

TANZFAKTOR 2018, ROXY THEATER BASEL, 31. MAI 2018

*Der Tanzfaktor*

präsentiert fünf Kurzstücke von fünf junge Schweizer Choreografinnen und Choreografen, die aus 89 Bewerbungen ausgewählt worden sind. In Kooperation mit elf Theatern und Festivals, touren die Kurzstücke durch die ganze Schweiz. Der Tanzfaktor ist ein Projekt von [Reso – Tanznetzwerk Schweiz](#) und fördert die Tourneetätigkeit des Schweizer Tanznachwuchses über die Sprachgrenzen hinaus.

*Nacherzählung / Bericht, erstellt 7. September 2018*

Dorothea Rust, Tänzerin, Künstlerin, Kulturtheoretikerin, Zürich

Philippe Olza hat mich eingeladen, den Tanzfaktor im Roxy in Mai 2018 zu besuchen und aus meiner Sicht als Künstlerin mit Tanzhintergrund und aktuell vor allem im Feld der Performance\Kunst unterwegs darüber zu schreiben.

Ich verstehe das Schreiben als eine Fortsetzung der Performance. Sie kann mitteilen, wie die Performance in einem Echoraum wirkt und nachhallt. Performance ist nicht nur der Akt, der Moment im Theater oder anderswo. Sie hat Vorlauf- (Recherche und Proben) und Nachlaufzeit (Dokumentation und mehr). Was die Menschen, die bei der Performance dabei waren, mitnehmen, was sie sich nachher erzählen, gehört ebenso zur Performance.

Diese nachstehenden Texte, zu fünf ganz unterschiedlich angelegten Performances im Kontext von Tanz und Theater, sind keine Kritik. Sie sind aus meinen Notizen während der Performance, aus der Erinnerung, danach während dem Schreiben entstanden. Somit beschreibe ich die Performances nicht nur, ich schreibe in sie hinein, schreibe sie weiter. Sie in Textform zu bringen mag Qualitäten der Performances herauschälen, die womöglich erst in dieser Form sichtbar werden. Sprache hat ebenso Gewicht wie Körper. Sie ist Teil von unserem Sein. Wie wir mit ihr umgehen, wie wir über/von Performance sprechen, ist eine Herausforderung. Die Kluft zwischen Sprache und Sein besteht. In diese Kluft hineinschreiben!

Der Abend im Roxy hat mich in seinen Sog gezogen. Die Performances waren unterschiedlich angelegt: rein sensorisch bewegt, konzeptuell, kommunikativ und akrobatisch. Jede Performance klingt, jetzt anfangs September, da ich an diesen Texten arbeite, noch nach. Ohne dass wir es merken, verändert uns (Künstler\_innen, Zuschauer\_innen/Zeug\_innen) jede Performance.

## 5 Performances im Rahmen von Tanzfaktor 2018

Mirjam Gurtner «unknowing»

Choreografie : Mirjam Gurtner

Kreation/Tanz: Leah Marojević und Christopher Owen

Die Zuschauerstühle sind in einem grossen Quadrat um die Bühnenfläche herum aneinandergereiht. Auch Rote Kissen am Boden laden zum Sitzen ein. Sie bilden eine zweite Quadratlinie vor den Stühlen und rahmen die Bühnenfläche. Während die Zuschauer\_innen Platz nehmen, liegen in der Quadratfläche zwei Körper aufeinander. Bereit zu was? Einige Zuschauer\_innen werweisen, ob sie sich am Rand des Quadrats hinsetzen sollen.

Alle sitzen und es wird ruhig in den Reihen. Der oben liegende Körper regt sich, bewegt sich auf dem darunterliegenden? Wer was ist, weiss ich jetzt noch nicht. Ruhig und flachgedrückt liegt der Körper unter dem Körper der oben aufliegt. Der oben ist ein junger Mann. Er macht die Füsse steif und verändert seine Positionen auf ihr, die ‚sie‘ unter ihm liegt. Er benützt sie als Unterlage. Beide sind jung. Um seine Körperstellung oben zu verändern, positioniert er auch schon seine flachen nackten Füsse ‚auf‘ ihrem Gesicht. Es ist, als ob er die Füsse auf mein Gesicht drücken würde, sie sind in meiner Empfindung kühl. Jemand weiter weg links von mir flüstert ‚Yoga oder Kamasutra‘.

Beschleunigung: sie unten regt sich nun auch. Sein Konzept scheint durch: auf ihrem Körper immerfort die Position verändern, während sie unten in Bewegung kommt. Sie setzt sich jetzt auf und schaut beiläufig geradeaus in die Zuschauer-reihen, während er sich in immer neue Körperstellungen bringt.

Eine um-ge-verkehrte Hierarchie? Obwohl er oben ist und sie unter ihm, muss er sich ihr immer neu anpassen. Ein Lehrstück – wer passt sich wem an in der Wirkung von unten nach oben und umgekehrt?

