

**MAGA  
ZIN#3**

**HochX** Theater und Live Art





 **MAGA**  
**ZIN#3**

# *Impressum*

## **HochX Magazin #3**

September 2020  
1. Auflage: 3.500

## **Herausgeber**

Theater und Live Art München e.V.  
Entenbachstraße 37  
81541 München

## **Redaktion/Texte**

Antonia Beermann, Ute Gröbel

## **Gestaltung/Layout**

Ulrich Eisenhofer

## **Druck**

Gotteswinter und Aumaier GmbH  
München

## **Fotos/Copyright**

Titelseite, Seiten 7, 12, 16, 18, 21 unten, 23, 24,  
29, 30, 37, 38, 42, 43, 44, 49 © Jean-Marc Turmes  
Seite 14 © Manuel Heyer  
Seite 15 © Severin Vogl  
Seite 17 © Helge Classen  
Seite 20 © Regina Heiland  
Seite 21 oben © Kai Metzner  
Seite 27 © Daniel Domölky  
Seite 28 © Andreas Schlieter  
Seite 33 © Beate Kellmann  
Seite 34 oben © Volker Derlath  
Seite 34 unten © Peter van Heesen  
Seite 36 © Igor Ripak  
Seite 40 © raststättentheater  
Seite 41 © Franziska Baur  
Seiten 46, 47, 48 © Ray Demski



Landeshauptstadt  
München  
**Kulturreferat**

Das HochX ist eine Infrastrukturmaßnahme  
der Landeshauptstadt München

# *Inhalt*

|   |    |
|---|----|
| <i>Editorial</i> .....  | 6  |
| <i>Lockdown Letters</i> .....   | 8  |
| <i>Ruth Geiersberger</i>  |    |
| <i>Leben pur</i> .....  | 12 |
| <i>Caner Akdeniz/Jan Struckmeier</i>  |    |
| <i>Wie im Weltall</i> .....   | 18 |
| <i>Rykena/Jüngst</i>  |    |
| <i>Stereo Typen</i> .....   | 24 |
| <i>Kolja Huneck/Valérie Marsac</i>  |    |
| <i>Es geht nicht darum, dass ich sieben Bälle in der Luft halten kann</i> ..... | 30 |
| <i>raststättentheater</i>   |    |
| <i>Lustvoller Kontrollverlust</i> .....   | 38 |
| <i>Jasmine Ellis</i>  |    |
| <i>Shifting Perspectives</i> .....  | 44 |

# Editorial

Die Spielzeit 2019/20 war die bislang erfolgreichste für das HochX: ein tolles Programm voller Tanz, Theater, Performance und Musik, begeistertes Publikum, zufriedene Künstler\*innen. Doch dann kam Corona. Von einem Tag auf den anderen mussten wir unser Theater schließen, drei Monate lang. Im Sommer dann eine kurze Phase des Aufatmens: Wir dürfen wieder spielen, wenn auch mit Sicherheitsabstand und Hygienemaßnahmen. Wie es weitergeht im Herbst? Ungewiss.

Das ist die Situation, in der dieses dritte HochX Magazin erscheint. Wieder kein Spielzeitheft, sondern kurze Schlaglichter auf die Highlights der kommenden Saison 2020/21. Wir wollen Einblicke in Produktionsprozesse geben, Gedankenwelten hinter Stücken aufschließen und Künstler\*innen in Interviews und Porträts zu Wort kommen lassen. Ob die Stücke in dieser Form, zum jeweils geplanten Zeitpunkt gezeigt werden können, ist ungewiss; die Pandemie kennt keine Spielpläne.

In der Krise ist vielen klar geworden, wie wichtig die Kunst ist – nicht lebensnotwendig, aber sinn-notwendig. Deshalb machen wir weiter, die Künstler\*innen machen weiter. In diesem Weiterspielen, Weitertanzen, Weiterdenken liegt die Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit Euch, unserem Publikum. Denn was wären die Live-Künste ohne den Moment der direkten Begegnung, des Zusammenkommens im Hier und Jetzt?

