

TANZNACHT
BERLIN

FESTIVAL
FESTIVAL



TANZNACHT
BERLIN

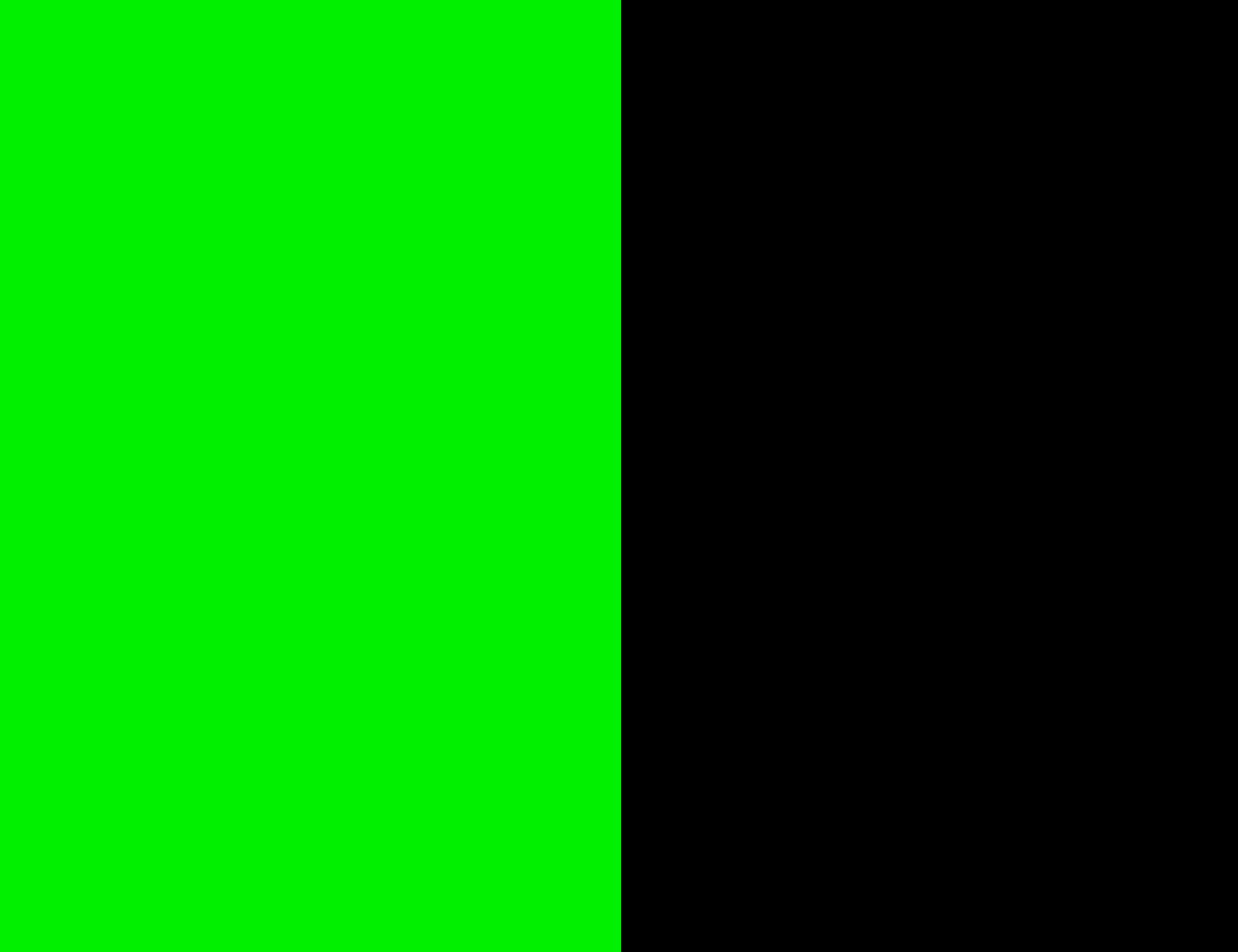
VERTIGO
VERTIGO



TANZNACHT
BERLIN

FESTIVAL
FESTIVAL





TANZNACHT
BERLIN

FESTIVAL
FESTIVAL



TANZNACHT
BERLIN

VERTIGO
VERTIGO



TANZNACHT
BERLIN

FESTIVAL
FESTIVAL



04	INTRO INTRO
16	AUSSTELLUNG EXHIBITION
38	AUFFÜHRUNGEN PERFORMANCES
64	KONZERTE, DISKURS, FILM, COMMUNITY CONCERTS, DISCOURSE, FILM, COMMUNITY
88	ESSAYS ESSAYS
122	CREDITS CREDITS

DE Anmerkung der Kuratoren

«Katastrophen können eine Stadt, vielleicht ein kleines Land, verwüsten. Aber die Apokalypse bündelt mehrere Kräfte und verändert alles unwiderruflich.»

MATTHEW J. WOLF-MEYER, THEORY FOR THE WORLD TO COME, 2019

Die Tanznacht Berlin 2020 war ursprünglich als ein Schmelzkiegel der Disziplinen, Künstler*innen, Zuschauer*innen und Tanzinteressierten gedacht. Aufgrund der Coronavirus-Pandemie und den damit einhergehenden Abstandsregelungen mussten wir unser – Formate und Menschen verbindendes – Konzept überdenken.

In Antwort auf diese Krisensituation haben wir in der Zeit des Lockdowns nach Alternativlösungen gesucht. Als lokales Festival, das fest in der Stadt verankert ist, sehen wir uns verpflichtet, der Community der Berliner Tanzkünstler*innen zu helfen. Insbesondere in der aktuellen Situation, welche es erschwert, Werke zu entwickeln, auf die Bühne zu bringen und auch überregional zu zeigen – die ohnehin prekären Umstände vieler Kunstschaffender sind unsicherer als jemals zuvor.

Unser Vorhaben haben wir deshalb so flexibel wie möglich umformuliert und allen bereits eingeladenen Künstler*innen die Wahl gelassen, ob sie ihre Teilnahme verschieben oder mit uns gemeinsam nach einer Lösung suchen wollen, um zu den ursprünglichen Terminen und unter Einhaltung der Sicherheits- und Abstandsregelungen auftreten zu können. Unter Berücksichtigung der jeweiligen individuellen Umstände diskutierten wir Alternativen. Ganz bewusst haben wir uns dabei ein Stück weit von unserer anfänglichen kuratorischen Idee entfernt.

Aus diesem für alle Beteiligten unbekannten und höchst dynamischen Prozess ist – und darüber sind wir sehr glücklich – ein zweiteiliges Festival-Programm entstanden, dessen erster Teil im September 2020 stattfinden wird und dessen zweiter Teil – so unsere Hoffnung – im Juli 2021 folgt.

Um der Disparität der zeitgemäßen Umstände etwas entgegenzusetzen, haben wir uns entschieden, einen Katalog zu veröffentlichen, der das Festival wie geplant präsentiert und alle beteiligten Künstler*innen, Projekte und Kooperationen in dem ursprünglichen kuratorischen Rahmen vereint.

Gedacht ist die Publikation als ein imaginärer Besuch eines im doppelten Sinne geteilten Festivals der Nähe, das *displacement* über verschiedene Zeiten und Räume hinweg erlebbar macht – individuell und dennoch gemeinsam.

Gutes Navigieren wünschen Ihnen & Euch

Jacopo Lanteri, Julian Weber
und das Team der Tanznacht

EN Note from the Curators

«Catastrophes might devastate a city, maybe a small country. But the apocalypse bundles together multiple forces and changes everything irrevocably.»

MATTHEW J. WOLF-MEYER, THEORY FOR THE WORLD TO COME, 2019

We originally envisaged the Tanznacht Berlin 2020 festival as a melting pot of disciplines, artists, audiences, and communities. But due to the Covid19 pandemic and social distancing rules, we had to rethink this idea, based on the physical closeness of people as well as different formats.

We changed our plans during the months of lockdown. As a local festival, we feel responsible for the community of Berlin dance artists, especially in the current crisis situation. This has made it far more difficult for them to produce, premiere and take works on tour, exacerbating their already precarious circumstances.

For this reason, we decided to reformulate our proposal in the most flexible way possible. That meant giving all the invited artists the choice to either postpone their appearance or present their works on the originally planned dates in alternative ways, with restrictions in place. Together we discussed their respective circumstances to find alternatives, making the conscious decision to partly abandon our curatorial concept.

From this highly dynamic process, which was unknown territory to everyone involved, a two-part festival programme has emerged – and we are very happy about this. The first part will take place in September 2020 and the second – hopefully – in July 2021.

In order to provide some continuity in the current circumstances, we have

decided to publish a catalogue that presents the festival as planned and unites all the participating artists, projects and collaborations within the original curatorial framework. The publication is conceived as an imaginary visit to a festival of proximity that navigates displacement across different times and spaces, and in two different senses – individually but together.

Welcome on board!

Jacopo Lanteri, Julian Weber
and the Tanznacht team



ARTWORK: «ENDCAP VIEW WITH SUSPENSION BRIDGE» BY DON DAVIS.

IMAGE COURTESY OF NASA AMES RESEARCH CENTER AC75-1883

Der folgende kuratorische Text wurde zwischen Dezember 2019 und Januar 2020 verfasst.

Heutzutage

Online-Gespräche führen, mit geliebten Menschen in anderen Städten plaudern, sich vom Jetlag erholen, Grenzen überqueren, emigrieren, auf der Flucht sein, umgesiedelt werden. Das sind nur einige Beispiele, die darauf hinweisen, dass *Displacement/Verlagerung* in unserer heutigen Welt eine zentrale Erfahrung und eine der bedeutendsten Folgen der aktuellen neoliberalen Gesellschaft und ihrer Ungleichheit geworden ist. *Displacement/Verlagerung* ist ein Phänomen zwischen Mobilitätslogik und gezwungener Migration, zwischen Prekarität und Flexibilität, zwischen Privileg und Diskriminierung. Es kann Ausdruck von Selbstbehauptung oder -bestimmung sein, wie im Falle des «Weltbürgers» oder «Digital Native» oder auch von Subjektifikation, um andere paradigmatisch als Subjekte abzukapseln wie zum Beispiel «die Flüchtlinge». In beiden Fällen hat die Verlagerung einen körperlichen Einfluss auf den Menschen und ist daher ein geeignetes Thema für ein Tanzfestival.

Mögliche Folgen von Verlagerung sind körperliche und emotionale Desorientierung, Verletzbarkeit, Ängste und widersprüchliche Zugehörigkeitsverhältnisse. Andererseits kann *displacement* auch eine Strategie sein, der politischen und staatlichen Kontrolle über den Körper zu entgehen, indem ein Individuum technische Mittel einsetzt, um virtuell Befreiung zu erlangen.

Die Erfahrung, woanders zu leben, zwischen unterschiedlichen Orten und

Lebensweisen zu wechseln, der oder die «Fremde» zu werden sowie technologisch und sprachlich versetzt zu sein, eröffnet Diskurse über die Bedeutung von Identität und Subjektivität sowie über Solidarität, sowohl innerhalb einer einheitlichen Gemeinschaft als auch zwischen kollektiven Einheiten.

Doch was kann in einem Zustand von *displacement* Orientierung geben, wenn es keinen stabilen Kosmos, keine stabile Gesellschaftsordnung und keine stabile Lebenswelt gibt? Woran können wir uns festhalten, wenn sich alles um uns herum zu drehen scheint und doch stationär bleibt?

Das Motto der Tanznacht Berlin 2020, VERTIGO, verweist in erster Linie auf diese Orientierungsschwierigkeiten, auf ein anhaltendes Schwindelgefühl, in dem Krise auf Krise folgt und die Gesellschaft permanent am Rande des Zusammenbruchs zu stehen scheint: Durch Zykone, Brände, Viren, Kapitalanlagen, neue Aufstiegsmöglichkeiten, Kriege, Dürren, Überschwemmungen und zunehmend auf den Markt drängende technologische Innovationen.

Vorhersagen aus der Vergangenheit

1968 versammelte sich eine Gruppe von Männern und Frauen in einem italienischen Palazzo und kam zu dem Schluss, dass die Erde zu klein sei: Eine weitergehende neoliberalen Entwicklung auf diesem einzigen Planeten führe längerfristig zur Selbstvernichtung. Diese Ökonom*innen, Politiker*innen und Geschäftsleute, bekannt als der Club of Rome, veröffentlichten ihre Behauptungen 1972 in einem Buch mit dem Titel «Die Grenzen des Wachstums».

Die Bilder der Tanznacht 2020 – gemalt von Don Davis während eines Studien-sommer-Workshops 1975 im Rahmen des NASA-Programms – bieten eine mögliche Lösung dieses Problems an, die aber nicht nur unrealistisch bleibt, sondern auch von kolonialistischen Narrativen der privilegierten weißen Oberschicht geprägt ist: die Umsiedlung ins All.

Doch auch wenn Davis' Bilder als problematisch und als ein erkennbares Produkt ihrer Zeit gelesen werden können, bleiben sie eine kraftvolle Science-Fiction Vision, die zeigt, wie unsere Gesellschaft aussehen könnte, wenn sie notgedrungen komplett umgesiedelt werden würde.

Und genau dieses Potenzial wohnt Science-Fiction inne: Sie eröffnet Wege, neue und verschiedene Subjekt-Positionen und Arten des Zusammenlebens zu imaginieren und zu erschließen, die von den bekannten und üblichen abweichen. Fiktionen ermöglichen die Betrachtung des eigenen Charakters von einer Perspektive der Andersheit aus, wodurch sie dem Betrachter eine kritische Distanz ermöglichen.

Tanznacht Berlin 2020: VERTIGO möchte sich diese kritisch-grenzüberschreitende Kraft des imaginierten Reisens zunutze machen und das dadurch möglich werdende Überqueren von geografischen, kulturellen und sprachlichen Grenzen sowie eine Spekulation über verschiedene Lebensweisen fördern. Ziel ist es, die Möglichkeit des Austauschs mit dem Unbekannten zu erproben, den Tanz als alternatives Kommunikationsmittel und Imaginationsinstrument zu verstehen und Grenzen zwischen Disziplinen und Formaten zu überschreiten.

Unerwartete Zukünfte

Die Arbeiten, die im Rahmen der *Tanznacht Berlin 2020: VERTIGO* präsentiert werden, kreisen somit um zwei thematische Schwerpunkte: zum einen das Finden von Orientierungspunkten in einer

Welt des *displacement*, zum anderen die kritisch-grenzüberschreitende Kraft des imaginären Reisens.

Sie präsentieren unheimliche und unerwartete Visionen, aussagekräftige Szenarien, die mal verstörend, mal lustig, angenehm oder aggressiv sind. Sie formulieren die Verhaltensmodi, Beziehungen, Ordnungen (und Unordnungen) unserer Gesellschaft neu und erkunden, wie divergierende Impulse aufeinanderprallen oder sich verflüchtigen.

Um den Zuschauer*innen zu helfen, sich in dieser Flut von Ideen zurecht zu finden, wurden für die Tanznacht Berlin 2020 vier paradigmatische Reaktionen auf *Displacement/Verlagerung* formuliert, die in unterschiedlichem Maße in allen Werken des Festivals vorkommen: Erinnern, Übersetzen, Heilen und Verwandeln.

Erinnern verstanden als ein Werkzeug, um Wissen zu archivieren, aber auch als eine Möglichkeit, sich von allem verlorenen gegangenen Wissen zu verabschieden, um Platz für das Neue, Kommende zu machen.

Übersetzen verstanden als Wille, körperliche und sprachliche Grenzen zu überwinden, die alles ‚Fremde‘ zu einer Projektionsfläche für das Bedrohliche machen.

Heilen verstanden als Vorschlag zu neuen Ritualen der Fürsorge und neuen Formen des gemeinschaftlichen Zusammenseins, gerade für Vertriebene.

Verwandeln, Mutation oder Hybridisierung verstanden als eine mögliche positive Reaktion auf die grundsätzliche Angst vor Infiltration oder Kontamination durch einen unbekannten Anderen (Alien, Virus usw.).

Diese Kategorien sowie der Hinweis auf Science-Fiction-Szenarien sollen nicht als «Themen» des Festivals verstanden

werden, sondern als konzeptionelle Rahmung, die parallel zum Festival verläuft, und verschiedene Perspektiven, Wirkungen und Empfindungen beleuchtet sowie einen Zugang zu den Werken eröffnet. Wir haben uns bewusst dafür entschieden, auf diese Strategien hinzuweisen, ohne konkrete Bezüge zu den einzelnen Werken herzustellen. Damit bleibt es den Zuschauer*innen überlassen, ihre Reise innerhalb des Festival-Programms selbst zu gestalten.

Den Kern der *Tanznacht Berlin 2020: VERTIGO* bildet ein fünftägiges Programm aus Tanz-Performances und einer choreografische Gruppenausstellung. Auteur*innen aus den Bereichen der Choreografie und der Bildenden Kunst werden verschiedene Ansätze untersuchen und Grenzen zwischen den Disziplinen überschreiten.

Die Ausstellung und die Vorstellungen werden von einer Konferenz, einem dokumentarischen Tanzfilm-Programm, performativen Rundgängen, Musik, Diskussionen und Nachbarschaftsveranstaltungen begleitet. Das Festival wagt sich zudem aus den Uferstudios hinaus, in Bibliotheken, Kinos und auf öffentliche Plätze im benachbarten Wedding, um Begegnungen der verschiedenen Communities zu ermöglichen und sie einander näherzubringen.

Innerhalb dieses vielfältigen Rahmens sind die Zuschauer*innen eingeladen, unheimliche Täler zu durchqueren, von Andersartigkeiten begleitet und von Reiseleiter*innen verführt zu werden. Dabei werden die Sinne erweitert, um bestehende Phänomene in einem anderen, helleren Licht zu betrachten und das Aufeinandertreffen und die Begegnung von Disziplinen und Ideen bewusst erleben zu können.

Dies ist eine Einladung mitzumachen, zu diskutieren, zu feiern und zu tanzen. Viel Vergnügen!

Tanznacht Berlin 2020 – Vertigo ist der erste Teil eines 4-jährigen Projekts mit dem Titel «Tanznacht Berlin - Age of Displacement 2020-2023», mit den folgenden Schwerpunkten:

- Einer langfristigen Forschung zum Thema Verlagerung/Vertreibung nachgehen und verteilbares Wissen erzeugen
- Das internationale Profil des Festivals als Plattform für in Berlin ansässige Choreograf*innen verstetigen und das Verhältnis zwischen Choreografie und Bildender Kunst untersuchen
- Das lokale Publikum erweitern und das Interesse der Stadtbewohner*innen am Tanz durch neue Kooperationen und Aufführungen jenseits des Theaters steigern

EN **Vertigo**
JACOPO LANTERI, JULIAN WEBER

The following curatorial text was written in December 2019 / January 2020.

Nowadays

Conducting online conferences, chatting to loved ones in different towns, recovering from jet lag, crossing borders, migrating, being a refugee, being relocated. These common situations point to how displacement has become a pivotal experience of our contemporary world and one of the most significant consequences of neo-liberal society and its inequalities. Displacement occurs between the logic of mobility and enforced migration, between precarity and flexibility, between privilege and discrimination. It can constitute a form of subjectivation or self-definition, as in the case of the «citizen of the world» or «digital native», as well as a form of subjectification, when it encapsulates others within a subject paradigm, as in the case of «the migrants». In both cases it seems to physically affect the body and is therefore an apt topic for a dance festival.

Being displaced can cause people to feel physical and emotional disorientation, vulnerability, anxiety and contradictory notions of belonging. On the other hand, displacement can be a strategy for escaping political and state control, when an individual uses technological means to gain autonomy of movement and virtual liberation. The experience of living in multiple places and ways, of being technologically or linguistically displaced, generates discourses about the definition of identity and subjectivity, and about solidarity within a single entity as well as among collective entities.

But what can provide orientation in a state of displacement, when there is no stable

cosmos, social order or life world? What can we hold on to when everything seems to be turning around us, spinning yet remaining stationary?

The title of *Tanznacht Berlin 2020: VERTIGO*, refers, first of all, to this difficulty in finding orientation, to a state of constant dizziness, where crises are followed by crises, and society seems constantly on the verge of collapse – dealing with cyclones, fires, viruses, capital investments, new career opportunities, wars, drought, floods and more and more technological innovations pushed on the market.

Predictions from the past

In 1968, a group of men and women gathered in an Italian palazzo and decided that Earth was too small: continuing along the path of neo-liberal economic development on this lone planet would mean self-annihilation. These economists, politicians and businesspeople, known as the Club of Rome, published their assertions in a 1972 book, «The Limits of Growth».

The festival images, painted by Don Davis during a 1975 summer study workshop as part of the NASA programme, offer a possible answer to this problem, but one that remains unrealistic, and is shaped by narratives of colonialism and white privilege: space relocation.

Yet even though these paintings can be read as problematic and a recognizable product of their time, they are still very powerful in offering a vision from the past of how our society could look if, by necessity, it becomes completely displaced.

Science fiction has exactly this potential: to propose new and different viewpoints and forms of coexistence, which can diverge

fantastically from the known norm. Fictions explore the nature of individual personality from the perspective of alterity and in this way offer the individual a critical distance.

Tanznacht Berlin 2020: VERTIGO would like to harness this critically transgressive power of imagined travel, which enables geographical, cultural and linguistic boundaries to be overcome and promotes speculation concerning different ways of living. It aims to test the possibility of exchange with the unknown, understanding dance as an alternative means of communication and instrument of imagination, and cross borders between disciplines and formats.

Unexpected futures

The artworks invited to Tanznacht Berlin 2020: VERTIGO reflect these two main thematic focal points: finding orientation in a state of *displacement* and the critically transgressive power of imaginative travel.

They propose strange and unexpected visions of possible futures, powerful scenarios that can be disturbing or amusing, comfortable or aggressive. They re-imagine behaviours, relationships, orders (and dis-orders) within our current society and consider how some divergent impulses collide or evaporate.

As a guide to navigating this stream of proposals, Tanznacht Berlin 2020 would like to highlight four paradigmatic reactions to displacement, which are addressed, to varying degrees, in all the artworks on the programme: Remembering, Translating, Healing and Mutating.

Remembering is understood as a tool to archive knowledge, but also as a way to say goodbye to all lost knowledge, to make space for the new, the coming.

Translating is understood as the will to overcome physical and linguistic boundaries

that turn everything foreign into a projection screen for the threatening.

Healing is understood as a proposal for new rituals of care and new forms of communal gathering, especially for displaced persons.

Mutating or hybridization understood as a positive reaction to the fundamental fear of infiltration or contamination by the unknown other (the alien, the virus, etc.)

These categories, as well as the reference to science fiction scenarios, are not to be understood as «topics» of the festival, but as an imaginary framework that *runs alongside or parallel* to the programme, and illuminates different perspectives, agencies, and sensibilities within and points of accessibility to the individual works. We decided to point out these fields of reaction without describing how each work relates specifically to them, to invite the spectator to embark on their own journey through the festival programme.

The core of the *Tanznacht Berlin 2020: VERTIGO* is a five-day programme of dance performances and a choreographic group exhibition, in which artists from the fields of choreography and visual art explore different approaches and cross disciplinary borders.

The exhibition and performances are framed by a symposium, a documentary film programme, performative tours, musical performances, discussions and community events. The festival will also venture out of the Uferstudios venue and into libraries, cinemas and public spaces in the neighbourhood of Wedding, in a bid to bring different communities together.

Within these multiple frameworks, spectators are invited to cross uncanny valleys, hold hands with otherness and trust in tour

guides to heighten their senses, to look at existing phenomena in a different, growing light, and to consciously experience the clash and encounter of disciplines and ideas.

It's an invitation to participate, discuss, celebrate and dance together. Enjoy!

Tanznacht Berlin 2020 – Vertigo is the first part of a 4-year project titled «Tanznacht Berlin - Age of Displacement 2020-2023», focussing on:

- Long-term research on the topic of «displacement», aiming to generate sharable knowledge
- Strengthening the festival's international profile as a «platform» for Berlin-based choreographers while investigating the relation between choreography and visual art
- Increasing local audiences and raising visibility in the city through new collaborations and the presentation of works in non-theatrical locations

**DAS FESTIVAL, WIE
ES URSPRÜNGLICH
GEDACHT WAR...**

**THE FESTIVAL AS IT
WAS IMAGINED ...**



AUSSTELLUNG



EXHIBITION



«An Interview with H.R.H. The Princess of Wales»

YVON CHABROWSKI

VIDEO SKULPTUR

DE

Das letzte offizielle Interview mit H.R.H. The Princess of Wales wird in dieser Arbeit in ein durchsichtiges Szenario verwandelt, das die Schauspielerin in einem klinischen Set ausstellt. Sie imitiert die Gestik und Mimik der Princess of Wales – jedoch werden dabei alle kontextuellen und atmosphärischen Momente der konkreten Situation ausgeblendet. Auf diese Art und Weise ist ein ungewöhnlich direkter Blick auf die Person und ihre öffentliche Ausgesetztheit möglich, die das Interview als massenmedial verwertbares Spektakel letztendlich (mit)erzeugt. Das inszenierte Gespräch wird als kulturelle Maschine sichtbar und lesbar und verdeutlicht die Verstrickungen der jeweiligen Personen mit den Bereichen Öffentlichkeit und Politik.*

EN

The last official interview with H.R.H. the Princess of Wales is transformed here into a blank scenario, where the entire focus is placed on the actress playing the princess within a clinical set. She imitates the gestures and facial expressions of the late Princess of Wales – but all the contextual and atmospheric factors of her situation are faded out. This enables the spectator to see the figure in an uncommonly direct way and highlights her exposedness to the public, revealing the function of the interview format as a mass media spectacle. The staged conversation becomes visible and readable as a cultural machine, demonstrating the entanglement of each person in the fields of publicity and politics.

Yvon Chabrowski, geboren in Ost-Berlin, lebt in Berlin und Leipzig. Mit ihren Video-Skulpturen löst sie mediale Bildformeln aus ihrem Kontext und macht deren spezifische Grammatiken und Wirkungsweisen sichtbar.

Yvon Chabrowski was born in East Berlin and now lives in Berlin and Leipzig. Her video sculptures decontextualize media images and expose their individual syntaxes and modes of operation.



© YVON CHABROWSKI

* DEUTSCHER TEXT VON MARC RIES, RHEINHARD BRAUN.

