guests from outside the art scene is an invitation to direct attention to local strategies of individual and collective survival in a time of crisis – strategies, which can serve as driving forces of unexpected change.

DAS FEST

30.03.2017

Anlässlich des 10. Geburtstags hat K3 zum Tanzfest eingeladen – mit allem, was dazu gehört: Sekt, Reden, künstlerischen Impulsen, Luftballons und viel Raum zum Tanzen.

To mark its 10th anniversary, K3 is hosting a feast – with speeches, artistic impulses, balloons and lots of dancing.

HAMBURGER SUITE

uraufgeführt am 06.04.2017

Ein Medley aus Tanz und Musik: 23 Jugendliche, 5 Choreograph*innen, 6 Musiker*innen und 1 Komponist zeigen wie man eine alte Kunstform, die Suite, heute interpretiert: Telemann, Polonaise, Charleston, Disco u.v.m. – es wird zu allem getanzt.
A medley of dance and music: 23 teenagers, 5 choreographers, 1 composer, and 6 musicians show contemporary ways of interpreting an old art form – the suite: Telemann, Polonaise, Charleston, Disco and so much more – we dance it all, to all, with all.

DURCH EIN ANDER

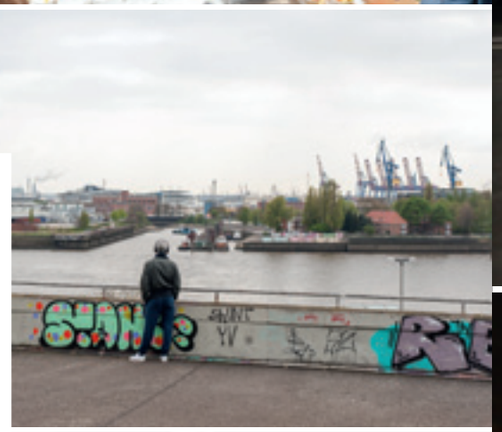
DEUFERT&PLISCHKE
Hamburg Premiere am 08.04.2017

Durcheinander produziert und untersucht gleichermaßen soziale Unordnung, wechselseitige Beziehungen und Interaktionen. Das Theater ist Ort gemeinsamer Aktivität.
Durcheinander examines and produces social disorder, mutual relationships, and interactions, seeking communication within the chaos of artistic activity. The theatre as a place of shared practice.

LIMITED EDITION

MAB CARDOSO, MARC CARRERA, ANDREA KROHN
uraufgeführt am 16.06.2017

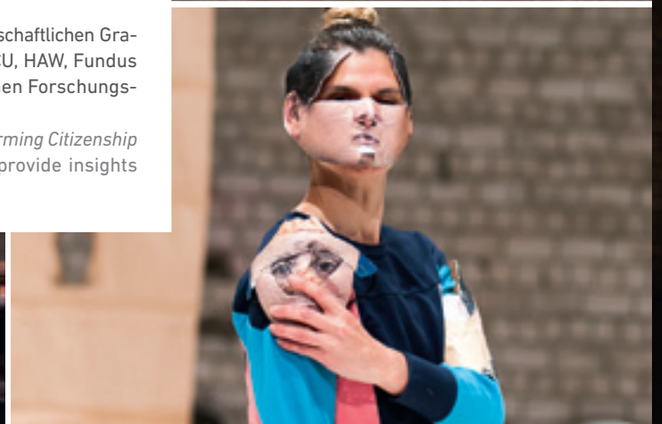
Im Rahmen des Formats *Limited Edition* arbeiten Hamburger Nachwuchschoreograph*innen – dieses Jahr Mab Cardoso, Marc Carrera und Andrea Krohn – zwischen April und Juni in den K3-Studios und präsentieren zum Abschluss ihre erarbeiteten Produktionen.
As part of the *Limited Edition* format, K3 offers residencies to Hamburg-based emerging choreographers between April and June. This season Mab Cardoso, Marc Carrera and Andrea Krohn take part in *Limited Edition* and present their pieces in June 2017.



PERFORMING CITIZENSHIP 03

02. - 12.05.2017

Die Doktorand*innen des dreijährigen künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* (getragen von HCU, HAW, Fundus Theater, K3) geben Einblick in ihre zweiten künstlerischen Forschungsprojekte.
Members of the artistic-academic graduate school *Performing Citizenship* (a joint project of the HCU, HAW, Fundus Theater, K3) provide insights into their second artistic research projects.