Ihr Verhältnis wird immer sportlicher, ihre Bewegungen vertrackter, komplizierter und schneller. Jetzt bewegt ‚sie‘ sich unter ihm so unvermittelt, dass er nicht mehr nachkommt — er muss ihr nachhechten. Sie hat momentan immer wieder das Heft in der Hand. Das Duett wird kämpferisch-spielerisch: sie rollt davon, er springt ihr nach und springt sie an. Er gibt nicht auf. Die Bewegungsanflüge von ihm werden durch ihren Körper in den Raum zurückgeworfen und landen so wieder bei ihm. Die Präsenz der beiden in ihrem Zufalls-Zusammenspiel ist wuchtig. Sie landen ineinander verschränkt direkt auf einem der roten Kissen, neben Zuschauer\_innen. Sie rücken uns, die wir bewegungslos auf Stühlen und auf dem Boden sitzen, auf die Pelle. Dann Erschöpfung von beiden und Momente der Ruhe. Und Umkehr in der dramaturgischen Verlaufslinie? ‚Sie‘ sitzt auf ihm und wird nun sehr aktiv.

Spielt ihnen jetzt die Unten-Oben-Logik einen Streich? Nein, die Hierarchie kippt weiterhin, bleibt volatil, ich kann sie nicht festmachen, keine Rollen verteilen. Er lässt sie mit ihm machen, aber nicht gänzlich; gekonnt lenkt er die Bewegungen, wenn er zu Boden geworfen wird, wie ein Judoka ohne Anstrengung um. Sie wirf ihn nach oben, er landet weich, erschläfft in ihren Armen oder auf dem Boden und bewegt seine Glieder in diesem Tonus.

Gerade jetzt wo ich ziemlich bereit bin für ihr weiteres körperliches Aufeinander-Greifen und Ineinander-Prallen, gerade jetzt kippt die Bewegung in Contact-Impro-Tanz. Der Erkennungseffekt schwächt bei mir die Wirkung ab. Ich kann ausmachen, wohin die Bewegungen ziehen. Da mich ihr Bewegungsspiel momentan nicht fesselt, beachte ich das Verhältnis ihrer Körper. Sie sind beide etwa gleich gross und gleich schwer. Kann sie ihn deshalb herumwerfen und er auf sie springen und sie sein Gewicht auffangen und seine Landefläche sein? Oder ist da noch mehr? Dann kippt die Situation wieder weg vom Contact-Impro-Tanz. Nun stehen sie einander derart nahe gegenüber, der Raum zwischen ihnen wird so dünn wie das Aquaplaning auf der Autobahn. Die beiden sind in diesem Quadrat ganz bei sich und doch reicht ihre Aufmerksamkeit darüber hinaus. Das Roxy atmet. Sie bewegen einander durch ihre Präsenz. Ihre Beziehung ist Vertrauen ohne Gewicht. Woher holen sie ihre Impulse? Aus der Nicht-Berührung, dem gegenseitig ‚gefühlten‘ Gewicht? Ein Insekt fliegt im Lichtschein, dann ein zweites und noch später gleitet

eines schwerelos über den Boden. Sie springt weg und wartet, er sofort nach, mehrmals hinten nach. Einpassen – Anpassen – (nicht) Verpassen. Sie wirkt souverän, er abgekämpft. Um Geschlechterkampf geht es hier schon lange nicht mehr. Keine Rollenverteilung, keine Dominanz: Da wird nicht gespielt und auch nichts verspielt. Aufmerksamkeit und Timing sind ohne Bestimmung präzise, aufeinander abgestimmt. Da ist Übereinkunft, die weder Konsens noch Kompromiss ist. Es ist gut so, dass sie miteinander und mit uns so im Raum sein können. Ihr hörbarer Atem und ihre Schweißstropfen, die über ihre Gesichter perlen, sind die Musik. Die Bewegerin macht ein Solo, er liegt oder sitzt (oder ähnlich) und wartet ruhig, bis sie ihr Gesicht an seins. Oder müsste ich nicht schreiben ‚in‘ seins legt, weil das auch umgekehrt empfunden werden könnte? Beide Gesichter werden zum Attraktor, es gibt keinen Raum mehr dazwischen, ihre Gesichter mit Mund, Nase, Ohren, Backen und Atem bewegen sich um- und ineinander. Ich blicke in die Zuschauerrunde; alle blicken ins Quadrat: mich erinnert diese Situation an Bilder von anatomischen Theatern und Schaubühnen, die in einer anderen Zeit Körper-Obduktionen öffentlich inszenierten. Was hier im Quadrat von Tänzer und Tänzerin initiiert wird, und was mit uns, die wir zusehen, geschieht, ist eine anderes gelagerte Obduktion und mehr als «die intime und physische Begegnung, die jeden Abend aufs neue definiert wird», wie im Programmtext angekündigt wird. Licht aus.