«E.X.P.O. (sub sole)»

HANNAH SOPHIE DUNKELBERG

INSTALLATION
COURTESY OF THE ARTIST AND EFREMIDIS GALLERY



O.T. (PARKBANK), AT EFREMIDIS GALLERY, 2020.
FOTO: NICK ASH

PLACEHOLDER 4 (NO.3) AT EFREMIDIS GALLERY, 2020.
FOTO: NICK ASH

DE

Die Arbeiten von Hannah Sophie Dunkelberg bewegen sich am Übergang zwischen Malerei und Bildhauerei. An ihren Reliefs wird spürbar, was sie selbst einmal sagte: «Für mich hat eine Oberfläche immer ein Volumen, einen Körper, sie ist nie zweidimensional.» Dunkelbergs teils transparente Wandobjekte wirken zunächst wie abstrakte, vom Ornamentalen inspirierte Gemälde. Bei näherer Betrachtung wird jedoch klar, dass es sich um Bildhauerei in ihrer reduziertesten Form handelt: Der vermeintlich leicht geführte Pinselstrich ist ihnen materiell eingeschrieben.

Auch in Dunkelbergs installative Arbeiten schleicht sich ganz bewusst eine durchaus als humorig zu verstehende Fake-Ebene ein. Die Großversion ihrer «Fainted couch» etwa, wie sie das Ensemble «Silly Symphonies» zeigt, besticht durch ihre funktionalen Maße und

ihre gleichzeitige gläserne Zerbrechlichkeit – im England des 19. Jahrhunderts war die Ohnmachtscouch ein exklusives Möbelstück für vermeintlich übersensible Damen.

Im Rahmen der Tanznacht Berlin 2020 zeigt Dunkelberg die Installation «E.X.P.O. (sub sole)». Die Arbeit thematisiert Modi des Zeigens und Präsentierens in Hinblick auf Technik und Innovation, und fragt, was es eigentlich bedeutet, etwas auszustellen.

Zwischen Abstraktion und Figuration, irrtümlich oberflächlichem und sich selbst durchdenkendem Material liegt der Reiz von Hanna Sophie Dunkelbergs den betrachtenden Körper miteinbeziehenden Kunst.

EN

The work of Hannah Sophie Dunkelberg operates at the transition between painting and sculpture. Her reliefs make tangible what she herself once said: «For me a surface always has a volume, a body, it is never two-dimensional.» At first, Dunkelberg's partly transparent wall objects seem like abstract paintings inspired by ornamentation. On closer inspection, however, it soon becomes clear that they are sculptures in their most reduced form: The supposedly light brush stroke is materially inscribed in them.

In Dunkelberg's installation works, a fake level that can certainly be understood as humorous creeps in quite deliberately. The large version of her «Fainted couch», for instance, as shown by the ensemble "Silly Symphonies", captivates with its functional dimensions and simultaneous glass fragility - in 19th century England, the fainting couch was an exclusive piece of furniture for supposedly hypersensitive ladies.

At Tanznacht Berlin 2020, Dunkelberg is showing the installation «E.X.P.O. (sub sole)». The work deals with modes of showing and presenting in terms of technology and innovation, and asks what it actually means to exhibit.

By the interplay between abstraction and figuration, between erroneously superficial and sentient material, this art unfolds its appeal and involves the viewer's body.

Hannah Sophie Dunkelberg, geboren in Bonn (1987), lebt und arbeitet derzeit in Berlin. Ihre Arbeiten spielen mit der Schnittmenge von Materialität und Bildlichkeit und inszenieren Malerei und Fotografie bewusst im skulpturalen Bereich.

Hannah Sophie Dunkelberg, born in Bonn (1987), currently lives and works in Berlin. Her works play with the intersection of materiality and pictoriality and consciously stage painting and photography in the sculptural realm.

«Animal Companion»

HANA LEE ERDMAN

PERFORMANCE

DE

In dieser Performance werden mit Mitteln der Choreografie und Bilderschaffung Prinzipien der Tier-Mensch-Beziehung angewandt, um herkömmliche Gewohnheiten aufzuheben und das menschliche Beziehungs-Repertoire zu erweitern. Der Ausstellungsraum wird zum sozialen Kunstraum, an dem Strategien für ein Zusammensein entworfen und gesammelt werden. Die Besucher*innen der Ausstellung sind eingeladen, sich mit den *Animal Companions* (tierischen Gefährt*innen) zu beschäftigen, und ihre gewohnte Sprache sowie soziale Verhaltensregeln durch Prinzipien der Nähe, Telepathie und Intersubjektivität zu ersetzen. Es wird dem Publikum ermöglicht, Kunstwerke und/oder Inszenierungen mit den Augen der tierischen Gefährt*innen zu sehen und sich auf intersubjektive Lesarten einzulassen.

EN

This performance applies principles of interspecies relationships through choreography and image making, with the aim of suspending conventional habits and expanding the repertoire of human relations. The exhibition space is treated as a social art space, one that designs and collects strategies for being together. Visitors to the exhibition are invited to engage with *Animal Companions* and replace their usual language and social codes with principles of proximity, telepathy and inter-subjectivity. They get the chance to see artworks and/or performances through the eyes of their animal companions and engage in intersubjective readings.

Hana Lee Erdman ist Tanzkünstlerin. Sie arbeitet mit Choreografie sowie mit kuratorischen Praktiken und sowohl mit verkörperten als auch visuellen Sensibilitäten. Ihre Arbeit erzeugt einen Raum der öffentlichen Intimität und Empfindsamkeit, indem sie die Praxis des Zusammenseins als eine kreative vorschlägt.

Hana Lee Erdman is a dance artist who works with choreography and curatorial practices, drawing on both embodied and visual sensibilities. Her work generates a space of public intimacy and sensitivity, proposing a practice of being together as a creative unit.



© HANA LEE ERDMAN

«The Zone of Stellar Fauna»

LEON EIXENBERGER & KAT VÁLASTUR

INSTALLATION

DE

«The Zone of Stellar Fauna» wurde in einer Kollaboration zwischen dem Bildenden Künstler Leon Eixenberger und der Choreografin Kat Válastur aus dem Bühnenbild des Stücks «Stellar Fauna» entwickelt, das Teil der Trilogie «The staggered dances of beauty» ist. In dieser Serie benutzt Kat Válastur Mythologie als Werkzeug, um zeitgenössische Fragen aufzuwerfen.

In einem zylinderförmigen Raum aus Vorhängen treffen die Besucher*innen auf ein Environment, in dem Licht die Wellenbewegung von Wasser auf den Boden projiziert. Ein Sound von Wassertropfen erfüllt dazu den Raum und schafft eine dichte Atmosphäre. Aus Wachs, das auf eine Wasseroberfläche getropft ist, sind tränenförmige Skulpturen entstanden. Sie erzählen von Meditation und der Trauer um eine natürliche Umgebung, die verloren gehen wird. Künstliche Blumen und Puzzleteile aus Gummigranulat erinnern an eine Spielwelt und deuten auf eine zukünftige Welt, in der die Natur von der Kultur absorbiert wurde. Wie kann ein Ökosystem aussehen, in dem der Mensch die Kontrolle übernommen hat? Trauern wir um den Verlust der Natur als Wesen? Welche neuen Mythologien entwickeln wir in Anbetracht des Anthropozäns?

EN

«The Zone of Stellar Fauna» by Leon Eixenberger and Kat Válastur originates in the set design for «Stellar Fauna», a dance piece that is part of the series «The Staggered Dances of Beauty» in which Kat Válastur uses mythology as a tool to process contemporary questions.

In a cylindrical space made of grey curtains the viewer faces an environment in which light projects the waves of water onto the floor. Additionally, a soundscape emerges consisting of dripping water, which fills the room and creates a dense atmosphere. Sculptures in the shape of tears, produced by dripping candle wax onto water tell a story of meditation and mourning for a natural environment that will soon be lost. Artificial flowers and puzzle pieces made of rubber suggest a game world and a world after nature has been displaced by culture. What can an ecosystem be in which man has taken control? Do we mourn the loss of nature as a living being? Which new mythologies are we developing in the age of the Anthropocene?



© LEON EIXENBERGER

Leon Eixenberger's Arbeiten wurden international in Institutionen wie dem Hamburger Bahnhof Berlin (2017), im Vitamin Creative Space Guangzhou (2014) und in der Neuen Nationalgalerie Berlin (2014) gezeigt. Seit 2017 erarbeitet der Bildende Künstler Bühnenbilder für Kat Válastur.

Kat Válastur wurde in Athen geboren. Heute lebt und arbeitet sie in Berlin. In ihren Werken kreiert die Choreografin eine distinktive Tanzsprache in der sich Begierde, Fiktion und Realität in spekulative und intensive Atmosphären übersetzen.

Leon Eixenberger's work has been shown internationally in Institutions including Hamburger Bahnhof Berlin (2017), Vitamin Creative Space Guangzhou (2014) and the Neue Nationalgalerie Berlin (2014). Since 2017 the visual artist has built set designs for the choreographer Kat Válastur.

Kat Válastur was born in Athens. Today she lives and works in Berlin. Her works are defined by the creation of a distinctive dance and visual language in which our desires, fiction and reality merge into speculative notions creating highly intense atmospheres.

«Fa Li (Auszug)»

THE GRAY VOICE ENSEMBLE
directed by ELISABETH WOOD

PERFORMANCE



© SVEN GUTJAHR

DE

Der Turm zu Babel, die Torheit, Folly, als Fa Li... La Li... La li la li la.

Dieses Stück befasst sich mit zwei Dimensionen von Community und Kommunikation: Verzweiflung und Torheit (auf Englisch: Folly / Solfège: *Fa Li*).

Folly ist das englische Wort für Torheit. In der Architektur bezeichnet es eine extravagante und oft «nutzlose» Konstruktion. Im alltäglichen Sprachgebrauch kann es auch Albernheit, Wahnsinn, Freude oder Lieblingswohnsitz bedeuten. Community ist hier weniger als eine Gruppe zu verstehen, die eine gemeinsame Vision oder ein gemeinsames Ziel teilt, sondern als ein temporäres Raum-Zeit-Ereignis, in dem möglicherweise das Andere angetroffen wird. Was bedeutet Begegnung in diesem Raum der Verzweiflung und Torheit?

The Gray Voice Ensemble singt die Lieder von Albert McCloud: der Name einer kollektiven Autorschaft, zu der The Anonymous Writing Group (TAWG) gehört. Viele der mehrsprachigen Texte von *Fa Li* wurden von TAWG erstellt. Die Arbeit des Ensembles ist ein interdisziplinärer Lernprozess in Ton, Bild und Bewegung.

EN

The tower of Babel, Torheit, Folly, rendered as Fa Li ... La Li ... La li la li la.

This piece deals with two dimensions of community and communication: desperation and folly (in German: Torheit / in Solfège: *Fa Li*).

In architecture, a folly is an extravagant and often «useless» construction. In everyday usage it can also mean silliness, madness, joy or a favorite place of residence. Here, community is to be understood less as a group that shares a common vision or a common goal than as a temporary space-time event in which the other may be encountered. What is the nature of encounter in this space of desperation and folly?

The Gray Voice Ensemble sings the songs of Albert McCloud: the name of a collective authorship to which The Anonymous Writing Group (TAWG) belongs. Many of *Fa Li*'s multilingual texts were created by TAWG. The work of the ensemble is an interdisciplinary learning process in sound, image and movement.

The Gray Voice Ensemble ist ein interdisziplinäres Chorprojekt, das 2013 von Elisabeth Wood in Berlin gegründet wurde. Durch einen Open Call finden sich jährlich 20 bis 50 Laien zusammen.

Elisabeth Wood, geboren 1977 in Provo, UT, USA, lebt seit 2003 in Berlin. In ihrer Arbeit untersucht sie die Stimme. Seit 2013 leitet sie The Gray Voice Ensemble in Berlin. (EW)

The Gray Voice Ensemble is an interdisciplinary choir project founded by Elisabeth Wood in Berlin in 2013. An open call brings together 20 to 50 laypersons each year.

Elisabeth Wood, born in 1977 in Provo, UT, USA, has lived in Berlin since 2003. Her work investigates the voice. She has directed The Gray Voice Ensemble in Berlin since 2013.

WWW.THEGRAYVOICEENSEMBLE.COM

«Gummimauer / flexible walls»

RIKE HORB

PERFORMATIVE INSTALLATION

DE

Mit dieser kinetischen Installation ermöglicht Rike Horb das Übertragen von Bewegung in den Bauwerksquerschnitt und das Abbilden von Körperkraft in den Mauerwerksverband. «Gummimauer / flexible walls» ist ein sinnlicher Dialog zwischen Mensch und Mauer. Die Installation ist ein Experiment darin, die Unmittelbarkeit des menschlichen Körpers zu erleben und dem statischen Gleichgewicht von Gebäuden Flexibilität einzuweben.

Die Installation wird begleitet von einer Performance der Künstler*innengruppe *diese Frau*. Diese Frau ist ein Zusammenschluss Berliner Künstler*innen, die seit 2016 mit Performances aktiv sind.

EN

This kinetic installation enables motion to be transposed on to the contours of architecture and physical strength to be displayed in brick bonding. «Gummimauer / flexible walls» is a dialogue between the building and the body. An experiment in embodied directness and static flexibility.

The installation will be accompanied by a performance by the collective *diese Frau*. *Diese Frau* is a Berlin-based group of artists, which has been staging performances since 2016.

Rike Horb wurde 1988 in Berlin-West geboren. Sie ist Meisterschülerin der UdK Berlin und Mitglied der Künstlerinnengruppe «diese Frau». 2015 gewann sie den Berlin Art Prize, 2018 war sie für den Ars Viva Nachwuchspreis nominiert.

Rike Horb was born in 1988 in West Berlin. A graduate of the UdK Berlin, she is a member of the artist collective «diese Frau». Rike Horb won the Berlin Art Prize 2015 and was nominated for the Ars Viva Prize 2018.

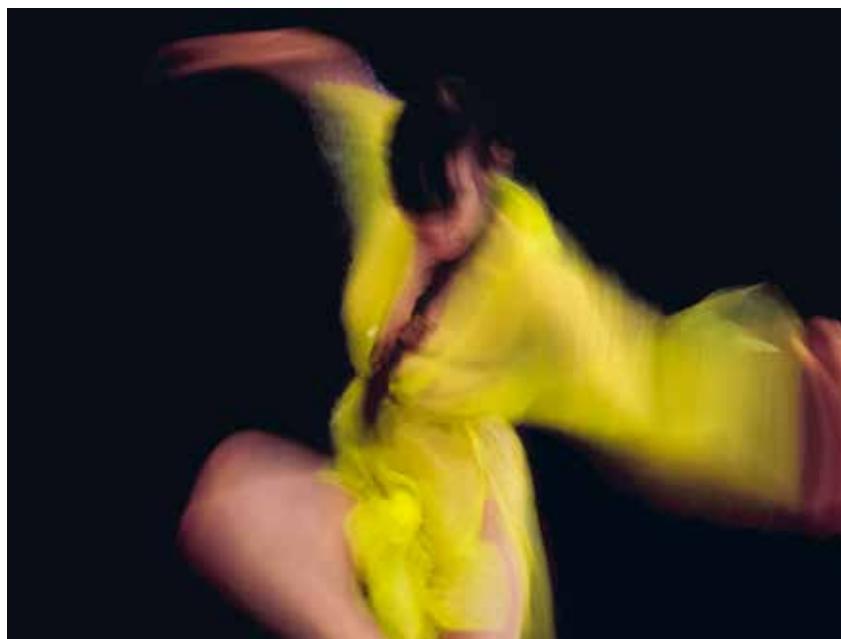


© MATTHIAS REICHELT

«An Unboxing Ballet Beat»

MMAKGOSI KGABI & DASNIYA BADDHANASIRI

PERFORMANCE



© MMAKGOSI KGABI & DASNIYA BADDHANASIRI

DE

Zwei sehr unterschiedliche Künstlerinnen wurden eingeladen, ihre Praktiken für die Finissage der Tanznacht Berlin 2020 zusammenzuführen: Mmakgosi Kgabi ist Voice-Over-Künstlerin, die mit ihrem «(Tanz)Lexikon des Mundes» nach Möglichkeiten sucht, Sprache und Sprechen zu verkörpern. Dasniya Baddhanasiri ist Balletttänzerin und Choreografin und betreibt im Wedding ein Dojo für japanische Tight Bondage.

Mit «An Unboxing Ballet Beat» etablieren Mmakgosi Kgabi und Dasniya Baddhanasiri einen offenen Dialog von Körpern und Stimme und schlüsseln Sätze und Ballettvokabular zu einer rauen Arbeitsumgebung auf. Ein gegenseitiges körperliches Sich-Zuhören wird dann Räume eröffnen, in denen einander verbindende und trennende Prozesse gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Das Publikum ist herlich dazu eingeladen, sich auf diesen Austausch einzulassen und mit den Künstlerinnen durch ein Zeit-Raum-Kontinuum voller Unvorhersehbarkeiten zu reisen.

EN

For the closing event of Tanznacht Berlin 2020, two very different female artists have been invited to combine their practices: Mmakgosi Kgabi is a voice-over artist who finds ways of embodying language and speech with her own «(Dance) Encyclopedia of the Mouth». Dasniya Baddhanasiri is a ballet dancer and choreographer who runs a dojo in Wedding in the Japanese art of Tight Bondage.

In «An Unboxing Ballet Beat», Mmakgosi Kgabi and Dasniya Baddhanasiri conduct an open, body-voice dialogue, simultaneously breaking down sentences and ballet vocabulary to create a rough working environment. By their reciprocal approach of bodily listening, they open spaces in which processes of connecting and dividing occur equally, in parallel. The audience is cordially invited to engage with this exchange and to join the artists on their journey through a space-time continuum full of surprises.

Mmakgosi Kgabi ist eine gelernte Theater- und Improvisationsdarstellerin und Performance-Moderatorin. Ihre Arbeit hinterfragt oft das Prinzip von Identität und Nationalismus und beschäftigt sich mit Themen der Schwarzen Weiblichen Körperpolitik und der Migration.

Mmakgosi Kgabi is a trained physical theatre and improvisation performer and also a performance facilitator. Her work often interrogates the premise of identity and nationalism, revisiting themes on the Black Female Body Politics and Migration.

Dasniya Baddhanasiri, Choreografin, erforscht Bewegung aus der Perspektive der Tanzenden. Ihr Interesse gilt der kulturkritischen Neubeschreibung von Körperbildern, die sie in der Bandbreite zwischen japanischer Fesselkunst und dekonstruierter Ballett-Praxis zu verorten sucht.

Dasniya Baddhanasiri researches movement from the perspective of the dancer. Her primary interest is the redefinition of body images, which she seeks within a physical and cultural spectrum ranging from Japanese bondage art to deconstructed ballet practice.

WWW.MMAKGOSIKGABI.COM
WWW.DASNIYASOMMER.DE

«Hard Candy», «Hookup» & «Rapunzel»

MIRIAM KONGSTAD

INSTALLATION



© HOOKUP, 2019. FOTO: MIRIAM KONGSTAD

DE

Gleichermaßen energiegeladen und höflich-aggressiv, ruhend und in Bewegung, eklektisch und stilisiert, gibt Miriam Kongstads Arbeit Einblicke in Universen, die Vorstellungskraft und Fantasie entfachen. Ausgehend von einem Hintergrund in Choreografie und Performance ist Kongstads Praxis in einer Untersuchung von Verkörperung verankert und materialisiert sich in Bildern, Performance, Lyrik, Skulptur und Klang.

Anlässlich der Tanznacht Berlin 2020 präsentiert die Künstlerin zwei getrennte Werkserien zum menschlichen Körper: Die Hängeskulpturen «Hookup» (2019) und «Rapunzel» (2020) sind in einer Zeit entstanden, in der die Künstlerin zunehmend mit den Auswirkungen einer chronischen Krankheit kämpfte. Der schmerzerfüllte Körper findet hier einen Ausdruck in abstrakten und symbolischen Darstellungen, während die Materialwahl auf heilende und beruhigende Eigenschaften referiert.

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

36

Die Serie «Hard Candy» (2017) wiederum, deren Skulpturen ursprünglich als Bühnenbild für Kongstads Performance «Worker's Choice» (2017) gedacht waren, betrachtet den menschlichen Körper aus einer sozio-anthropologischen Perspektive. Während «Worker's Choice» die historische und zeitgenössische Darstellung von Frauen in Jeans hinterfragt, geht «Hard Candy» einen Schritt weiter und beschäftigt sich mit der kulturell standardisierten Sexualisierung von Kindern und Jugendlichen.

EN

Both energetic and politely aggressive, static but moving, eclectic though stylized, Miriam Kongstad's work functions as a window into universes that spark the spectator's imagination and fantasy. Expanding from a background in choreography and performance, Kongstad's practice is anchored in an investigation of embodiment, whilst materialising as images, performance, poetry, sculpture and sound. At Tanznacht Berlin 2020, the artist is presenting two separate series of works on the human body: The hanging sculptures «Hookup» (2019) and «Rapunzel» (2020) were created at a time when the artist was increasingly struggling with the effects of a chronic illness. The pain-filled body finds expression here in abstract and symbolic representations, while the choice of material refers to healing and soothing properties.

The «Hard Candy» (2017) series, on the other hand, whose sculptures were originally conceived as stage sets for Kongstad's performance «Worker's Choice» (2017), looks at the human body from a socio-anthropological perspective. While «Worker's Choice» questions the historical and contemporary representation of women in jeans, «Hard Candy» goes a step further and deals with the culturally standardized sexualization of children and adolescents.

Miriam Kongstad ist Künstlerin und Choreografin (DK, 1991). Sie wohnt und arbeitet in Amsterdam und Berlin. Nach ihrem Studienabschluss am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin (HZT) im Jahr 2016 hat sie vor kurzem ihren Master of Fine Arts am Sandberg Instituut in Amsterdam abgeschlossen.

Miriam Kongstad (DK, 1991) is an artist and choreographer based in Amsterdam and Berlin. In 2016 she graduated from Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin (HZT) and has recently completed her Master of Fine Arts at the Sandberg Instituut in Amsterdam.

WWW.MIRIAMKONGSTAD.COM

MIRIAM KONGSTAD

37

«Breathing With_1»

JANA UNMÜSSIG / MIRIAM JAKOB

INSTALLATION

DE

In der Versuchsanordnung «Breathing With_1» suchen Miriam Jakob und Jana Unmüßig nach Möglichkeiten des Sprechens/Filmens/Malens entlang des Atmens. Die beiden Choreografinnen gehen auf den Atemvorgang als Phänomen ein, das sich oft unbemerkt, automatisch und passiv vollzieht. Durch das Zusammenspiel der gewählten Medien verhandelt «Breathing With_1» ein «Mehr-als» und macht die Affinitäten zwischen den gewählten Medien sinnlich erfahrbar.

«Breathing With_1» ist der erste künstlerische Dialog zwischen Jana Unmüßig und Miriam Jakob im Rahmen des Programms Künstlerische Forschung. Berliner Förderprogramm. Dem Thema Atem werden die beiden Choreografinnen 2020/21 mittels unterschiedlicher Formate nachgehen. Ziel ihrer Recherche ist es, den vermeintlich natürlichen Prozess des Atmens produktiv zu verkomplizieren: durch die Verschiebung des Augenmerks weg vom Atmen als exklusiv menschlichen Vorgang, unter anderem hin zu Situationen, in denen technische Geräte diesen ermöglichen bzw. erleichtern.

Verschiedene Ansätze aus den Gender Studies, der Körperarbeit, den Performance Studies, der Performance Art sowie aus posthumanistischen Studien dienen den Künstlerinnen als Orientierung, um das Phänomen Atem aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten.

EN

«Breathing With_1» is an experiment by choreographers Miriam Jakob and Jana Unmüßig in speaking/filming/painting guided by breathing. By testing the interaction of their breath with various media, they not only negotiate more dimensions of the phenomenon of breathing, which usually takes place unnoticed, automatically, and passively, but also make tangible the affinities between the selected media.

«Breathing With_1» marks the first artistic dialogue between Jana Unmüßig and Miriam Jakob supported by the city of Berlin's arts research programme. Their multi-format exploration of the topic of breathing is due to continue throughout 2020 and 2021. The goal of their research is to glean more facets of the process of breathing that we usually take for granted – by shifting the focus away from breathing as an exclusively human process and towards other situations, for example, where it is facilitated by technical equipment.

The artists draw inspiration from a range of aspects of gender studies, body work, performance studies, performance art and post-humanist studies to examine the phenomenon of breathing from various perspectives.



© JANA UNMÜSSIG / MIRIAM JAKOB

Jana Unmüßig, Choreografin, und Miriam Jakob, Choreografin und Performerin, sind Stipendiatinnen des Programms Künstlerische Forschung. Berliner Förderprogramm für 2020/2021. «The Breath Piece» ist der erste Moment des Sichtbarmachens der gemeinsamen Recherche.

Jana Unmüßig, choreographer, and Miriam Jakob, choreographer and performer, are scholarship holders 2020/2021 under the programme Künstlerische Forschung Berliner Förderprogramm. «The Breath Piece» is the first public demonstration of their research collaboration.