AUTOR*INNEN

Fearghus Ó Conchúir ist Choreograph und Tänzer. Vor seiner Tanzausbildung an der London Contemporary Dance School hat er englische und europäische Literatur studiert. Seine letzte Arbeit *The Casement Project* ist eine der nationalen Projekte des Arts Council für *Ireland 2016*. Als Tänzer arbeitete er mit Kompanien wie Adventures in Motion Pictures, Catapult Dance Company und Arc Dance Company. Er war der erste irische Teilnehmer des Clore Leadership Programme und unterstützt das Programm als Moderator, Coach und Vortragender. Er ist im Vorstand von The BBC Performing Arts Fund und Gründungsmitglied des Project Arts Centre. Zudem ist er Doktorand an der NUI Maynooth.

Irmela Kästner arbeitet als Autorin, Tanzkritikerin und Kuratorin in Hamburg. Sie schreibt in Fachmagazinen und Tagespresse, publiziert national und international in Büchern und ist Autorin für Film und Fernsehen. In Zusammenarbeit mit der Fotographin Tina Ruisinger veröffentlichte sie 2007 das Buch *Meg Stuart – Anne Teresa de Keersmaeker.* Als Mitbegründerin und künstlerische Koleiterin der Tanzinitiative Hamburg realisiert sie Aufführungsprojekte, Werkstätten und Gesprächsreihen. Zurzeit arbeitet sie an der filmischen Portraitserie *Zeugen des Tanzes.* Sie ist Mitglied des neu gegründeten Vereins *Tanz.Media – Verein zur Stärkung des Tanzjournalismus.*

Rudi Laermans ist Professor für Soziologie an der Universität Leuven. Seit ihrer Gründung 1995 war er involviert in das theoretische Programm von P.A.R.T.S., der internationalen Tanzausbildung unter Leitung von Anne Teresa De Keersmaeker. Er war Gastdozent an verschiedenen Kunsthochschulen und publizierte national und international zahlreiche Essays und Bücher zu Soziologie, kultureller Theorie, Kulturpolitik und Teilhabe, zeitgenössischem Tanz und Bildender Kunst. Sein neuestes Buch *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance* ist 2015 erschienen.

Kerstin Evert studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und promovierte dort zum Thema *DanceLab – Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien* (ausgezeichnet mit dem Tanzwissenschaftspreis NRW 2001). Sie war von 1997 bis 2000 Doktorandin im Graduiertenkolleg *Körper-Inszenierungen* an der FU Berlin. Von 2002 bis 2006 war Kerstin Evert Dramaturgin auf Kampnagel. Im August 2006 gründete sie das choreographische Zentrum K3 | Tanzplan Hamburg, das sie seitdem leitet. Sie ist Mitglied verschiedener Jurys und Beratungsgremien und Mitglied des Boards des European Dancehouse Networks.

THE AUTHORS

Fearghus Ó Conchúir is an independent choreographer and dance artist. He completed degrees in English and European Literature, before training at London Contemporary Dance School. His latest work, *The Casement Project*, is one of the Arts Council's National Projects for *Ireland 2016*. He has danced for companies such as Adventures in Motion Pictures, Catapult Dance Company, and Arc Dance Company. He was the first Ireland Fellow on the Clore Leadership Programme and continues to contribute to the programme as a facilitator, coach and speaker. He is a board member of The BBC Performing Arts Fund and is one of the founding Associate Artists at Project Arts Centre. He is a PhD student at NUI Maynooth.

Irmela Kästner is author, dance critic and curator. She writes for daily and specialist press as well as articles for books, both nationally and internationally. In 2007 her book *Meg Stuart – Anne Teresa de Keersmaeker* was published in collaboration with photographer Tina Ruisinger. As artistic co-director of Tanzinitiative Hamburg, she has developed various stage projects, laboratories and talks. She also works for television and film, currently on the portrait series *Witnesses of Dance.* She is a member of the newly founded organization *Tanz.Media* to strengthen dance journalism.

Kerstin Evert studied Applied Theatre Studies in Giessen, where she did her doctorate on the subject of *DanceLab – Contemporary Dance and New Technologies*. From 1997 to 2000, she was a doctoral candidate in the post-graduate program *Körper-Inszenierungen* at the FU Berlin. From 2002 to 2006, she worked as a dramaturge at Kampnagel. In August 2006, she founded the Choreographic Centre K3 in Hamburg and has been its director ever since. She is a member of several juries and advisory boards, as well as a board member of the European Dancehouse Network.

Rudi Laermans is professor of social theory at the Faculty of Social Sciences at the University of Leuven and was involved in the theoretical program at P.A.R.T.S., the international Brussels-based dance school led by Anne Teresa De Keersmaeker, from its creation in 1995. He has been a guest lecturer at many art schools and has published numerous essays and several books, nationally as well as internationally, on social and cultural theory, cultural policy and participation, contemporary dance and visual arts. His most recent book is *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance* (2015).