Pauline Raineri «Wave – Si / Si»

*Choreografie: Pauline Raineri*

*Tanz: Erin O'Reilly*

*Musik: Adrien Casalis*

*Musikarrangements: Louis Richard*

*Licht: Lucy Handsome, Marc Gaillard*

Die Tänzerin und das Licht verfolgen sich und rufen sich. Was wollen sie ans Licht bringen? Ein tiefer Sound vibriert. In der rechten hinteren Bühnenhälfte erscheinen in einer Lichtdusche ein Rücken, heller Stoff, Haare und dunkle Beine. Der Oberkörper windet sich seitlich. Das Weiss der Bluse in unterschiedlichen Hellstufen moduliert den Oberkörper.

Die Tänzerin, Erin O'Reilly bewegt sich hier im Auftrag der Choreografin Pauline Raineri. Mich würden der Umgang mit den Anweisungen von Choreografin zu Tänzerin interessieren, die in dieser Choreografie verborgen bleiben. Auch, in welchem Verhältnis steht die Programm-Beschreibung zum Tanz-Akt hier im Theaterraum? Der Text sagt uns, dass in diesem Tanz die innere Zerrissenheit von Kaiserin Elisabeth mitschwingen würden. Geht es um ein atmosphärisches Bild? Oder geht es (auch) um die Herausforderung der gestische Umsetzung zwischen dem, was ‚auch‘ ebenfalls am Grunde der Beschreibung stehen könnte: zwischen gesellschaftlichen Zwänge und dem Streben nach Unabhängigkeit, zwischen dem was im Titel mitschwingt — der Kosenamen ‚Sisi‘ der Kaiserin — und den Mythen, die die ‚Sisi‘-Gestalt umranken?

Die Beschreibung fragt auch, ob wir Kontrolle über das Bild haben, das wir nach aussen vermitteln. Eine Kontrolle in «Wave – Si / Si» besteht darin, dass der Raum der Zuschauer\_innen und der Tanz-Lichtraum getrennt von einander sind, nicht direkt aufeinander wirken. Andere Grade von Kontrolle, die Mutmassungen sind: der Ablauf der Lichtfolge folgt einem strikten Plan, die wahrscheinlich improvisierten Bewegungssequenzen sind darauf abgestimmt. Inwieweit Choreografin und Tänzerin die Wirkung der Bewegungssequenzen und -bilder auf die Zuschauer\_innen abgewogen haben, bleibt offen.

Die Bewegungsbilder folgen dicht aufeinander. Die Tänzerin bewegt sich an die hintere Kante einer zweiten Lichtdusche, die erste Lichtquelle stirbt ab. Zwei Insekten tanzen im Lichtstrahl von oben nach unten. Sie sind zufällig da. Ich sehe sie und schaue ihnen ebenso zu, wie ich der Tänzerin zuschaue. Als sie sich in den Lichtstrahl bewegt, wird es für einen Moment sehr hell, wie wenn es im Fotostudio geblitzt hätte. Die Tänzerin nestelt mit den Händen an ihrem Rumpf. Die Hände verfahren sich in unmotivierten Gesten, die wieder abbrechen. Diese Gesten wiederum bewegen den Körper der Tänzerin seitwärts. Ich lese aus ihren Gesichtszügen und

ihrem Körperausdruck Zurückhaltung und sogar Verweigerung. Und doch setzt sie immer wieder neu an; sie wirkt in ihrer Konzentration fein und bestimmt. Die Gesten berühren mich; sie könnten auch Andeutung an Selbstverletzungen sein. Und da ist dieses Rückwärtsgehen. Ihre Füße in schwarzen Socken traben. Klein, zugespitzt und zart wirken sie. Flink wie Insektenfüsse bewegen sie sich im Rückwärtsgang. Sie geht und geht rückwärts. Mein Schauen kann mit den Füßen nicht mithalten. Ich habe noch nie jemanden so rückwärtsgehen gesehen! Dieser Moment und ihre gut hörbaren zischenden Einatmer übertönen diese Choreografie.

Im Schlussbild steht sie in mittiger Lichtdusche mit angewinkelten Armen. Sie werfen einen Schatten auf den Boden, der mich an ein Anatomiebild von Armknochen erinnert. Die Tänzerin bleibt immer im sensorischen Modus. Sie verlässt diese Ebene nicht; in diesem Sinne kommuniziert sie nicht nach aussen. Sie bleibt im psychischen Licht-Dunkel des Theaterraumes in ihrer Haut. Die Musik, von Adrien Casalis und arrangiert von Louis Richard, ist in dieser Choreografie wichtig. Was macht der Sound, die Musik und zu was sind sie da? Wie wirken sie und Bewegung aufeinander? Warum diese Musik zu diesem Text und mit diesen Bewegungen? Wollen sie uns etwas Spezifisches in der Gesamtschau kommunizieren? Wollen sie für die Tänzerin und das Publikum ein Ambiente schaffen, das die Tänzerin in der Qualität ihrer Bewegungen unterstützt?