WWW.KUENSTLERISCHEFORSCHUNG.BERLIN/
STIPENDIATINNEN/MIRIAM-JAKOB-JANA-UNMUSSIG/

«If a Tree Were to Fall»

KINGA ÖTVÖS & ADRIAN GANEÀ

3D-ECHTZEIT-SIMULATION EINER AUTONOMEN TÄNZERIN / REAL-TIME 3D SIMULATION OF AN AUTONOMOUS DANCER

INSTALLATION / PERFORMANCE

DE

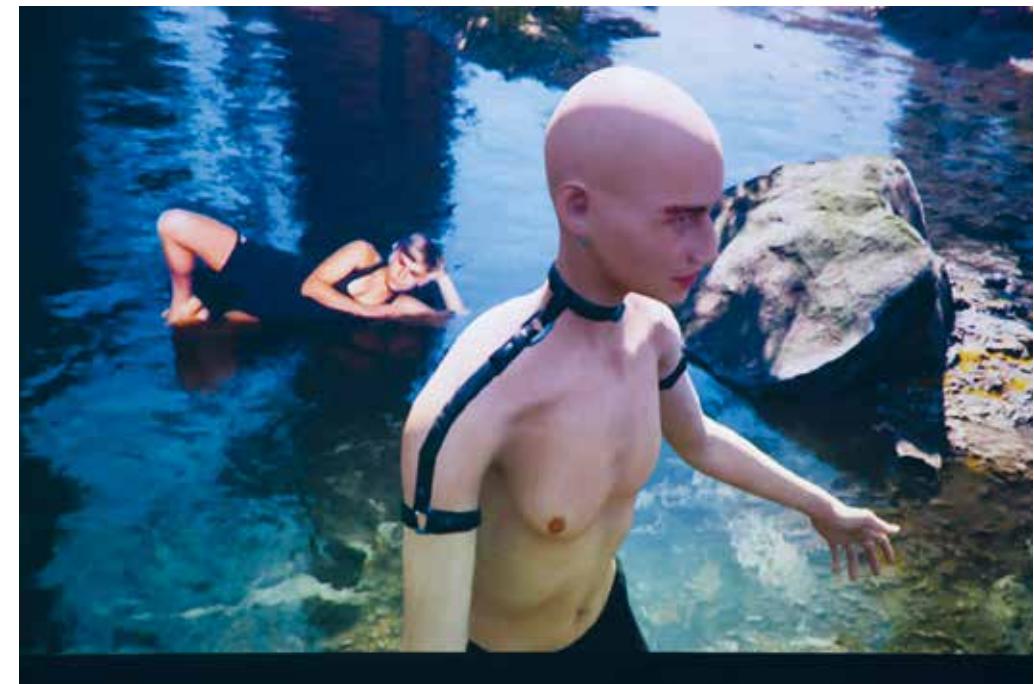
Der Ausgangspunkt für das Projekt war die Umformulierung des berühmten philosophischen Paradoxons «Wenn im Wald ein Baum umfällt und niemand in der Nähe ist, um ihn zu hören, macht es dann ein Geräusch?» in «Wenn Hatsune Miku tanzt, findet ihr Tanzen dann wirklich statt, auch wenn niemand da ist, um es zu sehen?» Dieser Frage wurde mittels einer Simulation eines endlos tanzenden Körpers nachgegangen, unter Anwendung einer großen Sammlung von Motion-Capture-Daten, die wechselnde Bewegungen ermöglichen, und unter Berücksichtigung der Rahmenbedingungen des virtuellen sowie des physischen Raumes.

Gestaltet wurde die Simulation von Adrian Ganea mit einer UE4 Spiel-Engine, die sich sowohl auf selbstproduzierte Bewegungsdaten als auch auf CMU und mixamo Motion-Capture-Datenbanken stützt. Das Ergebnis ist ein musikalisches und tänzerisches Performance-Stück, in dem die beiden Darsteller*innen, Kinga Ötvös und eine KI, sich Verhaltensmodi voneinander aneignen und versuchen, Bedeutungen des autonomen Verhaltens zu enthüllen. Die Live-Musik, die Kinga Ötvös erzeugt, dient ihnen dabei als gemeinsame Sprache.

EN

This project started by rephrasing the famous philosophical paradox: «If a tree falls in a forest and no one is around to hear it, does it make a sound?» into «If Hatsune Miku were to dance while nobody was watching does her dance actually happen?». The response developed into a simulation of an endless dancing figure, based on access to a large collection of motion capture data and interpolating between movements while also considering parameters from the virtual and the physical spaces.

The simulation was created by Adrian Ganea with a UE4 game engine using self-made motion data as well as CMU and mixamo motion capture databases. The result is a musical and dance performance piece where the performers, Kinga Ötvös and the AI, appropriate behaviours from each other in a bid to unwrap meanings within autonomous behaviour, using live music produced by Kinga Ötvös as a common language for both.



© ROLAND VACZI

Kinga Ötvös (1989, Zalău) ist Schauspielerin/Performerin/Musikerin und lebt in Cluj-Napoca, Rumänien. Neben klassischem Gesang, Opern-Gesang und Schauspiel gilt ihr Interesse vor allem Bewegung und Tanz. Ihre Arbeit ist von der Faszination für das Kombinieren von verschiedenen Disziplinen geprägt, z.B. von Bildende Kunst und performativen Strukturen.

Adrian Ganea (1989) ist Künstler und Bühnenbildner. Er lebt und arbeitet in Cluj-Napoca. Seine Praxis reicht von Szenografie-Gestaltung bis hin zu 3D-Simulation-Programmierung und Video-Komposition. Seine Arbeit zielt darauf ab, die Erzeugung von Fiktion zu inszenieren, oft mit Bezug auf die zunehmende Automatisierung.

Kinga Ötvös (b. 1989, Zalău) is an actress/performer/musician based in Cluj-Napoca, Romania. Her major interest besides her studies in classical voice/opera singing and acting is movement and dance. She is driven by a fascination for combining different skills, such as visual arts with performative structures.

Adrian Ganea (b. 1989) is an artist and set designer. He lives and works in Cluj Napoca. His practice ranges from designing scenography to programing 3D simulations and composing videos. In his work, he aims to enact the production of fiction, often reflecting on its increasing automation.



AUFFÜHRUNGEN



PERFORMANCES



«Consul und Meshie»

Ein Projekt von **ANTONIA BAEHR** und **LATIFA LAÂBISSI**
In einer visuellen Installation von **NADIA LAURO**

PERFORMANCE MIT VISUELLER INSTALLATION

«Monkeys and apes have a privileged relation to nature and culture for western people: simians occupy the border zones between those potent mythic poles. In the border zones, love and knowledge are richly ambiguous and productive of meanings (...).»

DONNA HARAWAY, PRIMATE VISIONS, 1989

DE

Affen, besonders Menschenaffen, gelten als «beinahe menschliche» Tiere. Es ist dieses «beinahe», das sie zu einer Projektionsfläche dafür gemacht hat, was Menschen für menschlich halten. Die beiden Schimpans*innen Consul und Meshie lebten Anfang des 20. Jahrhunderts wie Menschen unter Menschen und betrachteten sich schließlich selbst als solche. Antonia Baehr und Latifa Laâbissi eignen sich ihre Identitäten frei inspiriert von den Biografien der beiden historischen Figuren an: Haarig und freizügig, unverschämt und schamlos, gut angezogen und anzüglich, besetzen diese beiden Hybriden eine visuelle Installation von Nadia Lauro, die sich in Theater- und Museumsräumen einnistet, abseits der Bühne, in einer stillen Ecke. Vom freigestellten Innenraum einer Limousine aus stellen sich Consul Baehr und Meshie Laâbissi für die Dauer von 3 1/2 Stunden zur Schau.

EN

Apes, at least great apes, are among the «almost human» animals. This «almost» has turned them into a surface onto which humans project their ideas of what it means to be human. At the beginning of the 20th century the chimpanzees Consul and Meshie lived among humans as humans and came to consider themselves human. Antonia Baehr and Latifa Laâbissi adopt their own apish identities – with no guarantee for historical accuracy. Hairy and morally free, insolent and shameless, these two human monkeys occupy Nadia Lauro's visual installation, which is roughly and casually nested away from the stage in quiet little corners of theatres and museums. From two leather limousine seats, whose furry innards gradually spread into the room, Consul Baehr and Meshie Laâbissi exhibit themselves for 3 1/2 hours.



© ANJA WEBER

Antonia Baehr lebt und arbeitet als Choreografin, Performerin, Filmmacherin und bildende Künstlerin in Berlin. Ihre Stücke zeichnen sich durch eine nichtdisziplinäre Arbeitsweise aus, die die Fiktion des Alltäglichen und die Fiktion des Theaters untersucht.

Latifa Laâbissi ist Tänzerin und Choreografin. Sie bringt Perspektiven von jenseits der Bühne auf die Bühne und gestaltet so eine anthropologische Landschaft aus Geschichten, Charakteren und Stimmen. Tänzerische «Codes» werden gestört durch widerspenstige Körper, alternative Geschichten und zeitgezeichnete Materialcollagen.

Nadia Lauro ist bildende Künstlerin und Bühnenbildnerin, die in unterschiedlichen Zusammenhängen wie Theater, Landschaftsarchitektur und Museum tätig ist. Mit ihren Bühnenbildern, Environments und künstlerischen Installationen gestaltet sie neue Formen des Sehens und des Zusammenseins.

Antonia Baehr is a Berlin-based choreographer, performer, filmmaker and visual artist. Her pieces are characterized by a non-disciplinary way of working, examining the fiction of the everyday and the fiction of theatre.

Latifa Laâbissi is a dancer and choreographer. She brings multiple offstage perspectives to the stage, creating an anthropological landscape of stories, figures and voices. Dance «codes» are broken by unruly bodies, alternative stories, and montages of material marked by signs of the times.

Nadia Lauro is a visual artist and set designer who works in various contexts – scenic spaces, landscape architectures and museums. She designs stage sets, environments, and visual installations with compelling dramaturgical force, thus generating new ways of seeing and being together.

MAKE-UP-PRODUCTIONS.NET
FIGUREPROJECT.COM
NADIALAURO.COM

«Silent Trio»

Chapter: Spomenik

CHRISTINA CIUPKE AND DARKO DRAGIČEVIĆ

AUDIOWALK
PREMIERE



© DARKO DRAGIČEVIĆ

«For me space is where I can feel all four horizons, not just the horizon in front of me because then the experience of space exists only as volume.»

BARNETT NEWMAN

DE

Mit «Silent Trio» schreiben Christina Ciupke und Darko Dragičević Körper und Wahrnehmung in die Wechselbeziehungen zwischen von Menschen gemachten Objekten und natürlichen Umgebungen im Verfall ein. Sie begeben sich dabei in ein Spannungsfeld, das in Zeiten politischer und ökologischer Prekarität zunehmend aus dem Gleichgewicht gerät.

Ein Teil ihrer Recherche sind die sogenannten Spomenik-Denkämler, die zwischen 1960 und 1980 im ehemaligen Jugoslawien errichtet wurden: surreale Strukturen, die an den Sieg gegen den Faschismus

erinnern und gleichzeitig die Vision einer neuen Zukunft symbolisierten. Viele der Monamente befinden sich in wilder Natur und dominieren mit ihrer enormen Größe die Landschaft.

Mit einem Audiowalk laden Christina und Darko das Publikum ein, an ihrer Forschung teilzuhaben: Durch gemeinsames Gehen entsteht ein physisches Objekt. Ihre Erfahrung mit den Spomenik-Denkmalen verlagern sie akustisch in die Berliner Umgebung, dringen so in diese ein und stören damit die gewohnte Wahrnehmung. Durch das Gehen und Hören werden zwei Erfahrungsebenen in den Fokus der sinnlichen Wahrnehmung gerückt, die ineinanderfließen, sich widersprechen und gegenseitig bereichern können.

EN

With «Silent Trio» Christina Ciupke and Darko Dragičević explore the inter-relations between man-made objects and natural environments in decay. Their main interest is the field of tension between natural and man-made objects, which is increasingly falling out of balance in our times of political and ecological precarity.

One focus of their research is the so called Spomenik monuments built between 1960-80 in former Yugoslavia, surreal structures to commemorate the victory against fascism and at the same time articulate a vision of a new tomorrow. Many of them stand in remote natural surroundings, dominating the landscape with their enormous size.

With their audio-walk Christina and Darko invite the audience to join in their research by constructing a physical object, created while walking together. By acoustically displacing their experience of the Spomenik monuments they allow it to penetrate the environment in Berlin and disrupt normal perception. By walking and listening two layers of experience are exposed to our sensory perception, which can flow into each other, contradict and enrich each other.

Seit 2018 laden sich Darko Dragičević und Christina Ciupke gegenseitig ein, an ihren künstlerischen Projekten teilzunehmen, darunter «Failure as Practice» und «Lie and Theft as Practice». Mit «Silent Trio» beginnen sie in diesem Jahr ihre erste gemeinsame Produktion, die 2021 in der Tanzfabrik Berlin Premiere haben wird.

Since 2018, Darko Dragičević and Christina Ciupke have invited each other to participate in their artistic projects, including Failure as Practice and Lie and Theft as Practice. With Silent Trio, they are starting their first joint collaboration this year, which will premiere in 2021 at Tanzfabrik Berlin.

«Hamlet»

DEWEY DELL

PERFORMANCE
PREMIERE

DE

Wenn eine Person besessen ist - wie es in Riten auf der ganzen Welt geschieht - wird ihre menschliche Identität aufgehoben, um Raum für eine Göttlichkeit zu schaffen, die den Körper besetzt. Nichts und niemand anderes zu sein als eine Hülle aus Haut ist eine radikale Vorstellung von Verkörperung, die unsere Forschung zu Tanz und Theater inspiriert. Unser Interesse gilt einer Form der Besessenheit, die eine klare, prägnante Trennung zwischen der besessenen Person und der Göttlichkeit erzeugt, und nicht eine mystische Vereinigung der beiden.

Hamlet ist per Definition die Figur, welche die unmögliche Gleichung «Sein oder Nichtsein» verkörpert, das Wesen eines besessenen Individuums, das gleichzeitig ist und nicht ist. Dieses Tanzstück zielt darauf ab, die unerträgliche Erfahrung gegensätzlicher Kräfte zu manifestieren, die innerhalb eines menschlichen Körpers wirken können und eine neue Gestalt für den ikonischsten Prinzen Dänemarks zu schaffen.

EN

When a person is possessed – as takes place in rites all over the world – their human identity is suspended in order to create space for a divinity to occupy the body. To be nothing and no-one but a tunic of skin is a radical notion of embodiment that inspires Dewey Dell's research into dance and theatre. The group's interest is centred on a form of possession that generates a clear, incisive separation between the possessed person and the divinity, rather than a mystical union of the two.

Hamlet is by definition a character who embodies the impossible equation 'to be or not to be', the essence of a possessed individual who is simultaneously being and not being. This dance piece aims to manifest the unbearable experience of opposing forces within the frame of the human body and shape a new form for the most iconic prince of Denmark.

Dewey Dell ist eine Tanzkompanie, die in Berlin, Cesena und Vilnius zu Hause ist. Die Choreografien in ihren Stücken sind von Bildern der Kunstgeschichte und des Tierreiches inspiriert und geprägt. Sie weisen eine starke Neigung auf, neue Wege hin zu verschiedenen Kunstformen zu beschreiten.

Dewey Dell is a dance company based in Berlin, Cesena, and Vilnius. The choreography in their works is inspired and informed by art history and the animal kingdom, and cultivates a strong inclination to explore new paths leading to different forms of art.



© FOTO & SCULPTURE: MATTEO LUCCA

WWW.DEWEYDELL.COM

«Noa & Snow – poem#4»

ALIX EYNAUDI

A GENTLE EXPERIMENT BETWEEN THE EVERYDAY AND THE EVENT



© ALIX EYNAUDI

DE

Meditation über das Eintreten in einen azeitlichen Abgrund, prophetisch praktiziert.

Dieser Abgrund ist kein Abgrund, der hinunterführt und auch kein Horrorfilm, ich liebe Horrorfilme, sondern einer, der wirbelt und strudelt und seine Innenseite nach außen kehrt, und sich mit allem anfreundet, worüber er nachdenkt: Ein Abgrund des Zauderns und Zögerns, wo sogar die Idee der Ewigkeit ein Gedanke ist, den man unter die Haut schieben kann.

«Noa & Snow» ist ein choreografisches Ereignis, das dem Publikum das Schreiben ermöglicht. Es ist eine Einladung, die Alltäglichkeit beider Praktiken zu entdecken, innerhalb eines Rahmens, der die Idee des Alltäglichen selbst verkompliziert. Eine Schreibwerksatt wird in



EN

Meditation on entering an a-chronological abyss, prophetically practiced.

This abyss is not an abyss that goes down - nor a horror movie, i love horror movies – but rather one that swirls and twirls and turns itself inside out, making friends with everything it thinks about, an abyss of vague procrastination(s) where even the notion of infinite is a thought that can be slid under the skin.

«Noa & Snow» is a choreographic event that gives the audience the opportunity to write. It is a proposal to discover the everydayness of both practices in a way that complicates the very notion of the everyday. A writing atelier becomes a performance, a choreographic studio turns into a poem. Conceived as a choreographic social experiment, «Noa & Snow» gently allows rather than guides, it implicates rather than explicates.

«Noa & Snow» is a two-year research project funded by the Austrian Science Fund (FWF) which entails a series of public events.

Poem #4, created for the Tanznacht Berlin 2020, is developed together with the Berlin based artists Alice Chauchat and Jason Dodge.

Alix Eynaudi lebt und arbeitet in Wien. Ihre Arbeit zielt darauf ab, die Kraft der Poesie zu erforschen und die Phantasie über verschiedene Schreibweisen und Genres hinweg zu entfachen, um alle denkbaren Artikulationen zwischen Aufführungspraktiken und Schreibpraktiken zu beleuchten.

Alix Eynaudi lives and works in Vienna. Her work aims at exploring the capacities of poetry to ignite imagination across several writing modes and genres in order to shed some light on the possible articulations between performance practices and writing practices.

WWW.ALIXEYNAUDI.COM/NOA-SNOW-FWF/

«Sehnsucht 3»

LIINA MAGNEA

PERFORMANCE
PREMIERE

DE

*Liebes Tagebuch,
heute konnte ich endlich in die Unterwelt eindringen und mich wie zwischen zwei Welten fühlen. Es ist, als ob ich Augen auf dem Rücken hätte, mein Kopf auf dem Boden navigierte und ich trotzdem durch den Himmel hindurch sehen könnte. Meine Urmutter hat in großer Hast das letzte Knochenmark aus den Knochen ausgelutscht und solange daran genagt, bis ihre Zähne anfingen zu schmerzen. Heute bin ich die Heilige, die nichts mehr zu essen braucht. Ich quetsche mich aus den Fesseln dieses Kreislaufs und kontrolliere mich frei. Ich weiß nicht, ob ich kommuniziere oder musiziere, ich brauche eigentlich keine Strategie mehr. Meine Freunde und ich sind in einem Schwellenzustand und warten gespannt auf das Erdbeben.*

In «Sehnsucht 3» beschäftigt sich Liina Magnea mit dem gekrümmten Körper, der überall zu finden ist: von ausgestorbenen Ammoniten bis zu heutigen Embryonen. Zerbrechlichkeit und Manie werden durch einen Tanzkreislauf zweier Garnelen und den Gesang zweier Opernsängerinnen mit Grandvilles Zitat über Mischwesen als Leitmotiv gerahmt: «Gute Nacht, lieber Leser. Geh' nach Hause, schließe deinen Käfig gut ab, schlafe tief und habe schöne Träume.»

EN

*Dear Diary,
today I finally managed to enter the underworld and feel like part of two worlds. It's as if I had eyes on my back, navigating my head along the floor, and can still see through the sky. My primordial mother hastily sucked the last bits of marrow out of bones and gnawed on them until her teeth started to hurt. But I have become the holy one, I don't need to eat. I have squeezed out of the shackles of this cycle and control myself free. I don't know if I'm communicating or making music, I don't really need a strategy anymore. My friends and I are in a liminal state, eagerly awaiting the earthquake.*

In her work «Sehnsucht 3», Liina Magnea explores the crooked body, which appears in many contexts, from extinct ammonoids to living embryos. Vulnerability and mania are framed by two shrimps stuck in a dance loop and two opera singers who take a quote from Grandville's book on animals with human characteristics as their Leitmotiv: «Goodnight then, dear reader. Go home, lock your cage well, sleep tight and have pleasant dreams. See you tomorrow».



© NATHAN CEDDIA

Vom Gesamtkunstwerk besessen schafft Liina Magnea Tanz- und Performance-Kunst, veröffentlicht Musik unter dem Namen „Magnea“ und arbeitet als Filmdramaturgin. Zurzeit dreht sie ihren ersten Kurzfilm und hilft Menschen mit Essstörungen.

Obsessed with the idea of the complete artwork, Liina Magnea makes dance and performance art, releases music under the name 'Magnea' and works as a film dramaturge. She is currently making her first short film and is involved in helping people with eating disorders.

WWW.MAGNEA.HOTGLUE.ME

«Aeon»

MORITZ MAJCE + SANDRA MAN

LIVE INSTALLATION
PREMIERE

DE

«Aeon» ist das neue Projekt des Künstlers und Choreografen Moritz Majce und der Künstlerin und Schriftstellerin Sandra Man. Mit sechs Tänzer*innen setzen sie nach «Choros» (2016-2018) und «Chora» (2019) ihre Zusammenarbeit zum Thema Mensch, Technik, Natur fort und schließen ihre von archaischen Namen inspirierte Raummythentrilogie ab.

Aeon ist der andere griechische Gott der Zeit. Im Unterschied zu Chronos verkörpert er nicht den Verlauf, sondern die Zeit als Ewigkeit und Gegenwart. Aeon wurde namensgebend für geologische Zeiträume – Erdgeschichte wird in Äonen geschrieben.

In Moritz Majces und Sandra Mans «Aeon» spielt sich alles draußen ab: in Brachen und urbaner Natur, in Screens und über Video Streams. Zwischen planetarischen Transformationen wie der Erderhitzung und biologischen wie der Pandemie stellt sich die Frage: Wo leben wir? Und wo passiert Live Art?

«Aeon» ist eine Raumchoreografie aus Videos und Performances. Sie baut sich aus zwei künstlerischen Ursprüngen zusammen: einem räumlichen und einem sprachlichen. Aus Bewegungen und gesprochenen Texten – gefilmt, aufgenommen, verkörpert – formt sich ein unknown territory für ein Publikum, das überall ist: vor dem Screen, bei der Performance, im Bild.

EN

«Aeon» is the new project by artist and choreographer Moritz Majce and artist and writer Sandra Man. Following on from «Choros» (2016-2018) and «Chora» (2019), it continues their joint exploration of the nexus humanity, technology, and nature, and concludes their space myths trilogy, inspired by names in ancient mythology.

Aeon is the other Greek god of time. Unlike Chronos, he does not embody time's passing but the temporal concepts of eternity and contemporaneity. In science, the geological periods of time were named after Aeon – the history of the earth is divided into aeons.

In Moritz Majce's and Sandra Man's «Aeon» everything takes place outdoors: in patches of wasteland and urban green spaces, on screens and via video streams. Amidst planetary changes like global warming and biological mutations like the pandemic, it asks: Where are we living? And where does live art happen?

«Aeon» is a space choreography for videos and performances. It is built on a dual – spatial and linguistic – artistic foundation. Movements and spoken texts – filmed, recorded, and embodied – are combined to form an unknown territory for an audience that is everywhere: in front of the screen, at the performance, in the picture.



©MORITZ MAJCE, SANDRA MAN

Moritz Majce arbeitet an spezifischen Zuschauerräumen, an neuen Begegnungsformen von Werk und Betrachter*in. Seine Mittel sind raumbildende Objekte, Videos, Choreografien für Performer*innen.

Sandra Man arbeitet an Verräumlichungen von Texten: verkörpert in Choreografien und Performances, vertont mit Videos, gesprochen als Audioinstallations.

Zusammen entwickeln sie seit 2015 Raumchoreografien – bewegliche Umgebungen aus den gleichwertigen Elementen: Performer*innen, Objekte, Videobilder, Texte, Besucher*innen.

Moritz Majce works on special audience spaces: new forms of encounter between the work and the observer. His means are space-forming objects, videos, and choreographies for performers.

Sandra Man works on spatializing texts: embodied in choreographies and performances, with sound added in videos, or spoken in audio installations.

In 2015, Majce and Man started cooperating on creating spatial choreographies – mobile surroundings consisting of the equal elements: performers, objects, video images, texts, and visitors.

WWW.MORITZMAJCESANDRAMAN.COM

MORITZ MAJCE, SANDRA MAN

«Extinction Room (Hopeless.)»

SERGIU MATIS

PERFORMANCE



© JUBAL BATTISTI

DE

«Extinction Room (Hopeless.)» ist eine performativ, Mehrkanal-Klang-installation aus Tonaufnahmen von ausgestorbenen und bedrohten Vogelarten.

Inmitten einer Klanglandschaft aus Vogelrufen, -schreien und -gesang, die in Zusammenarbeit mit der Komponistin AGF (aka Antye Greie) entwickelt wurde, erzählen drei Akteur*innen die Geschichten dieser Spezies. Wissenschaftliche Ausrottungsnarrative werden mit Mythen verwoben. Volkslieder und -tänze werden zum Leben erweckt. Die emotionale Last der Trauer wird von den Akteur*innen intensiviert, die das Publikum durch diese traumatischen Verlusterlebnisse – und Verluste, die noch bevorstehen – führen.

«Extinction Room» knüpft an das Stück «Hopeless.» an, das alt-griechische und römische Hirtengedichte beschwört und neu belebt. Diese Naturartefakte, hinterlassen von Theocritus und Virgil, bilden den Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit der westlichen

Vorstellung von Natur und deren Darstellung in künstlerischen und kulturellen Werken, zu einer Zeit, in der Klimawissenschaftler*innen uns allen Grund geben, in Panik zu geraten.

Die Artefakte in «Extinction Room» sind Tonaufnahmen von ausgestorbenen und bedrohten Vogelarten, die über mehrere Jahrzehnte von der Macaulay-Library am Cornell Lab of Ornithology und der Xeno Canto Foundation gesammelt wurden.

EN

«Extinction Room (Hopeless.)» is a performative, multi-channel sound installation comprised of recordings of extinct and endangered species of birds.

Against a soundscape of bird calls, cries and songs, developed in collaboration with composer AGF (aka Antye Greie), three performers recount the stories of the species heard. Scientific narratives of extinction are interwoven with myths. Folk songs and dances are brought to life. The emotional burden – the sorrow – is intensified by the performers who lead the audience through these traumatic experiences of loss, and of losses yet to come.

«Extinction Room» is a continuation of the performance «Hopeless.», in which the pastoral poetry of Greek and Roman antiquity is evoked and reanimated. These artefacts of nature, left behind by Theocritus and Virgil, provide a basis from which to explore the idea of nature in western society and its representation in artistic and cultural products, at a time when climate scientists have given us good cause to panic.

In «Extinction Room», the artefacts take the form of sound recordings of extinct and endangered bird species, collected over several decades by the Macaulay Library at the Cornell Lab of Ornithology, and the Xeno Canto Foundation.

Sergiu Matis wurde in Cluj-Napoca, Rumänien, geboren. Heute lebt und arbeitet Matis in Berlin. Neben dem Körper begreift er die Stimme als gleichwertiges Instrument des Tanzes und choreografiert Bedeutung und Ideen mittels Sprache als performativem Text.

Sergiu Matis was born in Cluj-Napoca, Romania. He lives and works in Berlin. His work is based on his own movement practice of the «visible thinking body», a method of thinking the body in motion. In his performances, the voice dances as much as the body.