Elisabeth Nehring arbeitet seit 1999 als freie Journalistin und Kritikerin für diverse Rundfunkanstalten sowie Printmedien und Fachmagazine. Schwerpunkte sind Live-Berichterstattungen, Radiofeatures und Reportagen über kulturelle, politische und kulturpolitische Themen, u.a. Berichte über Tanz- und Performancefestivals in aller Welt (insbesondere Ost-Europa und Naher Osten). Außerdem ist sie als Tanzdramaturgin sowie Moderatorin im Bereich Kulturpolitik tätig. Neben klassischem und zeitgenössischem Tanz studierte Elisabeth Nehring Literatur- und Theaterwissenschaft an der TU und FU Berlin. 2002 schloss sie ihre Promotion an der TU Berlin mit summa cum laude ab.

Solveigh Patett studierte Kunstgeschichte und Kulturmanagement an der Universität Jena und Hochschule für Musik Weimar. 2012 leitete sie das im Fonds Neue Länder der Kulturstiftung des Bundes geförderte Literaturfestival *juLi im juni* und ist Mitherausgeberin der beim Bertuch Verlag erschienenen Anthologie zum 10-jährigen Bestehen des Festivals. Von 2013 bis 2016 war sie Produktionsleiterin der Hamburger Choreographin Jenny Beyer, in der Spielzeit 2015/16 Dramaturgin am K3 | Tanzplan Hamburg und 2016/17 künstlerische Leiterin des Festivals *togetherapart*.

Katrin Ullmann studierte Germanistik mit Schwerpunkt Theater und Medien sowie Kunstgeschichte in Hamburg. Seit 1998 ist sie freie Theaterkritikerin und Journalistin u.a. für TAZ, nachtkritik.de, mare, Theater heute, Tagesspiegel und das ARTE magazin. Von 2011 bis 2014 war sie Jurymitglied der Hamburger Kulturbehörde im Förderbereich Sprech-, Musiktheater und Performance.

Arnd Wesemann studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und ist seit 1997 Redakteur der in Berlin redigierten Zeitschrift *tanz*. Zuletzt ist von ihm *Made in Bangladesh* erschienen, ein Traktat über Spiegelbildlichkeiten zwischen dem Prekariat zeitgenössischer Künstler*innen und heutiger Textilarbeiter*innen.

Elisabeth Nehring works as a freelance journalist and critic for various radio stations and print media. Her work focuses on live reports, radio features and reportages about cultural, political and cultural political isses (in particular in Eastern Europe and the Middle East). She acts as a dance dramaturge and moderator in the field of cultural policy. She studied classical and contemporary dance, as well as literature and theatre studies at the TU and FU Berlin and has a PhD from the TU Berlin.

Solveigh Patett studied art history and cultural management in Jena and Weimar, where she graduated in 2014. In 2012, she was the director of *juLi im juni*, a festival for literature by young writers, supported by the German Federal Cultural Foundation, and published an anthology for its 10th anniversary. From 2013 to 2016, she worked as a production manager for the Hamburg-based choreographer Jenny Beyer, was a dramaturge at K3 | Tanzplan Hamburg during the 2015/16 season and the artistic head of the festival *togetherapart* in 2016/17.

Katrin Ullmann studied German language and literature with a focus on theatre and media, as well as art history in Hamburg. In 1998, she began working as freelance theatre critic and journalist for the TAZ, nachtkritik.de, mare, Theater heute, Tagesspiegel and ARTE magazine, as well as others. From 2011 to 2014, she was a member of the jury for the funding of theatre and performance in the cultural department in Hamburg.

Arnd Wesemann studied Applied Theatre Studies in Giessen. Since 1997, he is the editor of the magazine *tanz* (Berlin). His most recent publication *Made in Bangladesh* is an essay about the inverse representativeness of artists living in precarious working situations and todays textile workers.