Wie die HochX-Künstler\*innen die Zeit des Lockdowns erlebt haben und welche Auswirkungen die Covid 19-Pandemie auf ihr Schaffen hatte (und hat), schildern sie uns in *Lockdown Letters* aus San Francisco, N'Djamena, Berlin & Co. Im heimischen München war unterdes Ruth Geiersberger unterwegs, um für und mit Pflanzen zu performen. In welcher ungewöhnlichen Konstellation und Räumen sie in ihrem Leben bereits Kunst „verrichtet“ hat – unter anderem als Gastgeberin der *Kettenreaktion* im HochX – erzählt sie im Porträt ab Seite 12.

Noch ganz am Anfang ihrer Karriere stehen die beiden Regisseure Caner Akdeniz und Jan Struckmeier, mit denen wir uns über deutsche Helden, das

Fremdsein und vergängliche Gemeinschaften unterhalten haben. Ihre Debüts *Siegfried* und *GÖTZIN 2020* eröffnen im September/Oktobre die Spielzeit am HochX.

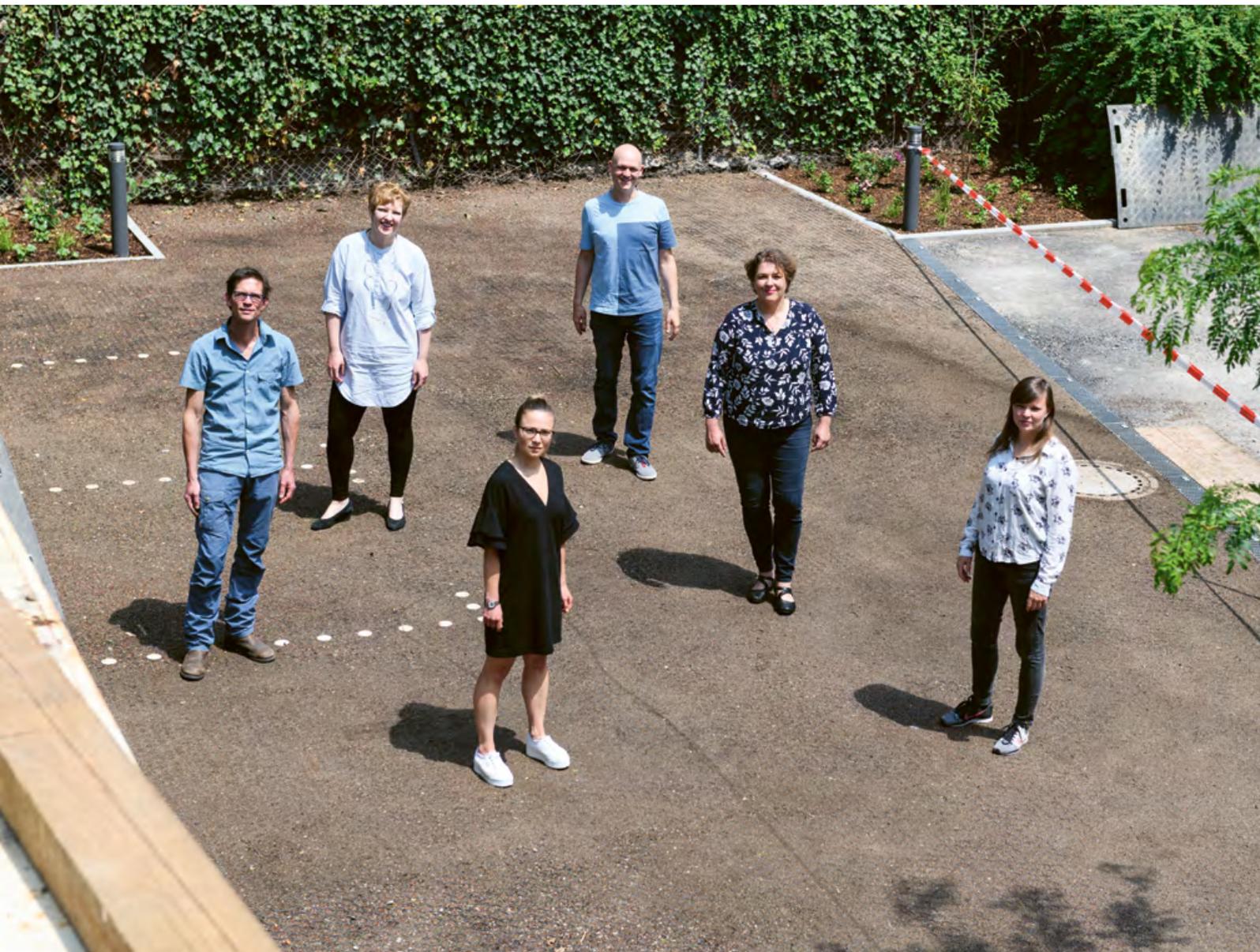
Boing! Splash! Bumm! Geballte Frauenpower gab es im Juli mit der Superheldinnenperformance *She Legend* von Lisa Rykena und Carolin Jüngst. Im Sommer 2021 kehren sie mit ihrer neuen Arbeit *Rose la Rose* ins HochX zurück und untersuchen die queere Erotik von Schlager, Glitzer und Burlesque. Eine subversive Verführung ist auch ihr Porträt auf Seite 24.