WWW.SERGIUMATIS.COM

«A e Re A»

GINEVRA PANZETTI UND ENRICO TICCONI

PERFORMANCE



© GIANLUCA DI IOIA

DE

«A e R e A» ist der erste Teil eines Diptychons, das sich einem Gegenstand widmet, dessen Funktion es von jeher war, Ideen von Dazugehörigkeit und Trennung zu vermitteln, und den Unterschied zwischen einer hypothetischen Wir-Gruppe und einer Gruppe der Anderen zu markieren: die Fahne. In ständiger Nähe zueinander und als Teil einer einzigen

Anatomie, tauchen Menschen und Flaggen aus einer dichten Dunkelheit auf und werden zu den einzigen treibenden Bildgeneratoren. In Silbergrau gehalten, sind die von allen Zeichen und Symbolen befreiten Fahnen auf ihre plastische Essenz reduziert – ein metaphorischer Nullpunkt ohne Konnotationen, an dem alles entstehen, beginnen oder sich auflösen kann. Wie aus einer nahen oder fernen Vergangenheit schälen sich gespenstische Gestalten aus dieser monotonen Szenerie und beschwören eine enge und uralte Bruderschaft zwischen den beiden Textilobjekten, Fahne und Leinentuch, herauf.

Der Titel des Stücks vereint zwei Begriffe, die grafisch übereinandergelegt, in einem einzigen Wort verschmelzen: ARA – AEREA. Der erste Begriff, ARA, weist auf den Ort hin, der im Altertum dem Opfer gewidmet war und wird hier als todbringender Mechanismus verstanden, der den mächtigsten zugesprochen wurde. Der zweite Begriff, AEREA (adj. Luft), weist auf die physikalische Beschaffenheit der Fahne hin, deren Ausdruck von Macht sich vollständig entfaltet, sobald sie gehisst ist und in der Luft weht.

EN

«A e R e A» is the first part of a diptych that focuses on the flag – an object which has long been used to express ideas of belonging and separation and mark a distinction between a hypothetical us and them. In constant proximity, forming part of a single anatomy, humans and flags emerge from a thick darkness to become the only propulsive generators of images. Silvery gray, the flags are cleansed of signs and symbols, and reduced to their plastic essence. A zero point is reached, without connotations, where anything can arise, begin, or dissolve. As if belonging to a near or remote past, spectral figures emerge through a score of unveilings, evoking a close and ancient brotherhood between the two textile objects, flag and shroud.

The title of this piece takes two words that can be graphically overlapped and merged into a single term: ARA - AEREA. The first one, ARA, alludes to the place that in ancient times was dedicated to the sacrifice, here understood as a death-generating mechanism, inflicted as a gift on those invested with the highest power. The second term, AEREA (adj. air), indicates the physical quality of the flag, which achieves its greatest expression of power once hoisted and billowing in the air.

Die künstlerische Arbeit von Ginevra Panzetti und Enrico Ticconi verbindet Tanz, Performance und bildende Kunst. In einer eingehenden Auseinandersetzung mit der historischen Verwobenheit von Kommunikation, Gewalt und Macht knüpfen sie an uralte Vorstellungen an, um zwischen Vergangenheit und Gegenwart hybride Figuren und Bilder zu schaffen.

The artistic research conducted by Ginevra Panzetti and Enrico Ticconi interlaces dance, performance and visual art. Deepening themes related to the historical connection between communication, violence and power, they draw on ancient fantasies, creating hybrid figures and images between history and contemporaneity.

WWW.PANZETTITICCONI.COM

«aLifveForms - Identity Hard Fork / Harte Identitätsgabelung»

JOHANNES PAUL RAETHER

PERFORMANCE

DE

Die derzeit drei aktiven Alteridentitäten und SelfSisters, die von J.P. Raether gefüttert und betreut werden, demonstrieren mit ihren Auftritten, dass in jeder gemeinsamen Realität das Potenzial für eine andere Realität immer vorhanden ist. *Transformellae* erforschen die globalisierte und industrialisierte menschliche Reproduktion. Die *Swarm-Being* verfolgen die transnationalen Zirkulationen von Körpern in Handel und Tourismus. Und *Protektoramae* befragen das Verhältnis des menschlichen Körpers zu seinen technologischen Vorrichtungen. Identity Hard Fork ist der aktuelle Moment in der Entwicklung dieser Alteridentitäten, ein sich gabelnder Horizont, innerhalb dessen sie sich auf eine höhere Form der Autonomie zubewegen, die aLifveForms genannt wird. Diese Bewegung ist gleichzeitig eine Bewegung von Körpern durch den öffentlichen Raum, eine Erzählung ihres erweiterten Sinnes für Technologie und eine Ent-Identifikation von J.P. Raethers weißem, männlichem BioBody, der sie als eine Reihe eigener und im Besitz künstlich bemalter SelfSisters als Co-Autoren trägt.

aLifveForms beteiligt sich an der Debatte über entindividualisierte Autorschaft und übersetzt ein natürliches Verhältnis von Identität-Realität-Autorschaft in eine konstruierte Identitäts-Autorschaft, die die Erfahrung von Körper, Zeit und Technologie im öffentlichen Raum mit einbezieht.

EN

In their appearances, the currently three active Alteridentities and Self-Sisters that are fed and cared for by J.P. Raether work to demonstrate that in every common reality the potential for another reality is always present. *Transformellae* research globalized and industrialized human reproduction. The *Swarm-Being* trace the transnational circulations of bodies in trade and tourism. *Protektoramae* interrogate the relation of the human body to its technological devices. Identity Hard Fork is the current moment in the evolution of these Alteridentities, a forking horizon within which they move towards a higher form of autonomy called aLifveForms. This movement is at the same time a movement of bodies through public space, a narration of their expanded sense of technology and a dis-identification of J.P. Raether's white, male BioBody that carries them, as a set of own and owned artificially painted SelfSisters,

as co-authors. aLifveForms engages in the debate on dis-individualized authorship and translates a natural identity-reality-authorship relation into a constructed identity-authorship involving the experience of body, time and technology in public space.



(↑) FOTO: ALBER KHAN.
(↓) FOTO: JOHANNA LANDSCHEIDT.
(↓) FOTO: HÖRDUR SVEINSSON.

Johannes Paul Raether war Teil der Freien Klasse an der UdK und arbeitet seit mehreren Jahren an einer Reihe von selbstorganisierten Projekten. Derzeit entwickelt er seine Alteridentitäten zu aLifveForms weiter. Als humanoide Wesen treten diese in performativen und sozialen Interventionen auf, u.a. auch bei IKEA.

Johannes Paul Raether was part of the Free Class at the UdK and has been working on a number of self-organized projects for several years. He is currently developing his Alteridentitäten into aLifveForms. As humanoid beings, they appear in performative and social interventions, including IKEA.

WWW.JOHANNESPAULRAETHER.NET

JOHANNES PAUL RAETHER

«Everybody's Fantasy»

JEN ROSENBLIT

PERFORMANCE



© INK AGOP

DE

«Everybody's Fantasy» ist eine Performance nach dem 1937 erschienenen Buch «Everybody's Autobiography» von Gertrude Stein, das wiederum auf ihrer fiktionalen Autobiografie von 1933 «The Autobiography of Alice B. Toklas» basiert. Die Arbeit von Jen Rosenblit untersucht Fragen der Biografie wie auch des gelebten Lebens, verstanden als für andere zugängliches Format, das sie besuchen oder mit Vorsicht und Verständnis erleben können – jedoch ohne Besitz davon zu ergreifen oder es persönlich nachzuempfinden. «Everybody's Fantasy» blickt zudem auf das, was passieren könnte: auf unsere Erwartungen an das, was sich wiederholen wird, und die Fantasie, die dicht daneben liegt. Mit den Mitteln der Organisation, der Probe und der Strategie als Methoden zur Nacherzählung scheinbar persönlicher Geschichten, orientiert sich diese Arbeit an Paradiesvögeln, die ihr gesamtes Leben damit verbringen, ihren Lockruf endlos zu perfektionieren. Zusammenkünfte und Gemeinschaft mögen der Vergangenheit angehören, das Stück aber versprüht den Duft von einem «Proben für das Paradies», wo ein Zusammensein nicht an Ideen wie Inklusion oder Exklusion gebunden ist.

EN

«Everybody's Fantasy» is a performance work after Gertrude Stein's 1937 book «Everybody's Autobiography» based on «The Autobiography of Alice B. Toklas», written by Stein in 1933 in the guise of an autobiography. Reflecting on the biographical, the life-lived as an accessible format for others to enter, visit or witness with appreciation and understanding yet without ownership or personal relatability, this work considers what could happen, what we could anticipate happening again and the fantasy that rests close by. Using organization, the rehearsal, and strategy as methods for re-telling what might seem like personal accounts, the work takes cues from birds of paradise who spend their existence endlessly perfecting the mating call. If gatherings or community are things of the past, the work creates a sense of «rehearsals for paradise» where gathering is not bound to inclusion or exclusion.

Jen Rosenblit gestaltet Performances aus den Elementen Architektur, Körper und Gedanken zur Problematik der Zusammenseins-Absichten, wobei sie sich mit Großzügigkeit dem Unheimlichen zuneigt. Sie ist Guggenheim Stipendiatin 2018.

Jen Rosenblit makes performances involving architectures, bodies and ideas concerned with problems arising from agendas for togetherness, leaning with generosity toward the uncanny. Rosenblit is a 2018 Guggenheim Fellow

WWW.JENROSENBLIT.NET

«Roger»

ROGER SALA REYNER, GUILLAUME MARIE
UND IGOR DOBRICIC

PERFORMANCE

DE

Die Künstler Roger Sala Reyner, Guillaume Marie und Igor Dobričić sind die Initiatoren eines choreografischen und performativen Projekts, das den Akt des Tröstens untersucht.

«Roger» ist eine Einladung an das Publikum, gemeinsam mit einem Performer eine flüchtige und fragile Gemeinschaft aus Tröstenden und Getrösteten aufzubauen. Ein Zusammenspiel aus Installation und choreografischer Performance eröffnet hier eine Heterotopie, die sich für ein Ritual eignet, bei dem Intimität und Öffentlichkeit frei koexistieren und sich gegenseitig unterstützen können.

Das Solo zielt darauf ab, Darstellungen des Trostes in einem zeitgenössischen Kontext zu imaginieren. Und ein Phänomen, das oft religiösen Institutionen oder der konservativen Politik überlassen wird, zurückzufordern, um es wieder in künstlerische, philosophische und gesellschaftliche Hände zu geben. Mit ihrer Allegorie suchen die Künstler eine Antwort auf die Frage, die der Philosoph Michaël Foessel der Gesellschaft stellt: «Wie können wir die offensichtlichen Auswirkungen des Leidens kanalisieren, ohne die Einheit der Gruppe in Frage zu stellen?»*

*AUS «LE TEMPS DE LA CONSOLATION» VON MICHAËL FOESSEL

EN

This choreographic and performative project, initiated by the artists Roger Sala Reyner, Guillaume Marie and Igor Dobričić, explores the act of consolation.

«Roger» is an invitation to the public to help the performer build a fleeting and fragile community of comforters and comforted. The system encompasses both a visual art installation and a choreographic performance; a heterotopy suitable for a ritual in which the intimate and the public can coexist and support one another freely.

The solo aims to imagine representations of consolation in a contemporary context. It is about reclaiming a phenomenon that is often left to religious institutions or conservative policies and taking it back to artistic, philosophical, and social spheres.

The artists create an allegory and try to answer the question that the philosopher Michaël Foessel asks our society: «How can we channel the obvious effects of suffering in order to prevent them from challenging the unity of the group?»*

* IN «LE TEMPS DE LA CONSOLATION» BY MICHAËL FOESSEL



© POL MATTHÉ

Roger Sala Reyner (ES, 1981) studierte an der School for New Dance Development (SNDO) und am Institut del Teatre in Barcelona. Er hat mit Simon Tanguy Werke entwickelt und ist selbst in Werken u. a. von Meg Stuart, Jefta van Dinther und Guillaume Marie aufgetreten. Er ist Gründer und Mitglied von John The Houseband.

Guillaume Marie (F, 1980) studierte an der Ballettschule der Pariser Oper und am Pariser Konservatorium. Er entwickelt Werke mit seiner Compagnie «Tazcorp/» seit 2006 und ist seit 2011 in einer langjährigen Kooperation mit Igor Dobričić und Roger Sala Reyner verbunden.

Igor Dobričić (SRB) studierte Dramaturgie an der Akademie für darstellende Kunst in Belgrad und erhielt einen Master in Theater bei DasArts in Amsterdam. Er arbeitet als Dramaturg u.a. für Nicole Beutler, Diego Gil, Alma Sodeberg und Meg Stuart, und unterrichtet an der SNDO, K3 sowie anderen Institutionen.

Roger Sala Reyner (Spain, 1981) graduated from the School for New Dance Development (SNDO) and the Institut del Teatre in Barcelona. He has co-created works with Simon Tanguy and been engaged as a performer in the works of Meg Stuart, Jefta van Dinther, Guillaume Marie a.o. He is founder and a member of John The Houseband.

Guillaume Marie (b. 1980, France) graduated from the Ballet School of The Paris Opera and the National Conservatory of Music and Dance in Paris. Guillaume has created works with his company «Tazcorp/» since 2006 and started an ongoing collaboration with Igor Dobričić and Roger Sala Reyner in 2011.

Igor Dobričić (Serbia) studied dramaturgy at the Academy of Dramatic Arts in Belgrade and attended a Master of Theatre at DasArts in Amsterdam. He works as a dramaturge for choreographers such as Nicole Beutler, Diego Gil, Alma Sodeberg, Meg Stuart, and as a teacher for institutions including SNDO and K3.

WWW.TAZCORP.ORG

«Love Breaks»

SLOW READING CLUB

PERFORMANCE



© CILLIAN-O'NEILL

DE

Slow Reading Club (SRC) ist eine halbfiktive Lesegruppe, die Ende 2016 von Bryana Fritz und Henry Andersen initiiert wurde. Seit 2017 hat die Gruppe eine Serie sich wiederholender Situationen inszeniert, die kollektives Lesen ermöglichen: Ein Heft mit gesammelten Texten wird ausgeteilt und dem anwesenden Publikum unter Berücksichtigung verschiedener Körperstellungen und Choreografien zum Lesen angeboten. SRC reflektiert, prüft und stört die ‚Leserschaft‘, um die Kontaktzonen zwischen Leser*in und Text, Text und Text, Leser*in und Leser*in wach zu kitzeln. Wenn Lesen eine Handlung ist, die aufgeführt wird, kann man sie dann auch choreografieren? Und könnten solche Choreografien einen Lese-Raum eröffnen, der jenseits der streng zweckdienlichen Definition von Lesen als Praxis des Um-zu-Verstehen liegt? Anlässlich der Tanznacht Berlin 2021 wird Slow Reading Club, begleitet von dem Komponisten und Autor Bill Dietz, einer Auswahl an Texten zu Repression, Grundbesitz und triebhaften Impulsen nachgehen.

EN

Slow Reading Club is a semi-fictional reading group initiated by Bryana Fritz and Henry Andersen in late 2016. Since 2017, the group has authored a series of iterative situations for collected reading, where a booklet of gathered text is portioned out and offered up for reading by an event's public according to a number of bodily postures and choreographies for reading. SRC looks at, probes, and interrupts 'readership' as a way of stimulating the contact zones between reader and text, text and text, reader and reader. If reading is an action that is performed, might it also be choreographed? And might such choreographies open up a space of reading beyond the strictly practical definition of reading-as-comprehension? For Tanznacht Berlin, Slow Reading Club are joined by composer and writer Bill Dietz, for a selection of texts touching on repression, real estate, and libidinal flows.

Slow Reading Club produziert Performances, Texte, Videos, Skulpturen und Druckerzeugnisse. Ihren ersten Auftritt hatte die Gruppe beim Kuntfestivaldesarts 2017 in Brüssel im Rahmen des Abends „Before the Codes“. Seitdem hat sie Performances und Ausstellungen in verschiedenen Zusammenhängen präsentiert.

Bill Dietz ist Komponist, Autor und Mitvorsitzender der Bard MFA Sound Department. Seit 2003 lebt und arbeitet er in Berlin. Geboren 1983 in Bisbee, Arizona, nahe der US-Amerikanischen Grenze zu Mexiko, studierte er Komposition am New England Conservatory und Kulturwissenschaften an der University of Minnesota.

Slow Reading Club produces performance, text, video, sculptural work and printed matter. They premiered at kuntenfestivaldesarts 2017, in Brussels, as part of an evening entitled Before the Codes. Since then they have presented performances and exhibitions in a variety of contexts.

Bill Dietz is a composer, writer, and co-chair of the Bard MFA Sound Department. He has lived and worked in Berlin since 2003. Born in 1983 near the US/Mexican border in Bisbee, Arizona, he studied composition at the New England Conservatory and Cultural Studies at the University of Minnesota.



KONZERTE
DISKURS
FILM
COMMUNITY



CONCERTS
DISCOURSE
FILM
COMMUNITY



«Miteinander Reden – drei Gespräche an drei Tagen»

«Sharing views – three discussions over three days»

PSR (PERFORMANCE SITUATION ROOM)

GESPRÄCHE

DE

Zu drei thematisch ineinander greifenden Gesprächsrunden lädt das Kollektiv PSR während der Tanznacht Berlin-Ausgabe 2020 ein. Unter den Mottos «Elternschaft», «Liebe (polyamorous)» und «Leben mit dem Virus» können die Teilnehmenden gemeinsam mit dem Kollektiv und einem besonderen Gast Erfahrungen und Meinungen austauschen. Mit welchen Herausforderungen etwa sind Eltern konfrontiert, die unter zunehmend instabilen Bedingungen und unregelmäßigeren Zeitplänen im Kunst- und Kulturbereich arbeiten? Fühlen Sie sich beteiligt oder eher marginalisiert? Die Liebe im Kontext der dystopischen Welt nach COVID-19 könnte, so ein weiterer Gedanken-Impuls der Gruppe, eine Neudefinition erfahren: Wird die Angst, verletzt zu werden noch eine Rolle spielen, nachdem im Zuge der Pandemie ganz andere Ängste entstanden sind? Und welche Modelle von Liebesbeziehungen sind mit einer Welt kompatibel, in der verschiedene Lebensbereiche sich zunehmend ver- und überlagern? Fest steht: Ein «Leben mit dem Virus» macht es notwendig, bestehende Strukturen zu hinterfragen. Ein Wert, den es dabei auf verschiedenen Ebenen zu überdenken gilt? Solidarität! «Miteinander Reden» dürfte dafür eine gute Grundvoraussetzung sein. Ein (wieder) Miteinander-Tanzen ohne Mindestabstand ebenfalls – die Diskussionen aus «Vertigo (Part One)» werden bei «Vertigo (Part Two)» in eine größere Party im Heizhaus münden.

EN

The PSR collective is holding three thematically related discussions during the 2020 edition of the Tanznacht Berlin festival. Participants are invited to join the collective and a special guest to exchange stories and opinions on the themes «parenting», «(polyamorous) love» and «living with the virus». For example, what challenges do parents face who are working under unstable conditions and with increasing irregularity in the arts world? Do they feel involved or marginalized? Another question the group asks is: Will love need redefining in the context of post-COVID-19 dystopias? Will the fear of getting hurt be superseded by entirely different fears generated by the pandemic? And which relationship modes are compatible with a world in which various spheres of life are shifting and colliding? One thing is certain: «living with the virus» makes it imperative to review our existing systems. One value that needs rethinking on various levels: Solidarity! «Sharing views» should be a good way to start. As should dancing together again without social distancing: The discussions sparked in «Vertigo (Part One)» will end in a big party in the boiler house at Tanznacht Berlin «Vertigo (Part Two).»



© STEFAN HÖLSCHER

PSR (Performance Situation Room) ist ein informelles Kollektiv von in Berlin ansässigen Künstler*innen und Kulturschaffenden aus den Bereichen Tanz und Tanztheorie (Lea Martini, Sheena McGrandles, Modjgan Hashemian, Stefan Hölscher, Mila Pavićević, Juli Reinartz, Simone Willeit).

PSR (Performance Situation Room) is an informal collective of Berlin based artists and cultural workers with a background in dance and dance theory (Lea Martini, Sheena McGrandles, Modjgan Hashemian, Stefan Hölscher, Mila Pavićević, Juli Reinartz, Simone Willeit).

WWW.UFERSTUDIOS.COM/UFERSTUDIOS/HEIZHAUS-PSR/

«OGITREV»

NEUE HÄUTE - COLLECTIVE OF ARTISTS & CURATORS

ROTATING BAR



© NEUE HÄUTE

DE

«OGITREV» ist eine Bar-Installation in den Uferstudios, die um die Veranstaltungen der Tanznacht Berlin wirbelt und deren menschlichen Elemente eine schwindelerregende Auswahl an Getränken und Snacks servieren.

EN

«OGITREV» is a bar installation in the Uferstudios that will revolve around the events of Tanznacht Berlin and whose human components will serve a dizzying selection of drinks and snacks.

Mixologist*innen / Mixologists:
Silke Bake, Sheena McGrandles, Paz Ponce, Jo Vávra and companions.

neue häute ist ein prozessorientierter kollektiver Forschungsraum, in dem eine Café-Bar (Ana Conda am Ufer - ACaU) und ein LAB als Orte und als Praktiken miteinander verwoben sind: Choreografisch-künstlerische und kuratorische Arbeit wird verortet und kontextualisiert, eine Vielzahl von partizipativen Bereichen wird geschaffen.

neue häute is a process-oriented collective research space in which a Café-Bar (Ana Conda am Ufer - ACaU) and a LAB are interwoven as places and as practices where: choreographic-artistic and curatorial work are situated and contextualized, and a wide variety of participatory spheres are created.

WWW.NEUEHAEUTE.ORG

«FightClub»

JULIAN WEBER & GUESTS

IMPROVISATION EVENT

DE

«FightClub» war eine Serie von Veranstaltungen, die zwischen 2014 und 2015 in Berlin stattfand und bei der Tänzer*innen, Musiker*innen und bildende Künstler*innen von Julian Weber eingeladen wurden, verschiedene Formate der Improvisation auszuprobieren. Jeder Episode lag ein bestimmtes Zufallsverfahren zugrunde, das zu unerwarteten Begegnungen führte. Die Plattform startete in einem Off-Space in Berlin-Wedding, wurde in verschiedenen Umgebungen fortgesetzt und wird nun für die Tanznacht Berlin mit einer großen Gruppe von Künstler*innen und unter einer möglichen Beteiligung des Publikums reaktiviert.

EN

«FightClub» was a series of events that took place between 2014 to 2015 in Berlin, where dancers, musicians and visual artists were invited by Julian Weber to test different formats of engaging in improvisation. Each edition involved a certain chance operation, which allowed unexpected encounters to be made. The platform started in an independant-space in Berlin Wedding, continued into different environments and will be reactivated for Tanznacht Berlin with a big group of artists and possibly audience involvement.

Julian Weber (*1986, DE) ist Choreograf, Tänzer und bildender Künstler. Er arbeitet intensiv an Interaktionsräumen, die Körper, Material und Bewegung involvieren, wobei er Ausstellungs- und Bühnenraumformate ineinander verschiebt.

Julian Weber (*1986, DE) is a choreographer, dancer and visual artist. He works intensively on interaction spaces involving body, material and movement, shifting exhibition and stage space formats into one another.



© DIETER HARTWIG

«Biomorphia»

CRITICAL TECHNO

TECHNO-KONZERT

DE

Critical Techno ist eine Klang-Reise zwischen Wörtern, Techno, Schweiß und Körpern mit unbekanntem Ziel: ein Meer von Stimmen und Klängen, durch das wir uns bewegen, um ihre momentane und kollektive Bedeutung zu verstehen und zu entfalten. Theoretische, poetische, fantastische und queere Texte verschmelzen zu einer neuen Geschichte und werden mit Techno-Beats zu einer somatischen Partitur kombiniert. Eine hypnotische Stimme nimmt das Publikum mit auf diese gemeinsame, imaginäre Reise. Können Tanzpartys Momente kollektiver Reflexion heraufbeschwören?

In dieser dritten Ausgabe von Critical Techno erforschen wir die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesenheiten: von Anatomie, über Mythen indigener Kulturen und Totemtiere bis hin zu Science Fiction und Horror. In «Biomorphia» wollen wir den Geheimnissen der Substanzen, aus denen wir bestehen und mit denen wir in Beziehung treten, dem Mikro- und Makrokosmos unseres Organismus und Ökosystems auf den Grund gehen. «Biomorphia» schickt uns auf eine Reise der Metamorphosen zwischen Mensch und Tier, um gemeinsam die Kreaturen der Zukunft zu erträumen.

EN

Critical Techno is a sonic journey amid words, techno, sweat and bodies towards an unknown destination: A sea of voices and sounds that we move through to uncover and understand their current and collective meaning. Theoretical, poetic, fantastic and queer texts merge to become a new story and, in combination with techno beats, a somatic score. A hypnotic voice takes the audience on a collective imaginary journey. Can dance parties become moments of collective reflection?

In «Biomorphia», the third edition of Critical Techno, we explore the relationships between human and non-human beings from various perspectives, including anatomy, indigenous mythologies, totems and 'spirit animals', science fiction and horror stories. In «Biomorphia» we want to find out the secrets of the substances we are made of and relate to, to get to the bottom of the micro- and macro-cosmos – organism and ecosystem – that we inhabit. «Biomorphia» sends us on a shapeshifting journey of metamorphoses between humans and animals, where we can dream up the creatures of the future together.



© DYMPHIE LEMMENS

Thomas Proksch (A) lebt in Berlin und arbeitet an der Schnittstelle von Performance, Bildender Kunst, Musik und Stimme. Gemeinsam mit Rocio Marano entwickelt er "Spirits of Places", eine körperbasierte Praxis in direktem Kontakt mit der Natur.

Helena Dietrich lebt in Brüssel. Ihre transdisziplinäre Arbeit ist beeinflusst von feministischer Theorie und transformativen Körpererfahrungen. In ihren immersiven Installationen lädt sie das Publikum ein, an Ritualen teilzunehmen.

Thomas Proksch (A) lives in Berlin and works at the interface of performance, visual arts, music and voice. Together with Rocio Marano he is developing "Spirits of Places", a body-based practice in direct contact with nature.