IM PRESSUM

Herausgeber:
K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg
Kampnagel Internationale Kulturfabrik GmbH
Jarrestr. 20, 22303 Hamburg, Deutschland
tanzplan@kampnagel.de
www.k3-hamburg.de

Leitung K3 | Tanzplan Hamburg: Dr. Kerstin Evert
Redaktion: Dr. Kerstin Evert (V.i.S.d.P.), Solveigh Patett, Ulrike Steffel
Übersetzung: Elena Polzer
Cover und Gestaltung: www.artfabrikat.de

Fotocredits: Uta Meyer (S. 14/15, S. 87, S. 100), Thies Rätzke (S. 16, S. 18/19, S. 22, S. 23, S. 30, S. 32/33, S. 34, S. 35, S. 38, S. 39, S. 40, S. 41, S. 42/43, S. 46, S. 48/49, S. 50, S. 51, S. 52, S. 53, S. 56/57, S. 60, S. 62/63, S. 64, S. 66/67, S. 68, S. 69, S. 70/71, S. 84 oben links, oben rechts, unten links, S. 86, S. 90), Eliza Posny (S. 72/73), European Dancehouse Network (S. 74/75), Kerstin Evert (S. 76, S. 77), Matthias Quabbe (S. 84 unten rechts), Anja Beutler (S. 85, S. 88, S. 89, S. 93), deufert&plischke (S. 91), Margaux Weiß (S. 92)
Auflage: 1.000
Druckerei: Ernst Kabel Druck GmbH
© Alle Rechte vorbehalten, Vervielfältigung insgesamt oder in Teilen ist nur zulässig nach vorheriger schriftlicher Zustimmung des Herausgebers.

Moving Mountains in Three Essays ist eine Produktion von Marble Crowd und K3 | Tanzplan Hamburg (im Rahmen von *togetherapart,* gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes), unterstützt durch den Nordisk Kulturfond, in Kooperation mit Bora Bora, Reykjavík Dance Festival, The Nordic House auf den Färöer Inseln und Decameron Festival.

The Olympic Games ist eine Produktion von Chiara Bersani, Marco D'Agostin und K3 | Tanzplan Hamburg (im Rahmen von *togetherapart*, gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes), koproduziert von CapoTrave/Kilowatt, VAN dance company und dem EU-Projekt *BeSpectACTive,* unterstützt von Centrale FIES art work space, Corsia Of - Centro di Creazione Contemporanea und Ateliersi.

Talos ist ein Projekt von Arkadi Zaides, in Kollaboration mit Claire Buisson, Nienke Scholts, Youness Anzane, Effi Weiss & Amir Borenstein, Jonas Rutgeerts, Simge Gücük und Key Performance, koproduziert von K3 | Tanzplan Hamburg (im Rahmen von *togetherapart*, gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes), La Maison de la Danse, Les Subsistances, CDC Toulouse, NEXT Festival, CCNN – Centre Chorégraphique National de Nantes, CCN – Ballet de Lorraine, Tanzquartier Wien, Teaterhuset Avant Garden, mit Unterstützung von O Espaço do Tempo, STUK und Wiesbaden Biennale, unter Mitwirkung von DICRéAM. Institut des Croisements/Arkadi Zaides wird gefördert durch das französische Ministerium für Kultur und Kommunikation sowie DRAC Auvergne Rhône-Alpes.

Das Symposium *Working Together Transnationally* wurde im Rahmen von *togetherapart* durch die Kulturstiftung des Bundes gefördert und fand in Kooperation mit dem European Dancehouse Network statt, das durch die Europäische Kommission gefördert wird.

Treffen Total 2016 wird in Koproduktion mit K3 | Tanzplan Hamburg durchgeführt.
Gefördert durch:

In the forest there is ist eine Produktion von K3 | Tanzplan Hamburg, gefördert durch:

Beach Birds – Das Dancical ist eine Produktion von Helen Schröder in Koproduktion mit K3 | Tanzplan Hamburg.
Gefördert durch:

Die *Hamburger Suite* ist ein Bündnisprojekt von K3 | Tanzplan Hamburg, Stadtteilschule Alter Teichweg, Gretel Bergmann Schule und jaf e.V.. Gefördert von *ChanceTanz*, einem Projekt des Bundesverbandes Tanz in Schulen e.V. im Rahmen des Programms *Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung des BMBF.*

Special Guests: Mitglieder des K3-Jugendklubs, gefördert durch die Hamburgische Kulturstiftung.

Durcheinander ist eine Produktion von deufert&plischke, koproduziert von K3 | Tanzplan Hamburg, gefördert durch:

Die drei Produktionen von *Limited Edition* 2017 werden gefördert durch die Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg und koproduziert von K3 | Tanzplan Hamburg. Die Produktionen *(Ausencia) Die Abwesende* und *O a O* wurden zudem durch die Hamburgischen Kulturstiftung gefördert.

Das Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* wird gefördert durch:

togetherapart wird gefördert durch:

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg
Kampnagel | Jarrestr. 20 | 22303 Hamburg | www.k3-hamburg.de

[k] KAMPNAGEL

Hamburg | Behörde für Kultur und Medien