Ich scheine die Musik, ausser am Anfang, ausgeblendet zu haben, oder sie schwingt nicht mit, weil die Licht-Bewegungsbilder in der Erinnerung dominieren. Ich meine in Momenten intensiv erlebt zu haben, wie Bewegung und Musik auseinanderdriften.

Marc Oosterhoff «Take Care of Yourself»

*Kreation/Tanz: Marc Oosterhoff*

*Musik: Godspeed You! Black Emperor*

*Künstlerische Beratung: Eugénie Rebetez, Lionel Baier*

Nach einem ausgiebigen Umbau zeigt sich eine ordentliche Auslegeordnung von Material: Ein Aktenkoffer, 17 Papierkügelchen, 17 Shot-Gläser, 50 Rattenfallen und 1 Flasche Whisky, 1 Tisch, 1 Stuhl ... Das weckt Erwartungen. Der Performer taucht auf und begibt sich auf einen Parcours. Wir sind im Zirkus, aber nicht im Rund einer Arena sondern im Theater, sitzen linear aufgereiht auf Stühlen.

Zum Einstieg eine pantomimische Handgeste; weich, flink und flüssig agieren seine Hände unter einer Lampe, in der Mitte des Raumes, über einem Tisch, mit ca. 12 bereitgestellten Schnaps-gläsern. Nacheinander schießt er einzelne Papierbälle in einen Kübel. Immer wenn er nicht trifft, und jedes andere Mal trifft er nicht, füllt er aus einer Schnapsflasche den ‚Spirit‘ in ein Glas, trinkt aus und ‚muss‘ dann einen Rückwärtssalto machen, den er ziemlich sicher steht. Und so weiter: getroffen – nicht getroffen, Schnaps getrunken und Rückwärtssalto – getroffen – nicht getroffen, Schnaps getrunken und Rückwärtssalto – zwei nicht getroffen, zwei Schnäpse getrunken und dann einen Seitwärtssalto – letzter Papierball!

Der Performer ist in der Zirkusschule gewesen, er hat viel geübt und er kann allerhand Tricks und Akrobatik. Er hat mit sich einen Vertrag abgeschlossen, wie er sich und das Material durch den Performance-Parcours bringt. Im weissen Hemd mit schwarzer Krawatte ist er auf alles vorbereitet.

Der Aktenkoffer: er entnimmt ihm unterschiedliche Messertypen in verschiedenen Grössen. Das Messerwerfen wird durchexerziert. Ich und sicher auch das Publikum spekulieren mit jedem Wurf, welches dieser Wurfgeschosse in der schräg auf den Boden gestellten Holzwand steckenbleibt, welches kläglich und verlangsam abfällt, weil es zu klein, zu stumpf ist, weil es kein Messer sondern ein Beil ist. Ich bin nun so weit in diese Performance eingeführt, dass ich erwarte, dass nicht alles klappt. Wie das geschehen mag, ist jetzt noch offen.

Eine Zigarettenpause: In ‚cooler‘ Haltung führt er vor, wie er Zigarette raucht, was auf mich ein wenig maniert wirkt. Schmunzeln im Publikum. Gefällt’s ihm, weil es sich evtl. verstanden fühlt? Ich habe nie Zigaretten geraucht.

Zwei Nummern von Marc Osterhoff hatten es in sich, darunter auch eine verwegene Szene, an die ich mich am besten erinnere:

Er stellt die geworfenen Messer in einer Reihe hinter einem Stuhl auf ihre Griffe, so dass die Spitzen in die Luft zeigen. Dann setzt er sich auf den Stuhl und lümmelt sich nach hinten wippend auf ihm, wie unsereins das im Alltag auch hie und da macht. Er wippt bedenklich weit nach hinten, seine Füße wabern in der Luft. Die Messer zeigen gefährlich gegen seinen Rücken. In Gedanken ‚performe‘ ich sein Wippen: er verliert das Gleichgewicht, fällt nach hinten und rettet sich augenblicklich mit einem phänomenalen Rückwärtssalto. Aber eben das findet nur in meinem Kopf statt. ‚Er‘ hält das Gleichgewicht, wie wenn das die natürlichste Sache der Welt wäre, und fällt nicht nach hinten, steht auf und zieht die Turnschuhe aus. Failure or Succeed, Misserfolg or Gelingen? Sagt er das, oder habe ich das ‚nur‘ geschrieben? Wir sehen seine roten Socken mit Schweizerkreuzen. Er steht beiläufig in Socken da, und doch will er sie uns offensichtlich zeigen, was auf mich ein wenig forciert wirkt. Aber warum nicht? Sind die Socken ein Zeichen für die Risiko-Schweiz?