Helena Dietrich lives in Brussels. Her transdisciplinary work is influenced by feminist theory and transformative body experiences. Her immersive installations invite the audience to participate in rituals.

WWW.HELENADIETRICH.COM

The Rita Klaus Band

GHOST-WAVE-KONZERT



© JUBAL BATTISTI

DE

Als Vorreiter des Ghost-Wave verortet die «Rita Klaus Band» ihre Beschwörungsformeln an der Schwelle zu dieser Welt und zu vielen anderen, die sie ihrem Publikum sorgsam eröffnet. Ausgehend von den verlorenen Zukünften, die unseren Alltag durchziehen, reformulieren die Bandmitglieder Brandon Johnson, Xenia Taniko und Martin Hansen, was es heißt zu hoffen, wenn man sich mit der Finsternis längst abgefunden hat.

EN

Pioneers of Ghost Wave «The Rita Klaus Band» situate their liminal incantations at the threshold between this world and the many others that they delicately cultivate a window on to for their audiences. Drawing from the lost futures that permeate the everyday, band members Brandon Johnson, Xenia Taniko and Martin Hansen reformulate what it means to hope when you have decided that it's ok to acknowledge the darkness.

Martin Hansen schafft Choreografien aus Körper, Text, Klang und anderen Materialien, oft mit dem Ziel, die Politik und Poesie der Zeit durch den Körper zu erkunden. Ihr Antrieb findet sich in den Abweichungen, Entweichungen und Ausblendungen von Affekt und Kollision.

Xenia Taniko ist eine Berliner Künstlerin, die mit Choreografie und Performance arbeitet. Die Intensität des Körpers, Stimme, Klang und Requisiten auf tief-emotionale Weise nutzend, erzeugt sie andere Formen des Wissens und der Verkörperung – auf und jenseits der Bühne.

Brandon Johnson ist Performer, Musiker und Klangkünstler. Schatten, Geister, Schwellenzustände und Grenzbereiche sucht er mit klanglichen Mitteln umzusetzen. Als Bassist schafft er ein sinnbildliches Bindegewebe zwischen den Bandmitgliedern und macht es sichtbar, immer mit dem Anliegen, den Kern in den Zwischenräumen aufzuspüren.

Martin Hansen choreographs bodies, texts, sounds and other materials, oftentimes to explore the politics and poetics of time on the body. They locate their drive in the slippages, leaks and fading out of affect and collision.

Xenia Taniko is an artist working in choreography and performance, based in Berlin. In her work she uses physical intensity, voice, sound and props as visceral means of bringing forth other forms of knowledge and embodiment on and off stage.

Brandon Johnson is a performer, musician and sound artist who sonically engages with shadows, ghosts, liminal spaces, thresholds and intersections. As a bassist he forms connective tissue while rendering it transparent, seeking the centre in the interstices.

Sisterqueens

RAP-KONZERT VON MÄDCHEN AUS
UND FÜR DEN WEDDING

DE

Als eine Plattform für Rap von Mädchen aus Berlin Wedding versteht sich das Label Sisterqueens, das 2018 von ongoing project ins Leben gerufen wurde. In enger Kooperation mit dem interkulturellen Zentrum für Mädchen und junge Frauen MÄDEA/Stiftung SPI sind bislang drei feministische Rap-Projekte entstanden: «XX», «A Woman's Work» und «Kollabo». Ihr gemeinsames Anliegen? Mädchen* in ihrem Selbstbewusstsein und Gerechtigkeits- bzw. Ungerechtigkeitsempfinden zu stärken, mit ihnen Rap als künstlerische Ausdrucksform zu erproben und ihren Positionen und Stimmen eine Bühne zu geben – so geschehen u.a. im Abgeordnetenhaus und im HAU Hebbel am Ufer. Performativ wie thematisch geht es dabei immer um Sisterhood und die Crew, wobei Sisterqueens auf keiner festen Gruppe, sondern auf kollektiver Autor*innenschaft basieren.

Freimütige Rapperinnen* wie Sister Fa, Sandra Selimovic, Laila A., Haszcara, Alice Dee und Ebow haben die Sisterqueens bislang unterstützt. Für die Tanznacht Berlin 2021 schmeißen die preisgekrönten Jung-Sängerinnen* nun eine Extra-Show. Dabei hoffen sie, auch mit dem Publikum ins Gespräch zu kommen – aus und für den benachbarten Wedding.

EN

Sisterqueens, launched in 2018 by ongoing project, is a rap platform for girls from the Wedding district of Berlin. In close cooperation with the MÄDEA/Stiftung SPI intercultural centre for girls and young women, it has initiated three feminist rap projects to date: «XX», «A Woman's Work» and «Kollabo». What they all have in common is the aim to foster self-confidence and a sense of justice, and injustice, among the girls, to enable them to try out rap as an artistic means of expression and to put their concerns and voices on stage – so far at venues including the Berlin House of Representatives and the HAU Hebbel am Ufer theatre. In terms of both content and performance, the projects focus on sisterhood and The Crew while operating with collective authorship rather than leadership by a core group.

Outspoken female rappers including Sister Fa, Sandra Selimovic, Laila A., Haszcara, Alice Dee and Ebow are among those who have lent Sisterqueens their support. For Tanznacht Berlin the prizewinning young singers are giving an extra show. They hope to talk to the audience there – from and on behalf of their neighbourhood, Wedding.



© ONGOING PROJECT

ongoing project wurde 2009 am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen gegründet. Seit 2014 realisiert ongoing project Projekte im Bereich der Performance, Soziokultur und Interdisziplinären Kunst im In- und Ausland.

ongoing project was founded in 2009 at the Institute for Applied Theatre Studies in Gießen, Germany. It has realized projects in the performance, socio-cultural and interdisciplinary art fields in Germany and internationally since 2014.

WWW.ONGOING-PROJECT.ORG

Bodysnatch

MULTISTILISTISCHE BASS-MUSIK
PARTY



© INK AGOP

DE

BODYSNATCH ist STRANGE-BOOTY-BEATS, GRIME, JERSEY-CLUB, BOUNCE, AFRO-ZUKUNFTS-PSYCHEDELIC, ELEKTRO-CUMBIA, REGGAETON, und MEHR multi-stilistische BASS-MUSIK aus Liebe zum TANZEN.

EN

BODYSNATCH is STRANGE BOOTY BEATS, GRIME, JERSEY CLUB, BOUNCE, AFRO-FUTURE-PSYCHEDELIA, ELECTRO-CUMBIA, REGGAE-TON, and MORE multi-stylistic BASS MUSIC for the love of DANCING.

Bodysnatch wurde 2011 von Isabel Lewis, Justin Kennedy und Josep Maynou mit der Mission gegründet, ein dreckiges, verschwitztes und Hinterteile schwingendes Tanzerlebnis ans Kottbusser Tor zu bringen. Inzwischen ist *Bodysnatch* zu einem DJ-Team und einer diversen Gemeinschaft herangewachsen, die es monatlich dienstags zusammen krachen lässt. *Bodysnatch* ist für alle Menschen und Nicht-Menschen offen – kein Drama, keine Gästeliste, ganz Liebe, wie immer.

Bodysnatch was founded in 2011 by Isabel Lewis, Justin Kennedy and Josep Maynou to deliver a dirty, sweaty, ass-shaking dance experience to Kottbusser Tor. Bodysnatch has grown into a DJ crew and a diverse community of people that gather monthly to throw down on a Tuesday. Bodysnatch is open to all humans and nonhumans – no drama, no guestlist, all love, as usual.

|über_GANG

MEDIA THEK FÜR TANZ UND THEATER DES INTERNATIONALEN THEATERINSTITUTS (ITI)

FILMPROGRAMM ZU
20 JAHREN TANZNACHT BERLIN

DE

Die Tanznacht Berlin – die Rebellin unter den Tanzfestivals – wird 20! Das ist kein Grund in Nostalgie zu verfallen, aber eine Möglichkeit innezuhalten und zu fragen: Was macht ihn eigentlich aus, diesen Tanz «Made in Berlin»?

Gemeinsam mit der Mediathek für Tanz und Theater des Internationalen Theaterinstituts (ITI) lädt die Tanznacht Berlin 2020 aus diesem Anlass zu zwei Filmabenden ein und schaut zurück auf die Anfänge des Festivals. Gibt es DEN Tanz aus Berlin eigentlich? Und was macht ihn gegebenenfalls so besonders?

Die gezeigten Dokumentationen sind Teil der «Videodokumentation Tanz» des Mime Centrum Berlin, Vorgängerinstitution der Mediathek. Thilo Wittenbecher, damaliger Leiter, und Andrea Keiz, Videodokumentarierin und Tanzfilmerin, haben seit den 1990er-Jahren den Tanz auf den Bühnen Berlins durch ihre filmische Dokumentation für die Zukunft und für diese Veranstaltung festgehalten.

EN

Tanznacht Berlin – the most wayward of dance festivals – is turning 20! No reason to wallow in nostalgia, but an opportunity to reflect and ask: What is it that characterizes dance «made in Berlin»?

In cooperation with the International Theater Institute (ITI) media library, Tanznacht Berlin 2020 is hosting two film evenings that look back on the origins of the festival. Is there a specific type of dance from Berlin? And if so, what makes it special?

The documentaries shown are part of the video documentation Dance of the Mime Centrum Berlin, predecessor institution of the Mediathek. Thilo Wittenbecher, then director, and Andrea Keiz, video documentarian and dance filmmaker, have been capturing dance on Berlin's stages since the 1990s through their film documentation for the future and for this event.



© RIKI VON FALKEN IN IHRER CHOREOGRAFIE «WHITE LINEN», TANZNACHT BERLIN 2000 / FOTO: DIETER HARTWIG

Ursprünglich war dieser Programm-punkt als eine Kooperation zwischen dem ITI und dem *bi'bak* gedacht: Der Projektraum im Wedding setzt seinen Fokus auf transnationale Narrative, Migration, globale Mobilität und ihre ästhetischen Dimensionen. Sein interdisziplinäres Programm bewegt sich an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Gemeinschaft und umfasst Filmvorführungen und Ausstellungen, Workshops sowie musikalische und kulinarische Exkursionen.

Ab September 2020 startet *bi'bak* im Haus der Statistik am Berliner Alexanderplatz ein Kino-Experiment: «SINEMA TRANSTOPIA» das Kino als sozialen Diskursraum, als Ort des Austauschs und der Solidarität untersucht und (post-)migrantische, postkoloniale und transnationale Perspektiven ins Zentrum stellt.

Originally imagined as a collaboration between ITI and *bi'bak*: The project space in Wedding focuses on transnational narratives, migration, global mobility and their aesthetic dimensions. Its programme incorporates various disciplines in art, academics, and community development, including film screenings, exhibitions, workshops as well as music events and culinary excursions.

From September 2020 *bi'bak* starts in the House of Statistics at Berlin Alexanderplatz an Experimental Cinema: "SINEMA TRANSTOPIA" set cinema as a social discourse space, as a place of exchange and solidarity and (post-)migrant, post-colonial and transnational perspectives.

outside the box

GESELLSCHAFT FÜR TANZFORSCHUNG (GTF)
ZU GAST BEI DER TANZNACHT BERLIN

SYMPOSIUM

DE

Seit 1986 treffen sich Expert*innen und Interessierte der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) an wechselnden Orten, um Perspektiven zu Tanz und Bewegung auszutauschen. Die aktuelle gtf-Jahrestagung widmet sich dem Tanzen/Teilen. Sharing/Dancing. Teilen bedeutet sowohl Trennen als auch Verbinden. Agierende im Feld des Tanzens sind Expert*innen des Mit-Teilens, Teil-Haben-Lassens und Differenzierens. 2020 bewegt sich die gtf «outside the box» und ist Guest der Tanznacht Berlin. Die Kooperation bietet Gelegenheiten, sich über Grenzen und Differenzen von Körpern und deren Bewegungsräumen auszutauschen, Dissens zu wagen, neue Perspektiven zu entwickeln, sowie über Körper und mit Körpern in ihren vielfältigen Bewegungsmöglichkeiten zu sprechen. In Krisen ändern sich Bedingungen des Teilens radikal. Das Konzept der Tagung basiert stark auf dem physischen Auseinandersetzen mit Nähe und Distanz und wird daher in die erhoffte Zeit der Post-Pandemie 2021 verschoben. Fragen zu Restriktionen physischer Teilhabe bestimmen die Zeit dazwischen: Wie können wir zukünftig in öffentlichen Veranstaltungen Begegnungen und Berührungen erleben? Wie schreiben wir jetzt und in Zukunft über Tanzaufführungen?

EN

Since its inception in 1986, the Society of Dance Research (Gesellschaft für Tanzforschung/gtf) has met at various locations to talk about all aspects of dance and movement. The current gtf annual conference focuses on sharing/dancing. Sharing entails dividing as well as connecting; actors in the field of dance are specialists in sharing information, allowing participation, and differentiating. In 2020, the gtf will move «outside the box» and make a guest appearance at the Tanznacht Berlin festival. This cooperation presents an opportunity to discuss the boundaries and differences between bodies and their movement spaces, to risk disagreement, to explore new perspectives, and to talk both about the body and with the body, using its many ways of moving. In situations of crisis, the conditions for sharing are radically changed. The crucial element of physically exploring closeness and distance will therefore be postponed to a hopefully post-pandemic date in 2021. In the meantime, we will deal with issues of restrictions on physical participation: How can we experience encounter and touch at public events in future? How can we write about dance performances now and in the future?



© GTF

Seit 1986 widmet sich die gtf auf nationaler und internationaler Ebene den Interessen der Tanzforschung aus Kunst, Wissenschaft, Pädagogik, Therapie und Journalismus sowie den Nachbarkünsten und -disziplinen.

Founded in 1986, the gtf promotes German and international dance research in art, science, education, therapy and journalism as well as related arts and disciplines.

Live Audio Description & Haptic Access Tour

IN KOOPERATION MIT
JESS CURTIS / GRAVITY



© JESS CURTIS / GRAVITY

DE

Bewegung zuhören und zeitgenössischen Tanz ertasten. Für die Tanznacht Berlin werden Audiodeskriptionen und Tastführungen angeboten, um ausgewählte Vorstellungen für blinde und sehbehinderte Menschen zugänglich zu machen.

Professionelle Sprecher*innen beschreiben live visuelle Details wie Bewegung, Gestik, Mimik, Bühnenbild, Kostüme und Requisiten. Die Audiodeskriptionen werden über ein drahtloses Headset-System an alle Gäste übertragen.

Teil der Audiodeskription ist die Haptic Access Tour, eine Art Vorab-Aufführung: 75 Minuten vor der eigentlichen Vorstellung wird der Bühnenraum erkundet und Requisiten und Kostüme ertastet. Die Performer*innen machen Bewegungsqualitäten fühlbar und beschreiben sich selbst.

EN

Listen to movement and get in touch with contemporary dance. For Tanznacht Berlin, audio descriptions and tactile tours are offered to make selected performances accessible to blind and visually impaired people.

Professional speakers describe live visual details such as movement, gestures, facial expressions, stage design, costumes and props. The audio descriptions are transmitted to all guests via a wireless headset system.

Part of the audio description is the Haptic Access Tour, a kind of pre-performance: 75 minutes before the actual performance the stage area is explored and props and costumes can be felt. The performers make qualities of movement tangible and describe themselves.

Jess Curtis lebt und arbeitet in Los Angeles und Berlin. 2000 gründete der Choreograf und Regisseur seine eigene internationale Kompanie: Jess Curtis/Gravity. In den Feldern zeitgenössischer Tanz und Performance ist Curtis auch als Akademiker, Aktivist und Community-Organisator aktiv.

Jess Curtis lives and works in Los Angeles and Berlin. In 2000 the choreographer and director founded his own international company: Jess Curtis/Gravity. Curtis is also active in the fields of contemporary dance and performance as an academic, activist and community organizer.

WIE SIE DAS FESTIVAL ERLEBEN WERDEN ...



HOW YOU WILL EXPERIENCE THE FESTIVAL ...



Vertigo (Part One)

2020

EXHIBITION

Yvon Chabrowski, Hannah Sophie Dunkelberg, Hana Lee Erdman, Leon Eixenberger & Kat Válastur, The Gray Voice Ensemble, Rike Horb, Mmakgosi Kgabi & Dasniya Baddhanasiri, Miriam Kongstad, Jana Unmüßig & Miriam Jakob.

Roger Sala Reyner / Guillaume Marie / Igor Dobričić & Liina Magnea entwickelten aus ihren ursprünglich eingeladenen Performances spezielle performative Projekte, die im Rahmen der Ausstellung 2020 präsentiert werden / developed special performative projects from their original invited performance, which will be presented as part of the 2020 exhibition.

PERFORMANCES

Antonia Baehr, Latifa Laâbissi & Nadia Lauro, Christina Ciupke & Darko Dragičević, Moritz Majce + Sandra Man, Sergiu Matis, Johannes Paul Raether.

CONCERTS, DISCOURSE, FILM, COMMUNITY
Performance Situation Room (PSR), neue häute collective, Deutsches Zentrum des Internationalen Theaterinstituts (ITI) // Mediathek für Tanz und Theater Berlin, Gesellschaft für Tanzforschung (gtf), Jess Curtis/Gravity.

Vertigo (Part Two)

2021

INSTALLATION & PERFORMANCE

Kinga Ötvös

PERFORMANCES

Dewey Dell, Alix Eynaudi, Liina Magnea, Ginevra Panzetti & Enrico Ticconi, Jen Rosenblit, Roger Sala Reyner / Guillaume Marie / Igor Dobričić, Slow Reading Club

CONCERTS, DISCOURSE, FILM, COMMUNITY

Performance Situation Room (PSR), neue häute collective, FightClub, critical Techno (Thomas Proksch + Helena Dietrich), Rita Klaus Band, Sisterqueens, Bodysnatch, Deutsches Zentrum des Internationalen Theaterinstituts (ITI) // Mediathek für Tanz und Theater Berlin, Gesellschaft für Tanzforschung (gtf), Jess Curtis/Gravity.



ESSAYS



ESSAYS



Entorten – displace yourself

MARIAMA DIAGNE

Im Kontext einer bewegungsorientierten Auseinandersetzung mit dem Begriff *displacement* möchte ich über die ungewöhnliche Übersetzung von *displacement* als Entortung und *displace* als entorten nachdenken. Sie geht auf Andrzej Tadeusz Wirth (1927–2019), polnisch-US-Amerikanischer Theaterwissenschaftler, Theaterkritiker, Übersetzer und Gründer des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen (1982) zurück. In seiner Übertragung präsentiert er eine Wortbedeutung und Lebenserfahrungen verschränkende Lesart von *displacement* und formuliert diese in dem zehn Strophen umfassenden Gedicht CODA. Es zählt zum Materialteil seiner Lebensbeschreibung *Flucht nach vorn. Gesprochene Autobiografie und Materialien*, die er 2013 veröffentlichte.¹ Mit seinen Kunst-Übersetzungen vermittelte Wirth, inwiefern er sich selbst, aktiv, im Wechsel von Sprachen und Räumen, zu entorten versuchte. Das Verb «entorten» ist im Wörterbuch der Gebrüder Grimm enthalten und wird dort als Synonym für «desorientieren» genannt und in den Bereich des Passiven gerückt: «ENTORTEN, «desorientieren»: durch das was mir Doula über Hamor vertraut noch mehr entortet. Dyanasore 4, 193.»²

Um dem Wirkungsmodus des Aktiven im Sinne einer erweiterten Perspektivierung nachzugehen, werde ich zunächst die Bedeutungsebenen von *displacement* näher betrachten, um anschließend Wirths künstlerische Übersetzung des Entortens in einem kleinen *closereading* vorzustellen.

Das englische Substantiv *displacement* enthält im Deutschen Wortbedeutungen, welche die Relation ‚Körper – Raum – Bewegung‘ bezeichnen: «1. (act of displacing) see vt Verschiebung f; Ablösung f, Ersatz m; Verdrängung f; Ausbootung f (inf). 2. (distance sth is moved) Verschiebung f; (Geol: of rocks) Dislokation f. 3. (volume displaced) (Phys) verdrängte Menge; (Naut) Verdrängung f.»³ In Technik und Ingenieurswesen wird mit *displacement* auch ‚die Weggröße‘ oder ‚der Weg‘ bezeichnet. Dem *displacement* ist das (sich) bewegen, das bewegt worden sein, inhärent. So wird eine der Wortbedeutungen für *displace* konkret im Kontext von move, sich bewegen, verortet. Im Gegenzug verweist das im tanztechnischen Vokabular verwendete Wort *placement* auf einen Stillstand, auf ein Platzieren des Körpers im äußeren Raum durch ein sogenanntes *alignment* der Körperlieder zueinander. Wenngleich die Wortbedeutung im Englischen aus dem Kontext des Arbeitsmarktes stammt (Platzierung, Vermittlung), gilt im Tanzen wie auch für das ‚lebendig sein‘ generell: absoluten Stillstand gibt es nicht. Das Anhalten von Bewegung im Spannungsfeld der Zentrifugal-

kraft bleibt Sehnsucht und Ziel virtuoser Techniken in Tanz und naturwissenschaftlicher Forschung. Absolutes *placement* ist eine Illusion. Wir sind physikalisch – schwerkraftbedingt – auf der Erde immer in Rotation und wechseln permanent den Platz in dem uns umgebenden Luftraum. Demnach ist das *displacement* eine der Bodenhaftung entsprechende Bewegungsform aller Lebewesen, Naturgebiote und Gegenstände. Zugleich kann *placement* temporär Stabilität und damit je nach Kontext auch Sicherheit versprechen. Anhand dieser Dialektik lassen sich in der europäischen Tanzkunst paradigmatische Wechsel erkennen: *placement* wirkt, vom Halten der Arabeske im Ballett über das Negieren der Pose im Postmodern Dance bis zum Perfektionieren des *fall & recovery* in *Release*-Techniken – und mittendrin der Breakdance, in dem *placement* in *headspins* entsteht.

Displacement wird immer dann, wenn Menschen gewaltsam erwirkten Grenzziehungen ausgesetzt sind, notwendigerweise anders gelesen. Die europäischen Besatzungsmächte bezeichneten nach dem Zweiten Weltkrieg Menschen, die aus Grenzgebieten fliehen mussten, als *displaced persons* (Verschleppte, Zwangsvertriebene).⁴ *Being displaced* bedeutet somit zunächst, passiv in den Zustand des *displacement* versetzt worden zu sein. Diese Menschen sind *displaced* – auch wenn der Zwangsreise in den meisten Fällen nach dem (passiven) Erleiden eines durch äußere Umstände verursachten Vertriebensseins, eine aktive Bewegung vorausgeht. Gibt es aber eine aktive Form von *displaced*?

*

Andrzej Wirth gehörte zu den *displaced persons* des Zweiten Weltkriegs. Er erlebte die Vertreibung aus Włodawa, einer Stadt an der Grenze des heutigen Weißrusslands zu Polen, als Kind. Später wählte er seinen Lebensmittelpunkt selbst: in Polen, in den USA, in Deutschland. Das Wesen der Verortung nach der Entortung beschreibt er mit dem Gestus eines von Ort zu Ort Ziehenden. Der Habitus einer ‚Flucht nach vorn‘ wird zu seinem wissenschaftlich künstlerischen Motor. Dies formuliert er direkt in der ersten Strophe seines Gedichts CODA (S. 305):

*Displacement – Entortung –
wurde zum Thema meiner Forschung,
und gleichzeitig bezeichnete sie meine persönliche Lage.*

5 Wirth: Flucht nach vorn, S. 248.

Wirths gestalterisch, theoretisch forschender Ansatz, die Praxeologie⁵, teilte und diskutierte er mit Mitarbeitenden wie dem heute bekannten Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, mit dem er gemeinsam den Begriff des Postdramatischen Theaters prägte. Einigen von Wirths, wie später auch Lehmanns, Studierenden wird diese theoretische Denkfigur als Qualität ihrer Arbeiten zugeschrieben. So zählen zu den Stücken im Gestus eines postdramatischen Theaters vor allem die in Kollektiven entwickelten Arbeiten von Theatermacher*innen und Performancekünstler*innen wie She She Pop, Gob Squad oder Monster

1 Andrzej Wirth:
Flucht nach vorn.
Gesprochene Auto-
biografie und Mate-
rialien, hg. v. Thomas
Irmer, Leipzig:
Spector Books 2013,
S. 305–307. Das
Wort Entortung ist
weder als Deutsche
Wortbedeutung
für *displacement*
gelistet, noch ist es
in etymologischen
Wörterbüchern
zu finden (etwa
Friedrich Kluge:
Etymologisches
Wörterbuch der
deutschen Sprache,
24., durchges.u. erw.
Aufl., De Gruyter:
Berlin/New York
2002).

2 Deutsches
Wörterbuch von
Jacob und Wilhelm
Grimm. 16 Bde.
in 32 Teilländern.
Leipzig 1854–1961,
Quellenverzeichnis:
Leipzig 1971, hier:
Bd. 3, Sp. 377.

3 Pons. Global-
wörterbuch. Eng-
lisch-Deutsch, hg. v.
Roland Breitspre-
cher u.a., Dresden:
Ernst Klett 1993,
S. 320.

Truck, sowie die des Regisseurs René Pollesch – und auf theoretischer künstlerischer Ebene die der Hochschullehrerin Mieke Matzke (She She Pop/Universität Hildesheim).

Wirth widmete sich in seiner Praxis als forschender Übersetzer unter anderem den Stücken und Schriften Bertolt Brechts, von dem er gelernt habe, sich selbst «in der dritten Person Singular» (CODA: 305) zu denken. Mit Brecht habe er verstehen können, inwiefern Entortung «Teil der menschlichen Beschaffenheit» (CODA: 305) sei. Wenn Entortung mit Wirth und Brecht als Wesenszug beschrieben werden kann, ließe sich dann der zumeist negativ passiven Konnotation des *displacements* auch eine aktive, emanzipierende Haltung hinzufügen, die mit dem Weilen auf der Erde korrespondiert? Was heißt es konkret, sich zu entorten? Mit Wirth bleibt es zunächst biografisch:

... und dann
habe ich mich selbst entortet
aus dem sowjetisierten Polen,
wo ich zuerst – nicht ohne Erfolg – zu leben versuchte,

schreibt er in der fünften Strophe. Wirth hat sich erstmals «selbst entortet» (CODA: 306), indem er aus dem politisch neu besetzten Polen, das geografisch dem Gebiet entspricht, aus dem er vertrieben wurde, in die USA, «ins Post-McCarthy-Amerika» (CODA: 306), emigrierte. Dieses physische Entorten Wirths ist mit seinem Entschluss verbunden, kein Leben in Polen führen zu können.