Mehr als Show und Sägemehl: Valérie Marsac und Kolja Huneck laden dazu ein, den zeitgenössischen Zirkus als Kunstform zu entdecken. Mit *CM\_30* zeigt Letzterer im April 2021 eine faszinierende Studie aus Licht und Bewegung – mit nichts als farbigen Scheiben. Theater für alle, ohne Seil und doppelten Boden, macht auch das junge Münchner Kollektiv raststättentheater. Im Porträt erfahren wir, warum betrunken grölende Zuschauer\*innen kein Problem für sie sind und „Raststättigkeit“ an deutschen Theaterakademien gelehrt werden sollte.

Und zu guter Letzt: die canado-monacensische Choreografin Jasmine Ellis verwebt Tanz, Sprache und Musik, macht Filme und gibt Workshops. Inmitten all dieser Aktivitäten hat sie zum Glück die Zeit gefunden, mit uns über ihr neues Projekt *Is Susan Lonely?*, Selbstoptimierung in der Krise und München als gefühlte Kleinstadt zu sprechen. Fingers crossed: Premiere ist am 20. November.

Wie immer ist das nur ein Bruchteil dessen, was das HochX 2020/21 für Euch geplant hat. Alle aktuellen Informationen zum Programm, den Stücken und ihren Macher\*innen findet Ihr unter **[www.hochx.de](http://www.hochx.de)**. Wir freuen uns auf Euch und die kommende Spielzeit – bleibt gesund!

*Euer HochX*



Antonia **B**eermann Wol  
fi **E**ibert Ute **G**röbel Vero  
nika **H**einrich Benno **H**e  
isel Susanne **W**einzierl

# Lockdown Letters

Die Corona-Krise hat das Theater schwer getroffen. Auch das HochX musste für drei Monate schließen. Wie ging es in dieser Zeit den mit uns verbundenen Künstler\*innen? Wir haben sieben von ihnen gefragt – hier ihre Antworten aus San Francisco, N'Djamena, Tel Aviv, München, Stuttgart und Berlin.



*Anna Konjetzky*



*Niels Klaunick*



*Emre Akal*



*Taigué Ahmed*



*O-Team*



*Ceren Oran*



*May Zarhy*

**Woran hast Du gearbeitet, als der Lockdown kam? An welchem Punkt musstest du die aktuelle Arbeit abbrechen?**

*Anna Konjetzky*

Der Lockdown im März hat uns ziemlich hart getroffen, wir mussten zwei Wochen vor der Premiere die Proben meines neuen Stücks *DIVE* abbrechen – nach über zwei Monaten Probenarbeit mit einer Crew von sieben Tänzer\*innen. Die drei Tänzer\*innen aus Südafrika mussten wir direkt nach Hause schicken, um zu garantieren, dass sie noch rechtzeitig zurückkommen.

*Emre Akal*

Mit dem *AYŞE X Staatstheater* waren wir in Vorbereitungen für eine Lecture Performance beim Radical Jung Festival. Die Ausrufung der *AYŞE X Theaterakademie der Zukunft* bei der Zukunftskonferenz an der Bayerischen Theaterakademie war in vollem Gange, und wir waren auch noch im Gespräch für das Rahmenprogramm des Berliner Theatertreffens. Das ist alles weggebrochen mit den Absagen dieser Festivals und Veranstaltungen.