50 Ratten- oder Mausefallen: Ihre schiere Überzahl besetzt den Raum. Als er eine mit seiner (grossen?) Zehe berührt, schnappt sie zu. Sie hat seine Zehe ‚nicht‘ geschnappt, aber uns gezeigt, dass die Fallen echt sind und funktionieren. Er dreht Runden, angetrieben von einem dichten Post-Rock-Musiksound und vollführt Varianten des Rollens, Fallens mit ‚eingestreuten‘ Handständen, immer beschwingter und mit mehr Momentum. Das Risiko, doch noch in eine Falle zu treten, steigert sich. Geschickt leitet er sich um die Fallen, die Runden werden zum Tanz, was seinem Vabanquespiel ein wenig die Würze nimmt.

Die Musik ist von ‚Godspeed You! Black Emperor‘, einer kanadischen Band, die, in ihren Anfängen in ihrer Band-Zentrale, in einem Lagerhaus in Montréal viele DIY (Do It Yourself) Aktivitäten initiierten und dafür bekannt waren; sie sollen in den 1990er Jahren für andere Bands stilbildend gewesen sein. Sind Marc Osterhoffs Nummern auch Anweisungen zu DIY Aktivitäten für das Publikum? Im Kopf ist vieles möglich.

Das Vabanquespiel ist (auch) die Differenz, zwischen dem was im Programm angekündigt wird und was das Publikum erwartet, was auf der Bühne geschieht und was jede\_r Einzelne erlebt. Eine neue Nummer: Er setzt sich auf einen Stuhl, vor sich ein Holzblock, darauf spreizt er die linke (oder war’s die rechte?) Hand und hält in der linken oder rechten Hand ein Messer. Er sticht zwischen die Finger und schaut dabei in unsere Richtung, also nicht auf die Hand. Was für ein Spiel ist das, blind mit dem Messer zwischen die Finger zu treffen? Unverfrorenheit, Können, Freak-Show oder ein Zitat auf die Performance «Rhythm 10» von Marina Abramovic von 1973? Sie hat 20 verschieden grosse und geformte Messer benützt und ebenfalls zwischen die ausgestreckten Finger gestochen. Für den oder die, die von der Vorlage weiss, könnte diese Performance in einem anderen Licht stehen: Marina Abramovic hatte diese Messerübung in einer ersten Version als komplexe Versuchsanordnung mit Tonband durchexerziert, mit dem Risiko, sich zu verletzen (einen genaueren Beschrieb dieser Performance [hier](#)). Weiss Marc Osterhoff von dieser Performance und wenn ja, könnte sie ein Auslöser für seine Performance «Take Care of Yourself» sein, wegen dem Umstand, dass Messer ein Attribut der Zirkusshow sind? Er setzt die Messer zweimal als Risikoinstrument ein und sie schaffen die eindringlichsten Momente in seiner Performance, weil sie der Gefahr in unserer Vorstellung eine Möglichkeit geben. Wegen der anderen Nummern (Papierkügelchen und Schnaps, Rattenfallen-Verfolgung) wissen wir die Zuschauer\_innen, dass Marc sich aus der Risiko-Affäre herauschälen kann, er eigentlich immer die Kontrolle behält. In Abramovic’s Performance damals war das nicht klar Die Show ist over, Marc verschwindet hinter dem Seitenvorhang und schaut nochmals hervor, dann wird aufgeräumt, was vorher ausgeräumt worden ist. Einerseits bin ich beeindruckt von seiner Körperbeherrschung und wie er sich einsetzt. Mir gefällt der Humor der in der Performance steckt und die möglichen Anspielungen. Andererseits was Marc Osterhoff gewagt und frech im Programm ankündigt, nämlich sämtliche Bedeutungen des Worts Risiko herauszufordern, entpuppt sich als eine Folge von gekonnten Nummern, die gelungene Gags sind. Sie ziehen der Performance den Saft ab, der uns auch noch anstecken könnte, aber eventuell weniger gut verdaulich wäre.

Trân Tran «Xin Chào! (Hallo!)»

*Konzeption/Interpretation: Trân Tran*

*Bühnenassistenz (abwechselnd 2 Personen): Melissa Valette, Cyrille Praz, Clémentine Coléou, Quentin Piel Langlet, Marijn Van Der Meer, Hadrien Praz*

Die Programmschrift erklärt ziemlich genau, was in dieser Performance abgelaufen ist:

«Ein Publikum, zwei Duschen (Licht!), drei Interpreten, 24 Requisiten, Karten, eine Verfolgungsjagd, 15 Minuten und der Zufall - «Xin Chào! (Hallo!)» ist ein spielerischer Raum für Begegnung und Performance. Das Stück hinterfragt unsere Repräsentationen von Identität und beschäftigt sich mit der Diskrepanz zwischen dem Bild, von dem wir glauben, es von uns zu vermitteln und dem Bild, welches sich die anderen von uns machen. Was heisst es, sich selbst zu sein? Schaffen wir unsere eigene Identität, oder bestimmt der Blick der anderen, wer wir sind? Wie kann es sein, dass wir mitunter einfach verschwinden?»