Nicht jedes Ausreisen und Einreisen oder jeder Ortswechsel, die zugunsten einer Veränderung des Lebensalltags führen, sind als Entorten zu bezeichnen. Wirths poetische Zeilen verdeutlichen hingegen, dass das entortete Bewegen mit einer inneren Haltung verbunden ist, die den äußeren Umständen nicht zwingend abgelesen werden kann. Sich zu entorten scheint kein bloßer Akt des Verschiebens des Körpers zu sein. Mit dem sich Entorten ist möglichweise eher ein dringendes Gefühl verbunden, dem eigenen Körper einen anderen Platz geben zu wollen und müssen, um lebendig, beweglich zu bleiben.

... Ich habe mich wieder selbst entortet
nach Deutschland
und zwar zu meinen eigenen Bedingungen,
was eine Art Erfolg ist
für jemanden meiner Nationalität.

Diese siebte Strophe (CODA: 306) lässt sich als Coda lesen – als ein mit Wiederholung und Zusitzung gestalteter Höhepunkt der Dichtung. Wirth unterzog seinen Körper einer multiplen Entortung, indem er sich selbst erneut «nach Deutschland» (CODA: 306) entortete. In dieser Wiederholung des *displacing* liegt Wirths Antriebskraft: Deutschland wurde nie Ort/Platz/place seiner Ver-Ortung, einer zufriedenstellenden Sesshaftigkeit. Im erneuten Entorten akzeptierte Wirth zwar die Wahl eines Ortes, der kein ‚gerne Bleiben‘ auslöste, allerdings zu seinen

«eigenen Bedingungen» (CODA:306), trotz nicht-deutscher Herkunft. Was bedeutet es für einen Körper, an einem Ort anzuhalten, aber aufgrund der rotierenden Erdbewegungen permanent in Bewegung zu bleiben und sich dabei im Entorten auf eine spezifisch dynamische Weise wiederum in einer Gegenbewegung zu befinden? Ließe sich mit dem Entorten als Fliehbewegung eine Form des Rhythmischen und Chorografischen denken? Wirth schließt den Bericht seiner ‚Flucht nach vorn‘ mit seiner letzten Entortung zurück in die USA und mit einer künstlerischen Feststellung:

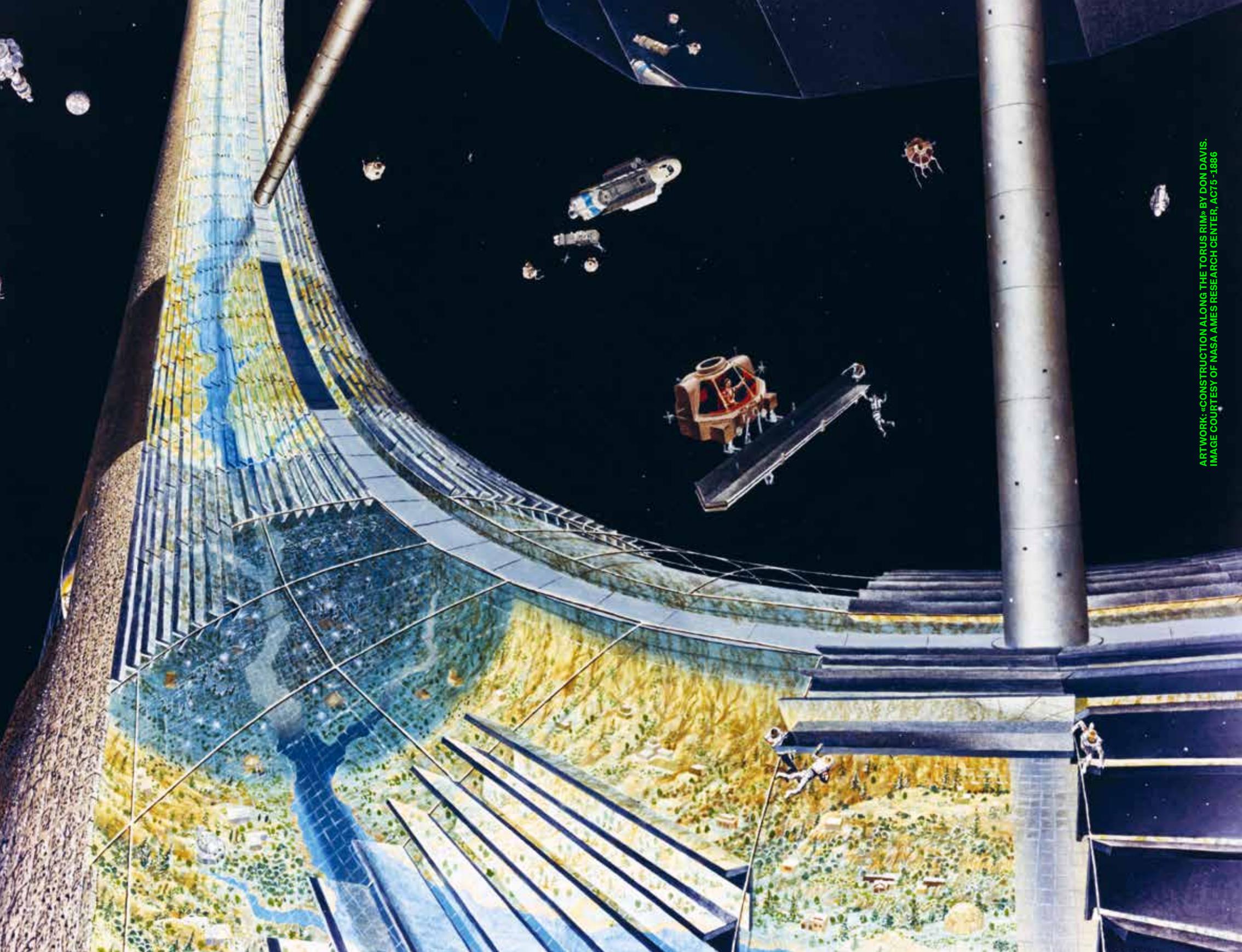
... Fluch und zweifelhafter Segen
der Entortung
kann nur durch Dichtung
vermittelt werden:

Bei Wirth finden Migrationsbewegungen durch Sprache auf Papier im Text statt. Möglicherweise endet CODA aus diesem Grund mit einer für ein künstlerisches Nachdenken über *displacement* relevanten inneren Haltung sowie Selbst-Verortung im Feld der darstellenden Künste:

... Ich übersetze mein
Auf Englisch geschriebenes Gedicht,
gewidmet Robert Wilson,
dem Meister der Entortung.

How to orientate yourself in *displacement*? Mit dieser und weiteren Fragen eröffnet wiederum die aktuelle Ausgabe der Tanznacht ihr Themenspektrum: VERTIGO. Age of Displacement. In dem Zusatz Age/Zeitalter tritt der Parameter der Zeitlichkeit hinzu. Wie entortet man sich künstlerisch, mit menschlichen wie nicht-menschlichen oder gegenständlichen Körpern? Wie verbinden sich diese Fragen mit dem Grimm'schen Synonym der Desorientierung? Wirths Idee eines Entortens signalisiert im Besonderen jene Bewegungsfolge: die des passiven politisch motivierten *displacement*, das in ein sich selbst Entorten als Suche nach einem Zentrum der eigenen Lebensrealität mündet und – anders als das *displacement* im Sinne des Vertriebenseins – wieder ins Politische migrieren darf, auf der Bühne, zwischen Textzeilen, durch die Kunst.

Mögliche Antworten ließen sich vermutlich nur im Suchen, Finden und/oder Beobachten spezifischer Qualitäten eines Entwerfens von Körper- und Objektbewegungen im Rhythmus des Gegenläufigen finden. Liest man Wirths Gedicht sodann als aktive Haltung im (selbst) Entorten, laden die Strophen dazu ein, *displacement* als Raum, Zeit und Grenzen verändernde Körperbewegung zu begreifen – als ein hoffnungsstarkes, aktives *displace yourself*.



ARTWORK: "CONSTRUCTION ALONG THE TORUS RIM" BY DON DAVIS.
IMAGE COURTESY OF NASA AMES RESEARCH CENTER, AC7-6-1886

Vom gesellschaftlichen Wert künstlerischen Seins im Zeitalter der Entgrenzung

CHRISTINE MATSCHKE

¹ Etwa in puncto sozialer Ungleichheit, wie Susanne Foellmer in ihrem Essay «Andere Räume in Zeiten von Corona» und in Distanzierung zu einem gut gemeinten «Wir gegen den Virus» ganz richtig differenziert.

² Fromm, Erich (2020): *Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*, dtv, S. 163. Eine Prognose in Richtung globale Katastrophe gaben Anfang der 1970er-Jahre die beiden Berichte des Club of Rome von Dennis H. Meadows u.a. (1972) sowie von M.D. Mesarović und E. Pestel (1974). Im zweiten Bericht kommen Mesarović und E. Pestel zu dem Schluss, dass eine Abwendung solch einer Katastrophe nur funktioniert, wenn ein fundamentaler Wandel der menschlichen Grundwerte und Einstellungen im Sinne einer neuen Ethik und einer neuen Einstellung zur Natur eintritt. Vgl. M.D. Mesarović und E. Pestel (1974), in: Fromm (2020), S.22.

«Doch was kann in einem Zustand von *displacement* Orientierung geben, wenn es keinen stabilen Kosmos, keine stabile Gesellschaftsordnung und keine stabile Lebenswelt gibt? Woran können wir uns festhalten, wenn sich alles um uns herum zu drehen scheint und doch stationär bleibt?» fragen Jacopo Lanteri und Julian Weber in der Einleitung dieses Katalogs und in Referenz auf Bruno Latour.

Mit der Corona-Pandemie zeichnet sich unübersehbar ab, in welcher enormen Schräglage sich die Menschheit im 21. Jahrhundert befindet.¹

In seinem erstmals 1976 erschienenen Buch «Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft» geht der Sozialpsychologe Erich Fromm davon aus, dass die sozio-ökonomische Struktur einer Gesellschaft und die Charakterstruktur des durchschnittlichen Individuums in Wechselwirkung zueinander stehen.²

Der vorliegende Text ist ein Versuch, Fromms Ansichten vom «Haben» und «Sein» aus einer gegenwärtigen Perspektive und in Hinblick auf den Wert des Künstlerischen für die heutige Gesellschaft zu beleuchten.

Vor 40 Jahren stieß «Haben oder Sein» auf große Resonanz und avancierte geradezu zum Kultbuch. Es wurde von vielen als Aufruf weg vom kapitalistischen Denken in Richtung Askese und Verzicht interpretiert, so der Psychoanalytiker Rainer Funk in einem Interview mit der Wiener Zeitung. Funk, langjähriger Assistent Erich Fromms und nun dessen Nachlassverwalter, verweist in besagtem Gespräch darauf, dass es Fromm – der ein bürgerliches Leben im schönen Locarno führte – nun aber eben gerade nicht um Enthaltsamkeit gegangen sei. «Haben» und «Sein» definieren zwei Grundeinstellungen zum Leben: «Entweder man orientiert sich an etwas, an dem man sich festhalten kann, an Dingen, und damit ist immer eine Orientierung von außen nach innen gemeint. Oder man lebt aus seinen eigenen geistigen, emotionalen und körperlichen Kräften heraus und steht so quasi auf eigenen

³ Vgl. Funk, Rainer (2011): *Der entgrenzte Mensch. Warum ein Leben ohne Grenzen nicht frei, sondern abhängig macht*. Gütersloher Verlagshaus.

Füßen.» Sich heutzutage am Haben auszurichten bedeutet für Funk vor allen Dingen, sich vom Einfluss der neuen medialen Möglichkeiten abhängig zu machen. Entscheidend ist also die Frage, ob und inwiefern der Mensch in der Lage ist, mit der digitalen Revolution souverän und selbstbestimmt umzugehen.

Doch warum streben immer mehr Menschen danach, die Begrenztheit ihres Denkens, Fühlens und Handelns hinter sich zu lassen und die Wirklichkeit, die sie umgibt, aber auch die Wirklichkeit, die sie selbst sind und damit ihre Persönlichkeit neu zu erfinden?³

Rainer Funk verweist diesbezüglich auf zwei Phänomene: Die Entgrenzungsmöglichkeiten, denen die Menschen durch die digitale Revolution ausgesetzt sind, und die Entgrenzungsforderungen, die von Wirtschaft und Gesellschaft an sie gestellt werden. Durch die Digitalisierung, die elektronischen Medien und die Vernetzung, die für jeden erfahrbar und realisierbar seien, hätten viele Menschen den Eindruck, alles sei möglich. Das führe zu einer Art Konstruktivismus, wobei die Konfrontation mit der rauen Wirklichkeit dann zum Problem werde. Berufstätigkeit erfordere heute oftmals Höchstleistungen. Man müsse flexibel sein und trage für das Projekt (Beruf) selbst unternehmerische Verantwortung. Auch für die Rente und die soziale Absicherung müsse man immer mehr selbst aufkommen.

In Anlehnung an Fromm spricht Funk in Bezug auf die Gegenwart von einer Sozialcharakterorientierung des «Selbstbestimmten» (Menschen). Das Problem dabei sei allerdings, dass die meisten Menschen mit einer Situation, bei der alles zur Disposition stehe (noch) gar nicht zurecht kämen. Lediglich 20 bis 25 Prozent der Menschen seien dazu in der Lage und die finde man vor allem in kreativen Berufen und in der IT-Branche sowie in der Generation derer, die mit der digitalen Revolution groß geworden sind. Die heutige vorherrschende Sozialcharakterorientierung sei noch immer die des von Fromm beschriebenen Marketing-Charakters, der sich wie ein Chamäleon den sich ändernden Anforderungen der Umwelt, also dem Markt, anpasse, um sich selbst bestmöglich zu verkaufen.

⁴ Dafür spricht auch die Tatsache, dass viele hochrangige Tech-Mitarbeiter im kalifornischen Silicon Valley ihre Kinder auf Waldorfschulen schicken. Sie halten das für den besten Weg, diese auf einen selbstbestimmten Umgang mit digitalen Medien vorzubereiten.

⁵ Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalsozialismus*. EVA Taschenbuch, S. 103ff.

Die Welt der Zukunft aber, so scheint es, braucht kreative Menschen, deren Bezugsgrößen keine Normen, sondern Fragen sind.⁴ Kurzum: Sie braucht Künstler*innen, d.h. Wanderer*innen zwischen Welten, Lebensweisen, Kulturen und Disziplinen, deren große Fähigkeit darin besteht, sich bewusst zu entgrenzen, um die Dinge kritisch aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Der Philosoph Vilém Flusser schreibt in seiner Essay-Sammlung «Von der Freiheit des Migranten»: «Nur jemand, der aus seiner (gedanklichen) Heimat vertrieben wurde bzw. sie freiwillig verlassen hat, kann die Fähigkeit entwickeln, kreativ bzw. schöpferisch mit seiner gegenwärtigen Situation umzugehen.»⁵

Das Leben im Exil greift zweifelsohne beträchtlich in die eigene Existenz ein und hat, wenn unfreiwillig erlebt, einen traumatischen Charakter. Denn die Emigrierten gehören nirgendwo dazu, sie schweben zwischen allen Stühlen – sind wortwörtlich «entsetzt» wie Flusser sagt. «Im Exil ist alles ungewöhnlich. Das Exil ist ein Ozean von chaotischen

Informationen. (...) man muss, um dort wohnen zu können, die umherschwirrenden Informationen zu sinnvollen Botschaften erst verarbeiten, man muss diese Daten <prozessieren>. Das ist eine Frage des Überlebens: leistet man die Aufgabe der Datenverarbeitung nicht, dann wird man von den Wellen des Exils verschlungen. Daten verarbeiten ist synonym mit Schaffen.»⁶ Aber: Das Exil kann auch eine Chance sein. Die Emigrierten erfahren die Fremde bestenfalls als Sprungbrett in eine neue Identität.

Im Zeitalter der Globalisierung ist der Blick über den berühmten Tellerrand mehr denn je gefragt. Sich allein auf Tradiertes zu verlassen und nur das Eigene, Vertraute für richtig zu halten, reicht nicht mehr aus. Eine konstruktive Auseinandersetzung mit dem Fremden ist unerlässlich geworden. Wie sonst sollte man mit den schnellen Entwicklungen unserer Zeit Schritt halten können?

Sich, wie Mariama Diagne es nennt, bewusst zu entorten, ist also nicht nur ein künstlerischer Akt, sondern immer auch die Kunst sich vom Eigenen und Vertrauten zu distanzieren. Gerade über diese Selbst-Entfremdung im besten Sinne scheint man sich jedoch klarer darüber werden zu können, wer man eigentlich ist. Sich in einer entgrenzten Welt bewusst zu entgrenzen, ist damit nichts anderes als der Versuch, in immer wieder neu vollzogenen Kreisbewegungen das eigene Ich auszuloten und dem unbeschreibbaren Kern der eigenen Existenz spürbar Gestalt zu verleihen.

Unbeschreibbares spür- bzw. erlebbar machen auch die Künstler*innen der Tanznacht Berlin 2020. Sie führen uns aufs Glatteis vermeintlicher Oberflächlichkeit, um uns in die geistigen Tiefen eines sich selbst durchdenkenden künstlerischen Materials zu locken. Sie bieten uns an, andere, fiktionale Identitäten anzunehmen und damit in eine neue Beziehung zu gewohnten Umgebungen zu treten. Sie schichten Wahrnehmungsmodi und erzählte Landschaften übereinander, schenken dem Leiden durch Trost eine Geste der Empathie und einen Ort mitten in der Gesellschaft, lassen uns aufatmen mit einem humorigen Blick auf das speziellübergreifende Verhältnis zwischen Mensch und Tier und entwerfen in der Gemengelage der Disziplinen und Formate Nischen für die Sehnsucht nach Verbundenheit und Eigensinn.

Wer sich auf die Auf der Tanznacht 2020/21 gebotenen Denk- und Bewegungsprozesse einlässt, der ist im «Sein». Denn *Werden, Aktivität und Bewegung* können nicht besessen, sondern nur erlebt werden.⁷ Der nicht-materielle Mehrwert von Kunst entsteht in jenen unvorhersehbaren Augenblicken, wenn das Erlebte den Kern der eigenen Existenz berührt und Menschen sich (miteinander) lebendig fühlen.

Auf viele bereichernde Momente während dieses geteilten Festivals der Nähe!



ARTWORK: «CUTAWAY VIEW, EXPOSING THE INTERIOR» BY RICK GUIDICE.
IMAGE COURTESY OF NASA AMES RESEARCH CENTER, AC75-1086-1

Strobe Light Sink Hole

SLOW READING CLUB FEAT. BILL DIETZ

ITALICIZED FIGURES INDICATE THE TIMING OF EACH BREATH WHILE READING. I.E. INHALE ONLY AT THE TIME INDICATIONS GIVEN. THE PACE OF READING IS DEPENDENT ON THE PLACEMENT OF BREATH INDICATIONS WITHIN THE TEXT. A TIME KEEPING DEVICE IS NECESSARY.

INDICATIONS MAY BE PERFORMED OR NOT, AT THE DISCRETION OF THE READER.

0:00.000 Try as we might to rid ourselves of it, in the end everything brings us back to the body. Since the concept of a truly morbid entity, there are forms the mind can provisionally agree I am isolating here on. For there's no reading more intimate than a translation. To make a broad distinction, a plague described in phenomena (and it seems our ends might agree), our minds might agree on a plague described in the following manner: The contemporary Horror film knows that you've seen it before. Before any pronounced physical sickness. Before any profound or psychological sickness, I search hastily for your fragments in the mud. I struggle, I am frantic, I enjoy fear, cinches appear in the sick person. Appears and only pronounces 0:23.640 red spots: only red spots or the body. The body is the love of two alien kinds of creatures for each-other. Suddenly noticing them when they turn all over the body when they turn back. He has no time to 0:30.093 suddenly notice them. He has no alarm. They say that through the digital, the body of flesh and bones, the physical and mortal body, will be freed of its weight and inertia. His head feels on 0:35.907 fire, grows over-alarmed. Her breath flows through the chaotic architecture of the school. Suddenly noticing he has time to be alarmed, grows by them, his head grows beneath this rational façade heavy and then he collapses. The 0:42.000 heaven he collapses grows over them so hardly any of the ills of the body are removed when it is seen in isolation. Heaven when he grows heavy, then he collapses. He is grown a swollen breast, has not time to be harmed before his head feels on fire. Molecule tiredness is terrible. He is seized with a magnetic tiredness, a terrible magnetic fatigue. Real voice is breathing. We tried to graft it onto other 0:54.054 media. In the body genres. A gold annihilation, that strange sun. Molecules split and draw border gold. A bodily intimacy that adopts the rhythm of the lungs draws more magnetic molecules towards their 0:59.288 annihilation. Fluids seem to race. Annihilation. His fluids wildly jumbled seem to race through his stomach have heralded a double death for Genre in general. His insides widely jumbled traced through his stomach. His insides seem to burst, to want to burst out body. Between his burst, between his

teeth: teeth slows down until it becomes teeth. His pulse slows down until it knows that you 1:10.296 know what is about to happen. It becomes a shadow, a latent pulse. 1:12.380 Pulse eats his shadow. It eases in and becomes a shadow. But more precisely on the fear of one's own body, latent pulse in accordance with time, in accordance with fever—the streaming over times. The 1:18.203 pulse beaten, growing heavy, m/y nails scrabble at the small stones and pebbles, deafening those eyes. You turn m/e inside out at the end of this transfiguration. Those eyes hear his pulse drawing first glaze at eyes. 1:24.222 Those holes swollen white. Haloes swallowing first white then glare. First holes swallowing back as charred unpeeled and black. And if poisoning all who enter her brick and mortar body. If black is charred, unpeeled, and cracked, it appeared and peered all hearing. Those hear his pulse beating groin. First white, then red panting tongues. In that hole's swollen panting tongue however, lurks a living, breathing, convoluted structure that is why all improvers of 1:36.163 our situation who merely concentrate on health are so petit bourgeois and odd. First white, then glazed. First white, then red, then black as charred and cracked, all heralding un-pre-read gold, then black and charred 1:41.799 if black. Your swollen neck gushing with poisoned milk. Soon the fluids speak subterranean. Holes swallowing holes. Soon the fluids furrowed like the earth. Like a volcano ingesting another breath, fire cones are formed at the 1:47.622 centre of each. Around them, the skin rises up and swaps. The skin rises up in blisters to turn it into an object body and blisters like air bubbles. These blisters are air like airy bubbles under a lava skin. However, it seems to be the case that the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on screen. Underachiever's skin of lava. These 1:59.678 blisters are rings at maximum radiance. Outright the outer one, the pulse of the heart at each spot and 2:02.804 around them the skin rises up and swaps the skin as critically and theoretically it became a problematic. Radiance at 2:06.000 the edge of the bubo edge, inviting the outer edge of the bubo. The body is streamed with them just as volcano and it knows that you know it knows you know. A violent burning sensation localized in 2:12.055 one spat more often than not. I find your nose a part of your vulva your labia your clitoris. I am a glove in your hands. First volcano body is them. It will eventually be able to move 2:18.261 through the looking glass. The bubos appear under the armpits, contorted hallways, bathed in red and blue, at this precious place. Bubos appear around the anus, the raw fruit and vegetable brigade, around armpits, at these 2:24.075 precious places where the precious functions. Your breath is caught eating the inner child that from a cold mouth soars. Throughout these bubos the anatomy carries out either it is inner putrefaction, through inner petrification, 2:29.614 a machine body, a digital body, an ontophanic body, or in other cases the anatomy discharges through these bubos. A violent sensation is localised. Whether the mimicry is spat then not. Itself a violence localised; one spat more often in one spot. The life force has lost. The coursing of the blood through the text to the point that localised indications that the

life has none of its strength. Which more and more could 2:41.563 not bear its own weight, and, a cure might be possible and abatement of cure possible. The most terrible plague is one that does not disclose; and none of it 2:46.500 means a thing. How one controls and relates to it does knot its 2:48.500 rage. I find your ears, one tibia then the other. Once open, a plague victim body exhibits lessons. Once-opened body. Plague both exhibits no body gently firmly inexorably holding m/y throat in your palm. The sticky black with bursting poison black liquid so dense it suggests blood. Gall bladder with waste is full. The gall bladder which filters heavier solid organic waste is full cut away from biological corruption. Sticky black gall bladder is stolen to bursting point into a spider-webbed abyss. With black liquid so dense it suggests the passionate herbivores' blood. It is also black, dense matter material: arterial and venial blood suggests new matter. In quick sharp gasps you get nor sleep nor rest, blood sticky, new body matter. Arterial sticky. The body is hard. The wall is hard as stone. On the walls is hard as stone. It returns to us now. The wall 3:12.318 is hard body is on the walls of the stomach. Membrane-stomach-membrane, countless blood sources and stomach have arisen and everything points to everything. Exact. A basic disorder in secretion but there is 3:17.571 neither loss nor destruction. We ask, whose breath is it anyway? – as in loss or syphilis. The intestines loosen themselves at the sight of the bloodless decider. Where matter and breaches are not in terms of audiences 3:23.662 and commerciality. From which the hardest matter must be a sharp knife. Hardest matter must be knife as if absurd instrument. Hard and glazed the instrument. Human sacrifice instrument. Body is as heard. The word is sticky as the cheapest 3:30.000 trick in the book. Hard and glazed and hypertrophied without an iota in places still intact without the once opened lesions. Intact without any loss or lapse of matter. I assemble you part by part. However in some cases the seasoned brain 3:36.688 and lungs blacken and become brain. Lungs blacken and become game and gangrenous. The softened, chocked-up 3:39.288 lungs the softened black substance. You count the veins and the arteries. The brain fissure chopped up in 3:42.253 chops of unknown substance. And restituted to a synthetic universe of flux, the brain chips off the unknown crushed chips of substance. Distributed power is reduced to powder into a cold black lead dust. The softened chalked up 3:48.272 lungs fall in. Two notable observations made about facts: all this is a mockery compared with solid misery. The first is the plague syndrome is without any observation. The monster moving in you in his sport as a 3:54.500 horrifying, giant mandible. Complete gangrene in the lungs is the gangrene in the brain and the plague victim dies. In the brain. E.g., whether the spectator of the porn film actually orgasms without purification in his limbs. It was diffused without estimating the anatomy, localised gangrene does out the anatomy. Physical gangrene does not die. Does not need to decide to die, will still tense your muscles. Secondly, one notes that the 4:05.966 only organs affected and injured by the plague: the brain and the lungs by the separated skin edge to edge plague. The brain and the lungs are both dependent on consciousness

or 4:11.209 the will. We can stop on conciseness or the will. We retract them to one side, can stop breathing. Speed up on breath, induce breathing dependent on 4:15.581 will. Speed up any rhythm of thinking. Any rhythm of science, any rhythm we chose. The thinking making unconsciousness brings about a plan, a balance. Make it conscious (but this is an illusion) or unconsciousness. Make it automatic. A balance between both kinds of breathing. Under direct control the sympathetic nerve obeys each conscious mental reflex. The building not only pulses with warm 4:25.669 and cold blood but circulates fetid air as if breathing. We can also speed up, slow down, or accent our thoughts. Or even those who practise special breathing techniques, we can also speed up, speed up or accent also. We can regularly eat subconsciousness. We cannot/can control the filtering of the fluids by the liver. We control the fluids by the liver, a vehicle 4:36.000 for contamination. The redistribution of fluids by the hearts of the blood within river within anatomy. Hence, the plague seems in tears to make self present in the intestines. To make self-intestines. To have a liking for all that is physically known in liking. Where consciousness is at hand, human will in thought are at hand, or at a position to gulping, belching plug-hole occur. 4:46.328

The core of this text is an excerpt from *Theatre and the Plague*, by Antonin Artaud (1933). Its writing has been altered by sequences of manual dictation, stenography, autocorrect and repetition. Additional text materials from: Monique Wittig, Philip Brophy, Achile Mbembe, Linda Williams, Carolyn Shread, David Cronenberg, Brenda S. Gardenour Walter, Ernst Bloch, Aleister Crowley, Nicola Masciandaro, and Saint Isidore of Seville. Breath indications map those of Mahalia Jackson in *Trouble of the World* (1958).



ARTWORK: «INTERIOR VIEW» BY DON DAVIS

IMAGE COURTESY OF NASA AMES RESEARCH CENTER, AC75-2621

DON DAVIS

Wyndham's Rule: Extrapolation, Intensification, Mutation

TEXT FROM MATTHEW J. WOLF-MEYER, «THEORY FOR THE WORLD TO COME: SPECULATIVE FICTION AND APOCALYPTIC ANTHROPOLOGY» MINNEAPOLIS, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, 2019.

THE BOOK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION-NONCOMMERCIAL 4.0 INTERNATIONAL LICENSE.

THERE'S ONE THING that becomes clear reading John Wyndham's apocalyptic novels: the apocalypse is never singular. Catastrophes might devastate a city, maybe a small country. An earthquake, an epidemic might be a catastrophe. But the apocalypse bundles together multiple forces and changes everything irrevocably. In *Day of the Triffids* (1951), it's not enough to have an alien invasion. The meteors that carry alien plant life to Earth also blind everyone who watches them streak through the atmosphere. The aliens land on Earth and find the blinded humans easy prey and wreak havoc on the human population. Only those protected from the alien light retain their vision, and it is up to them to rebuild human society on isolated islands cleared of the alien invaders. In *The Midwich Cuckoos* (2008), it's not enough that the English village of Midwich is trapped under an invisible dome, an impermeable barrier that traps everyone and everything inside of it. The newly born infants in Midwich all resemble each other, preternaturally blond and blue-eyed—and, it seems, capable of telepathy. What could have possibly made such a thing happen? In answering that question, the small village of Midwich—and the world—will never be the same again. Writing in the period after the Second World War, Wyndham captures the ways that a set of unpredictable events overlay already existing conditions to create a situation that changes how society is organized and how people think about the future. Alien invasions don't occur in a social vacuum; they overlay social unpreparedness—captured in the triffid-induced blindness and the Midwich provinciality. It's not just that no one sees the apocalypse coming but that the series of catastrophes that make up an apocalypse is made more potent through this lack of foresight and compounded by provinciality inspired by modern comfort.

Decades before Wyndham, H. G. Wells imagined alien invasions, too: *The War of the Worlds* (2005) features an invasion that has since

become paradigm defining. An unsuspecting Earth is invaded by wily Martians, who wield technologies that far outstrip human achievements. All the machines of war that humans have invented barely scratch the Martian war machines, and all seems lost—until the Martians are brought low by Earthly viruses. The Martians, it seems, catch a cold and, before they know it, are all wiped out. Such is the alien invasion story we like to tell, and it comes with variation, like in *Independence Day* (Emmerich 1996) when aliens are brought low by a computer virus, thanks to a little human ingenuity. But *War of the Worlds* and *Independence Day* are also struck through with provincialism. Despite being global invasions, their stories focus almost exclusively on the plights in a very specific location, England and the United States, respectively. We take for granted that events are unfolding similarly elsewhere and that the tiny changes made in one environment will cascade through the whole of the alien fleet. If only we could always be so lucky to be saved through pure accident or a little human ingenuity, and to emerge unscathed or better for the experience. Years later, Ian Edginton and D'Israeli's *Scarlet Traces* (2003) imagines what the aftermath of Wells's invasion was, with the alien technologies used by the imperial powers of the nineteenth century to entrench their hold on the globe in the years after the war. Things change, but they stay the same, reinforcing already-existing social relations. But if Wyndham's rule holds, there's no saving to be had in such simple fashion. The apocalypses that Wyndham imagines are more unsettling. They fundamentally change how society is constituted after they occur: there's no going back to how things were before. Human society might continue to exist alongside the triffids, but only on its isolated islands; life will continue after the cuckoos leave, but always with the possibility of their return. There is the terror of the event itself—the catastrophe that catches us off guard—but then there is the terror of the ongoing apocalypse: who knows what will happen next and what the ramifications will be? What can possibly be done to prepare for the unexpected? Speculative fiction and social theory both ask us to consider these questions, and in finding answers we make new futures possible.

The future is so hard to imagine these days. We know so many things that will happen: the weirding of weather patterns as a result of global warming; the rising of sea levels, which will flood cities and island nations; the acidification of the ocean, leading to mass extinctions of life in the sea and on land; drought, starvation, and famine as a function of changing weather patterns; the growing tensions between the haves and the have-nots, especially as the have-nots are increasingly subject to the worst of changing climate conditions and geographical displacement; the increasing numbers of the have-nots as a result of automation in the workplace and advances in artificial intelligence; growing animosities between nations based on access to needed resources, and complicated by increasing ethnonationalisms. That all seems to be a given, and how exactly it all plays out is impossible to guess. But then imagine some of the other possibilities—holding aside for a moment the possibility of an alien invasion, benign or otherwise: epidemic diseases gaining footholds due to changing climate conditions and spreading

globally thanks to faster and more efficient travel technologies; global and local economic recessions—if not total collapses—as a result of corporate and governmental failures to anticipate changing local and global conditions; earthquakes, wildfires, tsunamis, hurricanes, heat waves, all claiming lives and destroying homes, if not whole cities; food chain disruptions due to the extinctions or displacements of species. Then there are things like errant asteroids striking Earth and rogue states unleashing nuclear or biological warfare against unsuspecting populations. And did I mention alien invasions?

Any one of these events would be a catastrophe in its own right; it would disrupt society and its easy operations and assumptions about social order. But taken together—and it seems like more than one of them will happen, and most of them might, all in quick succession—there's an apocalypse looming. It's no wonder, then, that we have a hard time imagining what happens next—any one of these situations might be able to be modeled, but how do we model them all together? How can we possibly imagine how they'll intersect as emerging conditions laid on top of already-existing and slowly mutating social conditions, like racism, international relations, and the profit motives and class antagonisms of global capitalism? Wyndham's rule suggests that we just can't: there's something about the apocalypse and its multiplicity that defies the imagination and any attempt to model it. And even Wyndham falls prey to this: he can imagine the apocalypse and its local iteration, but the world escapes him.

So, here's Wyndham's rule: The apocalypse is never singular; it is always multiple. In its multiplicity, the apocalypse is unimaginable.

What is to be done when the future eludes our capacities for imaginative play and scientific modeling? One possibility is to imagine them one by one, to play with catastrophes and apocalypses in the confines of a novel or film or study. Speculative fiction does this with aplomb, a tradition Wyndham contributed to, if not wholly shaped. Imagine a catastrophe—a natural disaster, a widespread epidemic, a stand-in alien invasion—and model what happens next across society, from individual lives and families, to cities and nations, to the globe. At their most dramatic, everything changes—but usually humans pull through, if only by the skin of their teeth, and maybe in modified form, like Lilith and her brood in Octavia Butler's *Dawn* (1997); at their most modest, catastrophes are recovered from and the social order is restored, albeit in modified form. These attempts to imagine the apocalypse in its singular forms—and to imagine its aftermaths—produce models to think about society and how it might recover from devastating—if not ontology shattering—events. The theory for the world to come lies in these experiments, individual attempts to imagine, to model, to conceive of a future. It also lies in very real experiments with life after catastrophe, from rebuilding communities in the wake of natural disasters, to individual and family attempts to recover from disease, to societies reconstituting themselves in the wake of settler colonialism. These projects don't bring the future into being so much as make plain possible ways forward—and how they build upon the past.

Social theory and speculative fiction are two sides of the same coin. It is not the case that social theory is the sole provenance of academics nor that speculative fiction is that of science fiction writers. Both traditions ask us to imagine worlds that can be described and depicted, and ask us as audiences to imagine the rules that undergird a society and its human and more-than-human relationships. What are the systems of belief of these people (whoever they are), and how do they impact the everyday experience of identity categories like race, ethnicity, disability, gender, sexuality, and class? What are the bases of identity categories—is there even such a thing as race, ethnicity, disability, sexuality, and class in a given society? What is the role of »human nature,» and how does it impact people's relationships with each other and their relationships with nonhumans? What are the institutions that shape society and people's everyday lives? Is it capitalism and representative democracy, or some other economic and political organization? Framing these questions should make it clear that the kinds of questions that speculative fiction writers ask also motivate social scientists and other academics interested in social theory. The very questions that anthropologists, sociologists, and psychologists have been pursuing since the nineteenth century have also been motivating speculative fiction writers, from Mary Shelley, Jules Verne, and H. G. Wells, to our contemporaries (Collins 2008). But such speculation and theorization also underlies all description and depiction, even if it is muted and obscured from notice through social convention. Whenever we ask that someone imagine, we ask them to speculate—to theorize with us—the world that we weave through our descriptions. Speculation is a part of life, and theorization is as well (see Shaviro 2015).

Social theory, like speculative fiction, is always situated. It is situated in its time and place, in its historical moment. It is situated in the lives of the people who develop and implement the theory. And it is situated by its critiques, which themselves arise from particular life histories and social situations. Claims to objectivity in social theory—to universal generalization—are just as fraught as they are in objective claims more generally, whether in the hard or social sciences (Behar 1996; Clifford and Marcus 1986; Daston and Galison 2007; Haraway 1997; Hymes 1974; Latour 1987; Shapin and Schaffer 1989). As often as those points have been made since the 1970s—at least—claims to objectivity creep back in. In some cases, they never left, particularly in laboratory sciences. What is often elided in critiques of objectivity, however, are the ways that social situations and personal histories ensure that progress in social theory—in the sense that social theories are developed that capture experiences of the world rather than determine experiences of the world—is short-circuited (Haraway 1997; Lutz 1995). That »legitimate» knowledge is produced largely by scholars trained at universities in the North Atlantic or influenced by knowledge that has developed out of colonial relationships and their influences has profoundly shaped what forms social theory has taken, as well as the categories relied upon to create theoretical knowledge. This has resulted in social theory seeming to be the property of academics, with speculative fiction being

the realm of nonacademics. But such an easy division of labor obscures how speculative knowledge in the academy is, how contingent its production has been, and what the influences of individual lives have on what gets thought and how it is articulated. This is evident in how disciplines have formed, how they have spread, and how they have shaped knowledge production.

Consider two very different examples: Anthropology developed in the nineteenth century as the study of Man, the assumption being that humans (and especially men) were distinct among animals, and that they could be studied apart from other animals. How different anthropology would have been if it had developed as a mode of thought in Papua New Guinea, where humans, yams, and pigs all are thought of as persons. Ancestral spirits and inanimate art count too, both of which are roundly dismissed in the North Atlantic through secular claims to rational objectivity (Gell 1998). Anthropology developed when and how it did because of the colonial situations that state powers in the North Atlantic had become invested in, paired with pseudo-Darwinian theories about the development of Man, evolving from a state of savagery through barbarism to civilization, which conveniently mapped onto the globe to explain the apparent development of societies and people toward a state of modernity determined by university cities in the North Atlantic (Trouillot 2003; Wolf 1982). How different anthropology would look if it had been developed in China, where modernity developed quite differently, where theories of rationality had a much longer history, and the conception of the self-determined individual a much shallower one (Rofel 1999).

Or consider how psychiatry would have developed in Japan rather than in Western Europe. For many Japanese people, the site of personhood is the heart; for Western Europeans, it has long been the brain (Lock 2002). In psychiatry in the United States and elsewhere, this has led, over time, to the imputation of aberrant behaviors to problems in the brain. If the site of personhood had been elsewhere, as in the heart, psychiatry may have focused there instead, and its conception of the self would have articulated very differently. Similarly, with the idea of the individual firmly rooted in North Atlantic philosophical, religious, and political traditions, behavior was seen in early psychiatry as rooted in the individual. «Hysterical» women were seen as individual problems, not reactions to patriarchal power structures and social organization that systematically disempowered women from making decisions that they were simultaneously told were the marks of prized, liberal personhood: a double bind if there ever was one (Fanon 2008; Metzl 2003; Rose 1996; Wilson 2004). If psychiatry had developed elsewhere—South Asia or Melanesia, for example—where personhood is seen as a relational process rather than an inherent quality of the individual (Strathern 1992), how psychiatric disorders were defined would be different. They would rely more on an understanding of social dynamics and relations between people rather than organic causes isolated in the brain. What we think of as psychiatry and psychiatric problems are entirely indebted to the social origins of the discipline of psychology; if the discipline had

arisen elsewhere and spread from that geographical locus to the rest of the world, it would have made the world in a different way.

Such fantasies of disciplinary alternative histories are important, not just as «what if?» stories but also as a means to denaturalize the latent conception that knowledge produced in any discipline is objective. Knowledge, theory, and models are all subject to the same situational histories that have led to the founding of disciplines, the same personal histories, the same contingencies, and same historical processes. There's nothing inevitable about the creation of anthropology, nor its progress from theoretical paradigm to theoretical paradigm; harder to imagine is that physics or biology might not have arisen as a discipline or that they would have developed in ways other than they have. But an Isaac Newton killed in his crib by scarlet fever or Charles Darwin thrown overboard by a rogue wave, and both physics and biology may have developed quite differently. Gravity and natural selection may have been invented as concepts—eventually—or they may have been obscured by other, more dominant theoretical concerns. That Darwin's theory of natural selection was informed by his social position is well documented (Desmond and Moore 1994); what if he hadn't lived a life of relative privilege, watching those around him, better looking and richer, getting married while he remained a bachelor? What if, instead, he was just a little handsomer and wealthier? He may never have boarded the Beagle, and, even if he had, he might not have conceptualized selection as a struggle or that it was best expressed in reproduction over time. Contingency is critical to the dominance of models and theories that develop, just as much as historical situations ensure that some ways of thinking take precedence over others. A successful theory works on the aggregate—it relies on making sense to a wide swath of people who employ the theory and use it to shape their interactions with the world. We should be constantly skeptical of the theories that are developed, not only for the motives of their makers but for the ways that they reinforce already-existing conceptions of the world, of persons and institutions, power relations, and particular forms of speculating about the present and the future. That so much of how we think about the world comes from theories developed in the imperial, global North Atlantic should be pause for consideration; there are other ways to think of the world, to build social theory, to speculate about our futures, and to imagine, critically, the failures that North Atlantic traditions have precipitated.

Because of these determinants of social theory, I have a suspicion that the theories that have developed and gained traction over the last half century are deeply suburban. Theory that has been developed since the 1950s has emerged from a North Atlantic sense of comfort, a lack of hardship, an acceptance of global, national, and local power relations, an acceptance of a certain kind of inevitability inspired by a general level of prosperity. In this respect, consider the appeals of J. K. Gibson-Graham's tripartite understanding of capitalist, alternative capitalist, and noncapitalist modes of exchange (Gibson-Graham, Cameron, and Healy 2013). For Gibson-Graham, the model of capitalism they forward captures how

there are those exchanges that participate in the capitalist market—buying an industrially produced loaf of bread at the corporate-chain grocery store. And there are alternative forms of exchange, namely purchasing a loaf of bread from a locally owned baker who sources ingredients from family-owned organic farms. Alternative capitalist exchanges help to distribute wealth outside of corporate contexts, supporting laborers more directly without the need to appease corporate shareholders. Finally, there are noncapitalist modes of exchange: I make a loaf of bread from ingredients that I have grown and milled, and I give my loaf of bread to a friend in exchange for his or her labor. Such a conception of alternative capital exchange can exist at a moment in the history of capitalism when institutions that facilitate such forms of exchange are supported, institutions like farmers markets, which are available in some but not nearly all markets. But it is also true that capitalist institutions rely on alternative capitalist formations as the basis for expansions of the market: Whole Foods, a national grocery chain, trades on its appearance as an alternative to corporate chains, when it is just as corporate and dependent on capital as any of the other national chains. Similarly, an understanding that there is an outside of capitalism is a very peculiar fantasy that depends on imagining the existence of property that hasn't been captured by national or private claims to ownership; the seeds to grow wheat have increasingly become proprietary, as are most fuel sources that could conceivably bake a loaf of bread. And yet, Gibson-Graham's conception of capitalism is appealing; it's compelling to imagine that one is participating in some alternative to the hegemony of capital through frequenting a farmers market, even if it is in the microscopic monetary exchanges that support local growers and noncorporate farms. But the success of the theory depends in no small amount on individuals extrapolating from these small exchanges to the entire basis of the economy and its formation.

Or consider the recent turn to multispecies ethnography and animal studies in the social sciences and humanities (Haraway 2003, 2008; Hartigan 2014; Kirksey 2015). That animals had been left out of scholarly consideration for the last century of the university might easily be claimed to be a function of there being more pressing concerns—Civil Rights and the history of racism; gender, sexuality, and feminism; postcolonial politics; globalization and U.S. hegemony; the postmodernist critique of objectivity and knowledge production—and now we are rethinking the category of the human, human agency, and the role of animals in human society. The analytic worm turns, and focus becomes ever narrower in its objects. Anticipating what comes next is beside the point; the challenge is that when scholarly attention continues to work within North Atlantic traditions, drawing on the sources and disciplines that have shaped attention over the last century, the possibility of a rupture, of finding something truly new, is impossible. Instead, new objects are fit into already-existing theoretical matrices, taming the objects as sources of knowledge while reinforcing dominant ways of knowing the world. Take, for example, recent attention to the microbiome, that teeming mass of microbes that covers human bodies

and fills our digestive system (Yong 2016): yes, attention to the determinative powers of the microbiome has the potential to reshape how we think about human desires, particularly related to food, but it also tames the microbiome into a knowable object, first in the laboratory and then in the humanities and social sciences. It becomes subject to already-existing ways of knowing, of acting upon it, of conceptualizing it. Its alienness, its unexpected potentials and actions will be translated into models, theories, and language that adhere in disciplines as they already exist. Newness becomes the fetish of disciplinary knowledge production precisely because the new is always impossible to bring into being—because the new is always trapped in disciplinary modes of knowing.

The disciplines are ruled by their comfort and their suburban complacency. And I am no different. Raised in an upper middle class home, in a periurban part of metropolitan Detroit nearly thirty miles from the city center, I attended a private elementary school and an elite public high school. Unlike many of my peers, I opted for a liberal arts education while they attended larger state schools; where most of my peers got by on allowances provided by their parents, I chose to work throughout high school and college, in part to support my game-playing and comic-book-reading hobbies. When college was over, I spent time teaching elementary school, and then migrated into a series of graduate programs. Although there were precarious times, I could always rely on my parents and student loans through the federal government for support. Over time, through work and good fortune, I've found myself gainfully employed, a homeowner, the parent of two children, blissfully free of debt. Maybe you see yourself in that description—or a version of yourself that you aspire to be or have left behind. Maybe you've been more fortunate than me or made different decisions. But if you're reading this, chances are that we have more in common that we hold in difference. And maybe you too are struck with a kind of suburban comfort, a complacency that seeks, discretely, to reinforce already-existing modes of knowledge production and theoretical models. And maybe, like me, you've become a little dissatisfied with the futures that are being made for us and that are foreclosing the development of other possibilities. Maybe you too want to choose a different future.

Maybe it was that suburban comfort that propelled me into reading all of the speculative fiction that I did throughout my teenage years and into my adulthood. In an era before the internet, I would scour bookstores for Philip K. Dick novels that had long been out of print, and stumbled upon authors like Samuel Delany and Thomas Disch, Joe Haldeman and H. Beam Piper, Ursula Le Guin and Octavia Butler, Norman Spinrad and Cordwainer Smith, by diligently reading the backs of books in search of something else compelling. I had long tired of Isaac Asimov and Robert Heinlein, both of whom seemed too out of touch with reality—a strange criticism for science fiction writers. I wanted fiction that helped me make sense of the world around me but that also unsettled me in productive ways. In essence, I wanted social theory before I knew that there was such a thing to be had, and speculative fiction supplied

it. Is it any wonder then that I gravitated toward the discipline of anthropology, a social science that is fundamentally built upon the postapocalypse of global settler colonialism?

Arguing that fiction writers are products of their biographies, their historical situations, and their biases is less controversial than suggesting the claims to objectivity that social scientists implicitly (and sometimes explicitly) make need to be interrogated. Inasmuch as fiction authors are taken to be exemplary thinkers of their time, they are also treated as symptoms—as expressions of cultural trends, some of which might be subtle in their shaping of individuals (Barthes 1977; Foucault 1998). Authors are important not merely for who they are but as one of many, as part of an aggregate that is considered a generation. Reading across the speculative fiction that emerged in the 1960s as a response to the hard science fiction of the immediate afterwar period, a growing concern about the suburban fantasies of the United States becomes clear: from Le Guin's critiques of capitalism in *The Dispossessed* and gender norms in *The Left Hand of Darkness* (1969), to Spinrad's *The Iron Dream* (1972) and its critique of racial fascisms, to Disch's meditations on urbanism and kinship in *334* (1999), to Dick's unease with all the convenience and comfort of the afterwar period, from *Ubik*'s (2012b) talking smart devices to *The Man in the High Castle*'s (2012a) paranoid awareness of something having gone deeply wrong with society to lead to the Nazis and Imperial Japan carving up a defeated United States. In the speculative fiction of the 1960s, there was a palpable dis-ease with suburban comfort—a comfort that was largely predicated on consumerism, patriarchy, and implicit white supremacy. Any social theory that arose from this matrix might rightly be treated with suspicion; any speculative fiction that arose from the same period might serve to put into relief the implicit attempts to normalize suburban hegemony, benefiting from not existing within the university disciplinary system, which implicitly—and sometimes explicitly—sought to diagnose the contemporary moment as a unilineal result of the civilization process. In so doing, social theory operated teleologically, diagnosing the present as an effect of an inevitably unfolding past series of events. But speculation works differently, and drawing from authors whose biographies lent a critical stance to the theories they operated with led them to question the seemingly inevitable. They questioned what would happen if the seemingly inevitable continued in an extrapolative fashion. What would happen if the inevitable intensified, or what if something truly strange and unpredictable happened?

This is all to suggest that social theory is a question of biography, social location, and institutional situation. Social theory and its production is a question of scale—of moving from the lives of individuals, to communities, to society at large, and ever outward spatially. But it is also to suggest—like Frederick Jackson Turner's theory of the frontier (1998)—that social theory also traffics in time. It is also to suggest—somewhat paradoxically—that, like Roland Barthes's discussion of the «death of the author» (1977), biography is less important than social location. This is how a generation can occur, with a shared sensibility

across different life experiences. It is also to explain why this book looks the way that it does. My assumption is that you, like me, are a product of a particular moment, and that my dissatisfaction with available theories, with the teleological diagnosis of white supremacy, with the resignation in the face of planetary collapse, is shared. My biography, represented in part in the diary entries that make up the spine of this book, may be my own, but it is not unique; it is singular, but the experiences I have had throughout my life echo in the lives of others. My sensibilities, shaped as they have been by upbringing, education, and my media environment, are the product of the world that I have inherited. My seeking out of alternatives to dominant social theories handed down to me by my disciplines is presumably also shared by others—evident in the growing interest in alternatives to Eurocentric, diagnostic theories. One source for these alternative theories is speculative fiction in its proper sense, but the speculative impulse arises elsewhere, too—in music, in film, in countergenealogies of thought that resurface traditions and thinkers that have been dismissed as not fitting into the dominant body of social theory.

We are at a moment where we need to choose our future. Diagnostic theories will only get us so far. Our imaginations can only get us so far, as well. Both are impoverished by their social locatedness. Accepting both of those claims might inspire resignation. But the purpose of this little foray into the speculative is to inspire the opposite: what sources might there be for rethinking the future? for dislodging the futures that we have been given and to think something anew? for rethinking the past that has gotten us to this point? Articulating futures—imagining them and bringing them into being—is an active process, and rather than a posture of resignation, theory for the world to come needs to instill radical curiosity. That curiosity should be about sources—about texts and authors—as much as it is about practice. The disciplinary configurations that make up the terrain of social theory, embodied in the contemporary neoliberal university, are insufficient at best and harmful at worst. Choose your future: throw in with what has been or try to find something that disrupts the futures we have been given.

There's something appealing about desolation, about the radical reduction of society to its barest elements. Maybe it's the sheer simplicity of it all: agrarian villages in the wake of nuclear holocaust, communitarian solidarity in the aftermath of global economic collapse, transformations in gender roles and sexual mores as a result of alien invasion. Wiping the slate clean makes imagining the future so much more possible. But the future we face won't be based on a clean slate—instead, it will be Wyndham's future, built upon the already-existing blindnesses that adhere in our societies, made possible by our provincialities, our comforts, our prejudices. The future is unfathomable. But in this openness, it becomes a space to play with theories of what might be, of what the future holds, how it will reshape human lives and society, and how the future will change too. Putting theory into the world makes new worlds possible—it creates new lines of flight that human action follows, unfolding in turn new possibilities. Speculative fiction—

and social theory—that considers desolation and its aftermaths helps to point to ways forward, ways to live through the apocalypse, even if living through doesn't manage to keep things the same as they were.