Viele Requisiten respektive eine Auslegeordnung von Objekten besiedeln den Bühnenraum. Die Performerin nimmt diverse Spielkarten, mixt sie und liest von ihnen ab. Sie sind mit Anweisungen beschriftet. Ad hoc macht sie wortwörtlich, was sie liest: ... THE PERFORMER CLOSES HER EYES ... TALKS TO THE AUDIENCE. So spricht sie zu uns aus dem Bühnenraum, der ausgeleuchtet ist, in den schwach beleuchteten Zuschauerraum. Trân Tran hat noch andere Anweisungen von den Spielkarten abgelesen, die ich nicht aufgeschrieben habe. Sie macht uns Zuschauer\_innen in englischer Sprache darauf aufmerksam, dass auf der Rücklehne eines jeden Stuhls in der Zuschauertribüne Karten angebracht sind und darauf ebenfalls Anweisungen zu finden sind. So hat jede\_r Zuschauer\_in ihre/seine persönliche Anweisung für die Performerin. Sie lädt uns ein – ihre Stimme ist sehr einnehmend – jede Anweisung einzeln laut vorzulesen. Also werden in der Folge aus dem Publikum verschiedene Stimmen laut.

Somit ist eingeführt, was in dieser Performance Konzept ist: Anweisungen werden auf der Bühnen mit dem bereitgelegten Material (für Requisit, Kostüm und Bühnenbild) als Acts ‚gebastelt‘, das heisst wir können sehen, wie die Performerin sich um-kleidet und die Anweisung interpretiert und agierend vorführt.

An der Stuhlrücklehne vor mir ist auch eine Karte angebracht, ich nehme sie und lese: BE IGNORED BY EVERYONE. Ich warte zu lange auf den richtigen Moment, die Anweisung laut zu sagen. Jedes Mal wenn ich ansetzen will, wird eine andere Stimme und somit eine andere Anweisung verlautbar. So verpasse ich bis am Schluss viele Momente des Anschlusses. Meine Anweisung bleibt stumm unter den anderen, die eine Stimme bekommen und sofort umgesetzt werden: HIDE UNDER A FURNITURE – COVER YOUR VISIBLE PARTS – BE KIDNAPPED – COVER YOUR VISIBLE PARTS OF YOUR BODY – SHARE A VISIBLE COMPLEX – MY TEETH FROM BELOW ARE A MESS ...

BECOME THE OTHER: Sie sitzt einem Mann in der ersten Zuschauerreihe gegenüber und beobachtet ihn, nimmt subtil seine Bewegungen auf. Er wiederum, gewollt oder ungewollt, reagiert auf sie. Eine Art Mimikry zeigt sich. Ist sie im eigentlichen Sinne der Bedeutung des Wortes hier und jetzt eine Täuschung, die dem eigenen Schutz dient? Nur wer täuscht wen und schützt sich vor wem?

Eine andere Szene: Ihr Gesicht ‚verschwindet‘ hinter einem grossen Schnauz, den sie sich aufklebt. Das Gesicht im Bühnenlicht erinnert mich an Conchita Wurst, die keinen grossen Schnauz aber einen Schnauz-Bart trägt und 2014 den Eurovision Song Contest gewonnen hatte. Conchita ist auch der heute 29-jährige Travestiekünstler Tom Neuwirth, der früher die Klamotten seiner Mama und Oma angezogen haben soll. Ist Conchita Bühnenfigur oder mehr als Bühnenfigur? Denn Conchita zieht ihren Schnauz-Bart nicht wieder aus.

Aus einem Voice over höre ich STOP READING CARDS.

Trân Tran wechselt in ein traditionelles vietnamesisches Dress. Es wirkt opulent, wenn Körper und Stoff sich leichtflüssig bewegen. Nicht nur das Dress ist ein Verweis auf Vietnam, auch Trân Tran ist aus Vietnam, und der Titel der Performance ist die Begrüssung in vietnamesischer Sprache. Somit mögen am Untergrund dieser Performance auch Bilder wirken, die wir uns von Menschen mit anderem kulturellem Hintergrund machen, und die durch die durch Medien und Mobilität bedingten kulturellen Verschiebungen der Identitäten neu aufgemischt werden? Die

Frage im Programmtext «Was heisst es, sich selbst zu sein?» ist in unserer heute mediatisierten Welt eine fast zu grosse Frage. Sie überfordert mich.