How the end is imagined changes over time, and so are the beginnings that the end spawns. As a child, raised during the tail end of the Cold War, the end always seemed to be nuclear. On Saturdays, after a morning's worth of cartoons, one local affiliate would turn to showing horror and science fiction movies—sometimes Japanese *kaiju* movies, starring Godzilla and his nuclear-inspired ilk, sometimes films like *Night of the Comet* (Eberhardt 1984), that fictionalized nuclear holocaust through unexplained phenomena. Looking back, I wonder what sadist programmed these movies to air following Saturday morning cartoons; who in their right mind would think that it was appropriate to show a film featuring flesh-eating zombies after Elmer Fudd chasing Bugs Bunny? But then it strikes me that that question is disingenuous. Future making is about communicability (Briggs and Nichter 2009), about giving from one generation to the next a sense of the future they are to inherit. That's how futures are made—not necessarily through deliberation but through infection.

That I would lie in bed as a child, thinking about nuclear holocaust, imagining that any passing airplane could be a Soviet bomber carrying a nuclear payload to devastate suburban Detroit was entirely the point of showing those films. I'm not sure that I could imagine what would happen next—I couldn't imagine that we would return to some form of agrarianism after nuclear conflagration, since those weren't the stories that made it into film. I'm not sure that I could imagine anything other than the event itself. There was something particularly debilitating about the nuclear future: there wasn't anything to be done about it to avoid it, nor was there any recovering from it. The movies I watched on TV—sometimes through a screen of fingers to block out the gore—stopped short of imaging what happened next. How, exactly, did human society rebuild itself? What, precisely, did people do to ensure that another nuclear holocaust didn't happen? In effect, not imagining these possibilities ensured that viewers like me never learned a language to elaborate postapocalyptic possibilities.

Utopias are usually boring, even when they're stories of crawling from the wreckage of the apocalypse. And that's what so much of postapocalyptic literature attempts to skirt around: what's so compelling about societies rebuilding themselves, or, worse yet, societies that have already rebuilt? There must be some threat to the easy life of utopia to make it worth putting into narrative. In a nutshell, that's the motivation for so many of the apocalyptic stories I grew up with, albeit their utopia was the casual, comfortable utopia of 1980s American consumer capitalism. That American utopia was a partial one—it overwhelmingly favored decently educated, suburban white people, who were either in professions protected from recessions or from the globalization of industrial labor; rural and urban communities, each in their own ways, were more exposed to the vagaries of internationalizing and

financializing capitalism. But for those in their suburban idylls, utopia was at hand. Not in some ideal sense—it wasn't a suburban heaven—but all needs were met, and wealth accrued. Life wasn't perfect, but it was secure to the extent that it was unlikely that nuclear bombs would actually be dropped.

That utopia was easy to disrupt, and films like George Romero's *Dawn of the Dead* (1978) sought to do just that. Set in a suburban shopping mall, the protagonists take refuge from a zombie infestation that has seemingly infected the rest of the world—or at least the immediate surroundings. Part too-obvious allegory for the blindnesses of consumer capitalism, part postapocalyptic anxiety fantasy, *Dawn of the Dead* doesn't have anything to say about how to rebuild society, how to make good use of the clean slate that the zombies would provide once they were eradicated. That world would wait until *Survival of the Dead* (2009) in which an island-bound community has found refuge from the ever-present zombies—until the zombies begin to make their way to the island under water. But the world of *Survival* is a sadly capitalist one, where the wealthy live in glass towers and think themselves immune from the recurrent waves of the zombie apocalypse. They find themselves unprepared for the teeming masses of zombies that find their way ashore. If Romero has an abiding rule, it is that wealth won't protect you from catastrophe. If anything, wealth tends to make you especially blind to the world through its suburban provincialisms. Rebuilding the world and its consumerist vagaries won't stop the next catastrophe—and the blindness that would seem to justify such rebuilding points to the problems that make our present catastrophes so devastating. There's no way forward, and the route society is on is sure to make the next catastrophe more devastating for lack of planning.

Those apocalyptic Saturday films seemed to suggest that my forebears were resigned to the future that was coming to meet us. Resignation is a powerful force, and one that is infectious: living resignedly tends to infect those who are exposed to it. Resigned imaginations and catastrophic speculations tend to materialize their worlds through inaction—or, rather, actions that are too modest to affect a different future. Resignation makes sense of modest action, of being comfortable, of being maybe a little outraged, but not outraged enough to make a difference. That suburban complacency, that late capitalist utopia that favors some people and their lifestyles over others, is easily fostered through modest action, through a lack of imagination about what comes next. How do we see past our resignations? How do we begin to think past the looming apocalypse, one that will comprise the known and unknown? How do we begin to build a set of theories for the world to come that works past our blindnesses, our complacencies and resignations? How do we design a society that at once is prepared for the array of catastrophes that are on the horizon and will rebound into something new and unprecedented on the other side of the apocalyptic events?

In this book, I begin to think about the theories for the world to come—what theories there are that will help to build a sustainable, equitable world after collapse. Or, maybe, sets of theories that when put

into play in the present will change the possible futures that have come to grip our imaginations. Can social theories, mined from specific local spaces and historical moments, inspire new lines of flight, new paths into the horizon that is the future? To answer these questions, I turn to a set of speculative texts—films, novels, television shows, comic books—to consider their embedded social theories: what are the worlds they build, how are they composed, and what kinds of lives do they enable? I think through these texts based on my own history, my own locations and fixations. I consider, in turn, my time in Michigan, in California, and in New York, and the texts that infected me in each of those personal moments. Those texts are largely local themselves, texts produced by or situated in Michigan, California, and New York. The chapters are auto-biographic reflections and textual analyses, all in the service of thinking through speculations in their moment and their lingering effects. Throughout, I am interested in three forms of future historiography: intensification, extrapolation, and mutation, each of which helps to expose the problems we currently face in thinking about the future and its possibilities.

Not solely the provenance of speculative fiction, intensification, extrapolation, and mutation are also at the heart of many social theories. Extrapolation takes a force or institution or person and puts it into the future, relatively unchanged. Extrapolating in this way is a means to imagine what will happen to something as it is carried into the future: What will the future of capitalism be? Or the future of kinship relationships? Extrapolation allows for imagining how something like capitalism will respond to other changes, social and environmental. In doing so, extrapolation serves to make evident how fragile or resilient institutions, forces, and people are. Intensification imagines what will happen with the increase in quality of a force or the pervasiveness of an institution. This is not to imagine an institution or force unchanged, but to purposefully toy with making a force unrelenting or an institution more total. What if the world just keeps heating up? What if capitalism becomes so totalizing that all social interactions are subject to the market? Answering these questions is a foray into speculating about intensification. Mutation modulates forces and institutions in unpredictable ways. What if marriage was replaced by the corporation, allowing for more than two people to be married in a joint venture? Or what if the Ice Age suddenly began, despite all our preparations for global warming? Mutation is about surprise, about the unexpected, and how individuals and societies respond.

Each of these modes of thought, which might otherwise be sufficient for predicting the future, run up against Wyndham's Rule: they cannot capture the multifarious forces that conspire to make our collective future. In the following, I turn from the question of life at the end of capitalism to the nihilism of deep time, to the social need for revolution and its relationship to conceptions of time. If intensification, extrapolation, and mutation are insufficient, might the disavowal of power, a graceful handing over of power to the generations in our wake, help to usher in a new set of theories for the world to come?

CREDITS

EXHIBITIONS

«An Interview with H.R.H The Princess of Wales»

Yvon Chabrowski
Video Skulptur
Video Skulptur / Video Sculpture: Yvon Chabrowski
Performance: Jana Horst
Kamera / Camera: Jan Mamme

«Animal Companion»
Hana Lee Erdman
Performance
Autor / Author: Hana Lee Erdman
Performer: Asaf Aharonson, Alice Heyward, Layton Lachman, Jorge De Hoyos, Kasia Wolinska
Dramaturgie / Dramaturgy: Igor Koruga
The piece is represented by Gallerie, a project and gallery that represents immaterial artworks.

«The Zone of Stellar Fauna»
Leon Eixenberger & Kat Válastur
Installation
Design / Visual Art: Leon Eixenberger & Kat Válastur
Produktion / Production: Kat Válastur / HAU Hebbel am Ufer
Co-produziert von / Coproduced by:
Fondation d'entreprise Hermès, Théâtre de la Ville (Paris), Theater Freiburg, Fonds Transfabrik – deutsch-französischer Fonds für darstellende Künste.
Gefördert aus Mitteln des / Funded by:
Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa.

«Gummimauer / flexible walls»
Rike Horb
Performative Installation
Installation: Rike Horb / Performance:
KünstlerInnengruppe diese Frau

«An Unboxing Ballet Beat»
Mmakgosi Kgabi & Dasniya Baddhanasiri
Performance
Tänzerin / Choreografin / Dancer / Choreographer:
Dasniya Baddhanasiri
Kollaboratorin / Vokale Klanglandschaft / Collaborator/
Vocal Soundscape: Mmakgosi Kgabi
Produktion / Production: Tanznacht Berlin 2020.

«Breathing With_1»
Jana Unmüßig / Miriam Jakob
Installation
Künstlerische Kollaboration / Artistic Collaboration:
Miriam Jakob & Jana Unmüßig
Künstlerische Beratung / Artistic Advice & Video / Sound: Felix Claßen
Video: Miriam Jakob
Texte / Malen / Texts / Painting: Jana Unmüßig
Gefördert aus Mitteln des / Funded by: Berliner Förderprogramm Künstlerische Forschung/gkfd
Unterstützt von / Supported by:
Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa

«If a Tree Were to Fall»

Kinga Ötvös & Adrian Ganea
3D-Echtzeit-Simulation einer autonomen Tänzerin / Real-time 3D simulation of an autonomous dancer
Installation / Performance
Performerin / Musikerin / performer, musician:
Kinga Ötvös, Video / 3d Animation / Bühnenbild / Video / 3D animation / set design: Adrian Ganea
The performance was realised during a residency offered by Colectiv A, and co-financed by AFCN

PERFORMANCES

«Consul und Meshie»

Ein Projekt von Antonia Baehr und Latifa Laâbissi
In einer visuellen Installation von Nadia Lauro
Konzept & Interpretation / Concept & Performance:
Antonia Baehr & Latifa Laâbissi
Visuelle Installation / Visual Installation: Nadia Lauro
Kostüme / Figures: Antonia Baehr, Latifa Laâbissi & Nadia Lauro
Licht- und Sounddesign / Sound and Light Design:
Carola Caggiano
Design Spiel / Design Game «French Theory Memory»:
Hilâ Lahav
Administration & Touring: Alexandra Wellensiek / make up productions & Fanny Virelizier / Figure Project
Dank an / Thanks to: Vinciane Despret, Donna Haraway, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Melanie Poppe, Rayna Rapp, Constanze Schellow, Emilia und Kathrin Schlosser, Mia Sellmann, das Team von HAU Hebbel am Ufer, Jean-Yves und Danielle Auvray.

Produktion / Production: Figure Project / make up productions
Co-produziert von / Coproduced by: A co-production by Figure Project / make up productions and HAU Hebbel am Ufer Theater (Berlin), Le Magasin des horizons (Grenoble), CCN2, Centre chorégraphique national de Grenoble, Xing / Live Arts Week VII (Bologna)
Gefördert aus Mitteln des / Funded by:
Hauptstadtkulturfonds und Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa

«Silent Trio»

Christina Ciupke und Darko Dragičević
Chapter: Spomenik
Premiere
Konzept / Concept: Christina Ciupke and Darko Dragičević, Sound Design: Daniel Massey
Textmitarbeit / Text Collaboration: Alan Cunningham, Mitarbeit Recherche / Collaboration Research: Milica Naumov
Lichtgestaltung / Light Design: Gretchen Blegen
Dramaturgische Mitarbeit / Dramaturgical Support: Silke Bake, Produktionleitung / Production Management: Barbara Greiner
Press / Social Media: Anita Goß
Eine Produktion der / A production by: A lot of body GbR, Co-produziert von / Coproduced by: Tanzfabrik Berlin, Gefördert aus Mitteln der / Funded by: der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa und des Hauptstadtkulturfonds
Unterstützt von / Supported by: apap - Performing Europe 2020 cofounded by the Creative Europe Programme of the European Union

«Hamlet»

Dewey Dell
Premiere
Choreografie / Choreography: Teodora Castellucci
Choreografie-Assistentin/Produktionsleitung / Assistant Choreography/Production Management: Agata Castellucci, Originalmusik / Original music: Demetrio Castellucci, Licht-Design / Light design: Eugenio Resta
Kostüm-Design / Costume Design: Guoda Jaruševiciute
Gefördert aus Mitteln des / Funded by:
Hauptstadtkulturfonds
Co-produziert von / Co produced by:
Dewey Dell, Tanznacht Berlin 2020

«Noa & Snow – poem#4»

Alix Eynaudi
a gentle experiment between the everyday and the event
Künstlerische Leitung / Artistic director:
Alix Eynaudi, Performance: Cécile Tonizzo, Alice Chauchat, Jason Dodge
Produktionsleitung / Production Management: Eva Holzinger
Projektleitung / Project management: Alix Eynaudi
Mitforschende / Co-researchers: Paula Caspão, Quim Pujol, Lydia McLinchey
Poem # 4 wurde realisiert in Kollaboration mit / is realised in collaboration with: Alice Chauchat, Jason Dodge & Cécile Tonizzo
Produktionsleitung / Production Management: mollusca productions
Buchhaltung und Beratung / Bookkeeping and consulting: Smart Austria
Poem # 4 wurde co-produziert von / is co produced by: brut Wien, Volkskundemuseum Wien and boîte de production

Noa & Snow ist ein künstlerischer Research gefördert aus Mitteln des / is an artistic research project funded by: the Austrian Science Fund (FWF), through PEEK – project #AR 553. boîte de production wird unterstützt von / is supported by: The Creative Europe Programme of the European Union, through Life Long Burning, Kulturbteilung der Stadt Wien and the 8th District Josefstadt's Department of Cultural Affairs. This project was made possible by the trust and support and love and patience of Quim Pujol, Paula Caspão, Agnès Quackels, Jennifer Lace, Alice Chauchat, Jacopo Lanteri, Raimundas Malašauskas, Sarah Blumenfeld and Herbert Justni.

«Sehnsucht 3»

Liina Magnea
Premiere
Choreografin/Komponistin/Performerin / Choreographer/Composer/Performer: Liina Magnea
Performer: Magnus Mariuson, Leifur Eiríksson
Performer/Sängerin / Performer/Singer: Sigrún Gyða Sveinsdóttir, Julianna Sophie Schreyer
Co-Produktion / Co production: Tanznacht Berlin 2020

«Aeon»

Moritz Majce + Sandra Man
Premiere
Choreografie, Video, Raum / Choreography, Video, Space: Moritz Majce
Choreografie, Video, Text / Choreography, Video, Text: Sandra Man

Performance: Lisa Densem, Joséphine Evrard, Charlie Fouchier, Nitsan Margalit, Laura Siegmund, Maya Weinberg
Co-Produltion / Co production: Tanznacht Berlin 2020
Gefördert aus Mitteln / Funded by: der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa

«Extinction Room (Hopeless.)»

Sergiu Matis
Konzept, Choreografie / Concept, Choreography: Sergiu Matis
Mit / With: Manon Parent, Sergiu Matis, Martin Hansen
Sound Installation und Komposition / Sound installation and composition: AGF aka Antye Greie
Text: Philip Ingman, Sergiu Matis, Mila Pavićević
Spezien Forschung / Species research: Philip Ingman
Dramaturgie / Dramaturgy: Mila Pavićević
Sound: Martin Lutz
Produktionsleitung / Production management: 4Culture Association
Finanziert von / Financed by: AFCN – The National Administration of Cultural Funds, Romanian Cultural Institute, Europalia Arts Festival Brussels
Produziert von / Produced by: Sergiu Matis production
Gefördert aus Mitteln des / Funded by:
Hauptstadtkulturfonds, Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa
Co-produziert von / Coproduced by: 4Culture Association, WASP Studios, ICI-CCN de Montpellier – Occitanie as part of «Life Long Burning (LLB) – Towards a Sustainable Eco-System for Contemporary Dance in Europe» cofounded by the Creative Europe Programme of the European Union
Unterstützt von / Supported by: Centre of Drama Art Zagreb and Art workshop Lazareti Dubrovnik.

«A e R e A»

Ginevra Panzetti und Enrico Ticconi
Von und mit / by and with: Ginevra Panzetti / Enrico Ticconi
Ton / Sound: Demetrio Castellucci
Licht / Light: Annegret Schalke, Coach
Fahnenschwingen / Flag waving coach: Carlo Lobina / Flag-wavers association of Arezzo
Technische Leitung / Technical Direction: Paolo Tizianel
Kostüm / Costumes: Ginevra Panzetti / Enrico Ticconi
Werbung / Promotion: Aurélie Martin
Produktion / Production:
Premio Hermès Danza Triennale Milano.

«aLifeForms - Identity Hard Fork / Harte Johannes Paul Raether Identitätsabelung»
Konzept & Performance / Concept & Performance: Johannes Paul Raether

«Everybody's Fantasy»
Jen Rosenblit
Konzept / Kreation / Text / Performance / Concept /
Creation / Text / Performance: Jen Rosenblit
Sound / Komposition / Performance / Sound
Composition/Performance: Gerald Kurdian and Li Tavor
Stimme / Vocals: Simone Augherlonny, «Lazy Susan»-
Bühnen-Design / Stage design: Jonas Maria Drost
Lichtdesign/Technische Leitung / Light design /
Technical direction: Nidea Henriques
Produktion / Production: Anja Weigl and Daniela Seitz /
Culture on a budget
Dramaturgische Unterstützung / dramaturgical support:
Merel Heering
Co-produziert von / Coproduced by:
Tanznacht Berlin 2020, Tanzquartier Wien, Arsenic and
Mount Tremper Arts
Unterstützt von / Supported by: Danse & Dramaturgie,
an initiative by Théâtre Sévelin 36, in association with
Dampfzentrale Bern, Tanzhaus Zürich, TU-Théâtre de
l'Usine, ROXY Birsfelden
Mit finanzieller Unterstützung von / with the financial
support of: Pro Helvetia and SSA Société Suisse des
Auteurs.

«Roger»
Roger Sala Reyner, Guillaume Marie und Igor Dobričić
Choreograf / Performer / Choreographer / Performer:
Roger Sala Reyner
Choreograf / Choreographer: Guillaume Marie
Dramaturgie / Dramaturgy: Igor Dobričić
Licht / Light: Marcel Weber / MFO
Musik / Music: KK Null and Fis
Unterstützung Kostüme / Costume assistance:
Cédrik Debeuf
Produktionleitung / Production Management:
Guillaume Bordier
Tour Manager / Touring Manager: Tristan Barani
Produktion / Production: Tazcorp
Co-produziert von / Coproduced by: Rencontres
Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis
(F), Tanzfabrik Berlin (G), Etape Danse - Fabrik Potsdam,
CDCN La Maison (Uzes), Théâtre de Nîmes, institut
Français (D), Théâtre de Vanves (F), Emmetrop (F), Drac
Île de France – project support 2018, Institut Français -
Berlin.

«Love Breaks»
Slow Reading Club
Macher / Maker: Bryana Fritz & Henry Andersen /
In Kollaboration mit / in collaboration with: Bill Dietz

DEINE OHREN
WERDEN AUGEN
MACHEN.
IM RADIO, TV, WEB.

rbb/kultur

Das neue Probeabo

Zum Anfassen. Inklusive Digitalabo.
Endet automatisch.

3 Hefte
für 33 €
frei Haus

der-theaterverlag.de/shop



IMPRESSUM

TANZNACHT BERLIN 2020 VERTIGO

Projektleitung & Kurator /
Project manager & curator:
Jacopo Lanteri

Co-Kurator / Co-curator:
Julian Weber

Co-Projektleitung / Co-Project manager:
Inge Zysk

Technische Leitung / Technical director:
Andreas Harder

Produktion / Production management:
Raquel Moreira

Wissenschaftliche Begleitung Programm /
Scientific support program:
Mariama Diagne

Marketing & Öffentlichkeitsarbeit / Marketing & PR:
Michael Tsouloukidse

Redaktion & Social Media / Editing & social media:
Christine Matschke

Pressearbeit / PR:
Felicitas Zeeden

Gästebetreuung / Hospitality:
Zoé Duflot

Anmeldung & Ticketing / Reservations:
Melanie Klimmer

Übersetzung / Translations:
Charlotte Hughes-Kreuzmüller

Visuelles Konzept & Design / Visual concept & design:
Eps51

Redaktion und Korrektur Katalog / Catalogue editing:
Christine Matschke, Jacopo Lanteri, Julian Weber,
Inge Zysk, Michael Tsouloukidse, Felicitas Zeeden

Druck / Print:
medialis Offsetdruck
1200 Stück

Papier / Paper:
Munken Print White 15

Schrift / Typeface:
Garnett, Sharp-Type

Stand / Status:
August 2020 (Änderungen vorbehalten /
Subject to alterations)

Vielen Dank an das gesamte Team der Tanzfabrik Berlin /
Thanks to the whole team of Tanzfabrik Berlin

Die Tanznacht Berlin 2020 ist eine Veranstaltung der
Tanzfabrik Berlin. / Tanznacht Berlin is presented by the
Tanzfabrik Berlin.

TANZFABRIK BERLIN

Gefördert aus Mittel der Senatsverwaltung für Kultur
und Europa - Spartenoffene Förderung für Festivals und
Reihen, vierjährig. / Funded by the senate department for
culture and europe. Multi-sector funding for Festivals and
Series, 4 years.



Senatsverwaltung
für Kultur und Europa

Mit freundlichen Unterstützung des Institut Français /
Supported by

INSTITUT FRANÇAIS

In Kooperation mit der / In Cooperation with Uferstudios
GmbH und Deutsches Zentrum des Internationalen
Theaterinstituts (ITI) // Mediathek für Tanz
und Theater Berlin.



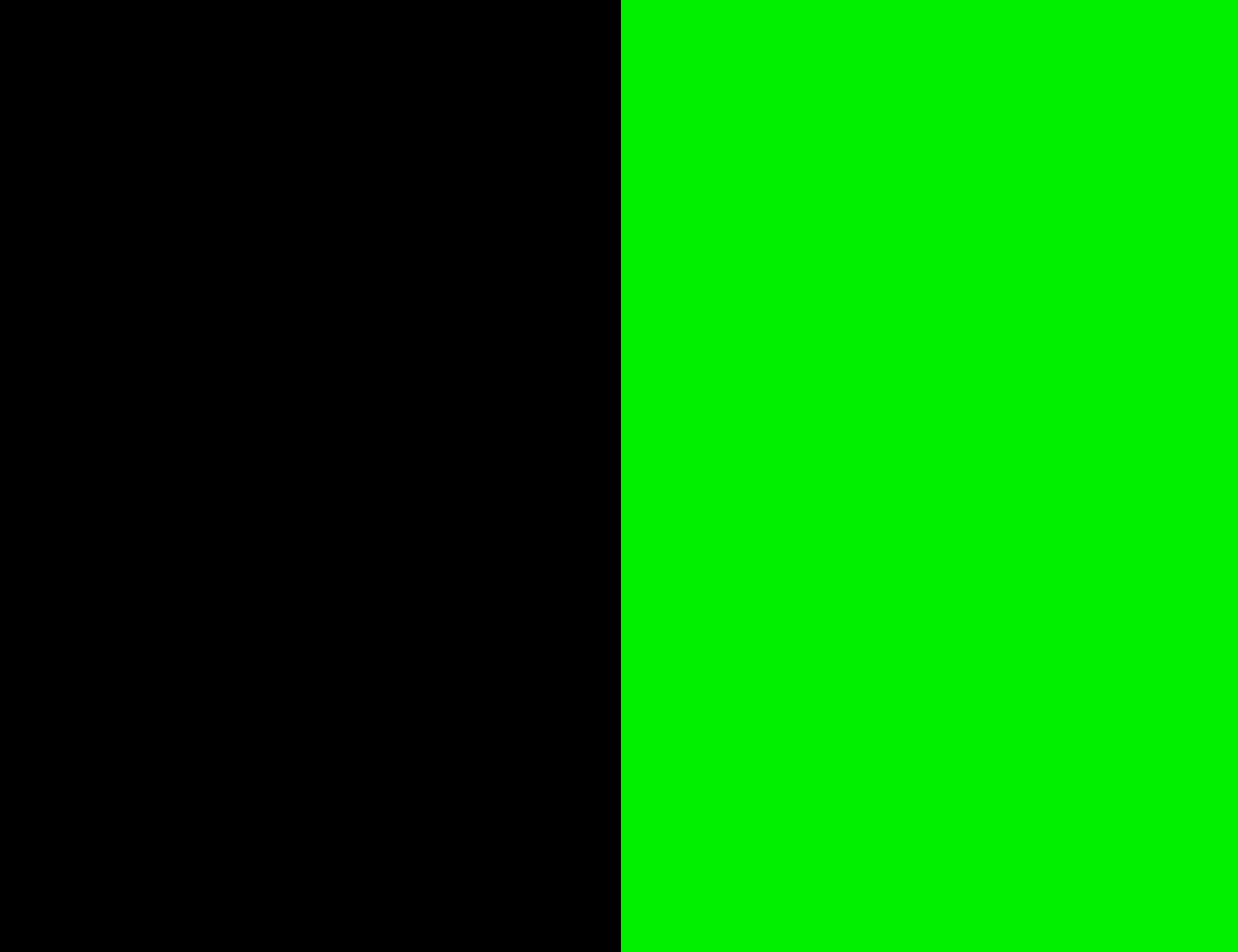
Medienpartner / Media cooperation



Tanzfabrik Berlin e.V.
Möckernstr. 68, 10965 Berlin
Uferstr. 23, 13357 Berlin
www.tanzfabrik-berlin.de

Vorstand / Board:
Gisela Müller, Ludger Orlok, Jacopo Lanteri

www.tanznachtberlin.de





ARTWORK «ECLIPSE OF THE SUN WITH VINE CLOUDS AND VEGETATION» BY DON DAVIS.
IMAGE COURTESY OF NASA AMES RESEARCH CENTER, AC75-1920