Die Performance «Xin Chào! (Hallo!)» ist die einzige an diesem Abend, in der die Performerin mit dem Publikum direkt kommuniziert. Die Anweisungen sprechen sowohl zum/zur Zuschauer\_in als auch durch deren Stimme zur Performerin. Sind wir die Zuschauenden die Anderen? Sind wir ihr Spiegel und sie ein Stellvertreter-Ich? Wie spontan und zufällig sie die Anweisungen umsetzt, bleibt offen und deshalb unwägbar, was der Performance eine Dringlichkeit gibt. Abgeschwächt wird diese durch das Gefühl, die Performance sei sehr kurz gewesen (ca. 15 Min.) und die Strategie wäre als Programm zu stark erkennbar gewesen, weil die Anweisungen Schlag auf Schlag umgesetzt worden sind.

Was diesen Eindruck wiederum umdreht oder abschwächt ist die Anwesenheit einer Statistin und eines Statisten, einer Performerin und eines Performers in schwarzer Bekleidung. Während der ganzen Performance ist ihre Präsenz so triftig und differiert so stark mit der der Performerin Trân Tran, dass sie letztendlich der Performance eine gegenläufige Kontour gibt. Sie sagen nichts, sie stehen meistens nur da, kommen hin und wieder ansatzweise in Bewegung, sind in raren Momenten Helfer und Helferin, stecken die Performerin Trân Tran in einen Sack (oder haben sie ihn ihr übergezogen?) und tragen sie gekidnappt wie ein Stück Holz im Bühnenraum herum, dann hinaus und wieder hinein. Wer sind sie? Sind sie der Teil des Ichs, der sich nicht vereinnahmen lässt, der unveränderlich unfassbar bleibt? Oder sind sie die Anderen, die den Blick auf das Ich werfen und es einordnen?

Der Theaterraum zähmt die Möglichkeiten der direkten Begegnungen mit den Zuschauer\_innen. Ich überlege, wie die Arbeit in einem anderen Raum wirken würde oder wenn die Zuschauer\_innen sich auch auf der Bühnenebene aufhalten würden. Eventuell würden sich einzelne Zuschauer\_innen in die Handlungen der Performerin einmischen, was eventuell eine ganz andere Performance gäbe, was die Performerin eben eventuell nicht will, weil sie eventuell zuviel Kontrolle dem Publikum abgeben würde.

In «Xin Chào! (Hallo!)» bleiben alle auf dem Teppich der Performance in ihrem Gehege: die Performerin im Bühnenraum und das Publikum im Zuschauerraum. Eine runde Sache.

Alessandro Schiattarella «Altrove»

*Choreografie/Tanz: Alessandro Schiattarella*

*Licht/Bühnenbild: Alessandro Schiattarella*

*Kostümausstattung: Simona Lanzberg*

«Altrove ist ein Raum der Konfrontation und des Dialogs, eine Spielwiese», so wird die Performance u.a. im Programm angekündigt. Der Titel übersetzt heisst ‚woanders‘, ‚anderswo‘, ‚andernorts‘.

Der Bühnenraum sieht sehr stark umgestaltet aus, weil es im Proscenium keinen Vorhang gibt und die nackte Wand im grellen Verfolger-Licht zu sehen ist. Das Licht von einem (?) Scheinwerfer dramatisiert den Raum: Die Wand könnte auch in einem antiken Gebäude in Italien sein. Alessandro ist aus Italien. Wissen und Sein kreuzen sich bei mir in diesem Schatten-Raum. Wir sitzen im Zuschauerraum im Dunkel, sehr wenig Licht streut vom Bühnenscheinwerfer zu uns. Ich sehe nicht, was ich in Krakelschrift ‚blind‘ aufs Papier notiere. Auch sehe ich erst nach der Performance, dass die Linien verrutscht sind und ich übereinander geschrieben habe.

Repetierendes Maschinengeräusch, in das hinein sich auf der Wand ein Bild anbietet: Hinten ein Kopf im Halbprofil, hinter dem Kopf ein Viereck, ein an die Wand ‚geklebter‘ Rahmen. Der Kopf ist im Rahmen. Aus seinem Rand ragen 4 dünne Arm-Stäbe weg von der Wand. Kopf und Körper verharren eine Weile, nur feine Hand-Finger-Arme bewegen sich über die Mauerfläche. Später kippt Alessandro den Rahmen langsam gegen seinen Kopf, so gedreht ist der Rahmen als Stuhl-Sitzfläche zu erkennen.

Die Veränderungen des Kopf-Körpers sind ebenso schattenhaft wie der Raum. Schemenhaft sehe ich Bilder von Francis Bacon: Isolierte Körper(-Teile), kühne und groteske Malerei, die rohe

beunruhigende menschliche Figuren(-Teile) zeigt. Die Bilder werden nicht nur wegen der Körperform hervorgerufen, auch durch den Bewegungsmodus des Tänzers. Er bewegt sich wie an die Wand gesaugt. Abrupte, flinke Gesten verharren plötzlich und vibrieren innerlich in seinem Körper weiter. Kleinste Bewegungen rutschen weg, entweichen der eigenen Körpermasse und schlüpfen wieder in diese zurück. Sie sind ganz nah am Körper, bilden einen eigenen Umraum und verwischen in ihm.

Die Lichtführung dunkelt weg, was und wer auch noch im Raum ist. Sie skulptiert nicht nur den Körper, sie fokussiert auch unsere Blicke, was einen psychischen Raum mit inneren Bildern weckt. Und sie dirigiert unsere Anwesenheit: Ich kann nicht mit dem Blick wegschweifen, wie ich das mache, wenn mehr Licht im Raum vorhanden ist, schaue ich doch meistens auch das Publikum an, nicht nur den\_ die Performer\_in. Hier sind alle und ist alles schemenhaft. Die Lichtstrahlen-Kanäle ziehen uns in ihren Bann.

Der Tänzer trägt abgeschnittene Jeans, die ihm entweder zu gross sind, oder die er nicht zugeknöpft hat, so dass sie ihm fast herunterrutschen. Nicht nur seine Gesten rutschen weg und kommen wieder zurück zu seinem Körper, auch seine Hose bleibt an seinem Becken haften. Später sitzt der Tänzer weiter weg. Sein Schattenbild wirft sich auf die Wand. Dichter Sound untermauert das Bild. Er wird abgelöst von den sanfteren und tragenderen Klängen einer elektrischen Gitarre und eines anderen Saiteninstrumentes. Die Musik scheint atmosphärische Aufgaben zu übernehmen. In welchem Zusammenhang sie mit dem ‚Gerüst‘ der Choreografie steht, entzieht sich meiner Wahrnehmung. Die Gesten des Tänzers sind so eindringlich klar; uns den Rücken zugewandt, käme er in dieser Sequenz auch ohne Musik über die Runde, kämen seine dünnen Arme auf seinem nackten Oberkörper ebenso zur Geltung. Arme und Hände sind flink und wendig, bieten sich als Form an und entziehen sich sofortig wieder unserem Blick. Wie die eines Geckos können sie an glatten Oberflächen ‚kleben‘ und sich sekundenschnell bewegen. Woher kommt diese Wendigkeit? Nicht Muskelkraft ist der Antrieb eher eine Zusammenballung von Wachheit, in-seiner-Haut-Sein, Wille, Empfindung, Vorstellung, kurz ein Sensorium für anders gelagerte Antriebe. Von hinten an der Wand bewegt er sich mit dem Stuhl duckend nach vorne gegen die Zuschauerreihen, vor eine Lichtquelle. Sein Schatten-Körper ist gross, er überragt ihn.

Der Tänzer steht auf und hebt eine Teppichbahn an. Schlagartig verändert sich die Bühnenlandschaft! Dieses Öffnen der Tanzbodenfläche kann als Dekonstruktion des Tanzes gelesen werden oder symbolisch, dass er sich unter den Tanzteppich begibt. Mit dem Teppich schlägt er Wellen, sie breiten sich von ihm zu uns aus. Das Schwarz des Teppichs hat es in sich; der Teppich wird zum Ölteppich. Der Tänzer kriecht unter dem Teppich weiter. Der Boden wird lebendig uneben, ich sehe eine verödete und verölte Landschaft.

Das letzte Bild im feinen Lichtstrahl, die Lichtquelle ist nicht erkennbar. Das wenige Licht isoliert die Hände des Tänzers im Schwarz. Seine feingliedrigen Hände zeigen sich schemenhaft, unruhig, rasend schnell bewegen sie sich, flirren und verwischen in rotbraune Schlieren, unterlegt von Musik mit hohem Energiepegel und in grosser Lautstärke. Ein Traum-Bild und das Empfinden, dass ich zum nachtaktiven Tier mutiere, das sieht, was normalerweise wir Menschen nicht sehen. Meine Augen produzieren ein Handgewitter. Klimax am Schluss, dann Winken, nur noch eine Hand. Auflösung. Ich bin nicht sicher, was ich sehe, aber es hinterlässt ein starkes Nachbild. Ende.

Die Performance lese und erlebe ich auch als innere Suchbewegung eines fragilen Körpers, dessen Brüchigkeit und Versehrtheiten, die ansonsten verborgen oder verdeckt sind, zur inneren Triebfeder werden. Der Tänzer schafft damit eindringliche, einer grossen Kontrolle unterworfenen Bilder. Sie wecken traumatische Fantasien und ins Apokalyptische gedrehte Bilder von zerrütteten Körpern und desolaten Landschaften. Weil ich hier sitze und die Bildmomente aus der Distanz, aus dem Zuschauerraum sehe, sind sie ästhetisch, sind sie schön. Der grosse Wagemut dieser Performance liegt wahrscheinlich darin, dass Alessandro Schiattarella seinen Körper im heutigen Zustand dieser Performance aussetzt und es schafft, dabei seine Einschränkung nicht zum Thema zu machen.