*Niels Klaunick / compagnie nik*

Wir kamen gerade von einer erfolgreichen und spannenden Kinder-Kultur-Börse in Hannover zurück, hatten für die nächsten Monate einen vollen Spielplan und eine wahnsinnig tolle Sommerproduktion vor uns, mit einer Recherchereise nach Mexiko und in die USA. Das musste alles natürlich abgesagt werden. Wir können diese Produktion nun stark verändert ohne Reise durchführen. Der Schmerz sitzt tief und die Enttäuschung, auch bei unserem mexikanischen Partnertheater, ist groß.

*May Zarhy*

Ich arbeitete gerade an dem Tanzstück *Libelle*, das im Mai 2020 im HochX uraufgeführt werden sollte. Das Künstler\*innenteam bestand aus einem internationalen Cast, und für April war eine gemeinsame Arbeitsresidenz in Athen geplant. Da sich die Situation im März drastisch änderte und die Grenzen geschlossen wurden, war klar, dass es für uns erst einmal nicht möglich ist, zusammenzukommen. Erst gegen Ende April haben wir wirklich realisiert, wie hart die Situation ist, und wie lange wir nicht miteinander arbeiten können werden. Da Reisen und Residenzprogramme Teil der DNA unserer Arbeitsweise war, mussten wir das Projekt um ein ganzes Jahr verschieben.

*O-Team*

Wir haben an *Wetware* gearbeitet, die Premiere war für den 27. März im HochX geplant. Am Freitag, den

13. März haben wir beschlossen, die Premiere im FITZ! Stuttgart ohne Zuschauer abzuhalten. Am Anfang dieser Woche hatten wir noch gewitzelt, dass wir vielleicht wirklich gar nicht nach München fahren können, haha. Am Donnerstag, den 12. März hat Robin aus unserem Team noch schnell geheiratet. Am 16. März kam dann die Mitteilung, dass wir die städtische Prohebühne umgehend verlassen müssen und nicht weiterarbeiten können. Also haben wir ganz schnell einen Durchlauf auf Video aufgezeichnet und danach sofort zusammengepackt. Hasi aus unserem Team hat dann auch noch schnell geheiratet.

**Wie hat sich die Schließung der Grenzen auf dein Arbeiten ausgewirkt?**

*Ceren Oran*

Ich arbeite auf der ganzen Welt, daher hat das meine Arbeit stark beeinträchtigt. Ich frage mich jetzt auch, wie international unsere Arbeit sein muss. Wir überleben, indem wir mobil sind, indem wir auf verschiedenen Bühnen und Festivals rund um die Welt spielen. Ich mache Tanz für junges Publikum und es ist ein großartiges Gefühl, in China aufzutreten, in Italien, in Russland, in Südafrika. Für Künstler\*innen ist es sehr wichtig, international in Austausch zu stehen, weil wir daraus Inspiration schöpfen. Aber in Bezug auf das Touring stelle ich das seit einiger Zeit in Frage. Vielleicht ist das der nächste Schritt für mich: ein Netzwerk in Deutschland und Österreich aufzubauen, dort also, wo ich gerade tatsächlich reisen kann. Und wo ich einfacher an mein Publikum komme.

*Anna Konjetzky*

Wann die Grenzen zu Südafrika wieder öffnen, so dass wir *DIVE* fertig arbeiten können, steht in den Sternen. Und auch sonst hat die Schließung der Grenzen eine enorme Auswirkung auf meine bzw. unsere Arbeit, da wir viel im Ausland unterwegs sind und internationale Gäste haben. So mussten Aktivitäten in Palästina, Griechenland und Haiti abgesagt werden. Auch die für Herbst geplanten Gastspiele, u.a. nach Madagaskar und Marokko, wackeln.

*Taigué Ahmed*

Der Beginn der Pandemie führte dazu, dass ich alle meine künstlerischen Aktivitäten einstellen musste. Vor dem Lockdown bin ich in den Tschad gereist, um u.a. an meinem neuen Projekt *The Drying Prayer* zu arbeiten. Dieses Projekt musste nun um ein Jahr verschoben werden und alle weiteren Projekte meiner Organisation Ndam Se Na wurden gecancel. Es ist unklar, wann ich wieder nach Deutschland reisen kann.

## Wie sieht euer Leben, euer Arbeiten gerade aus?

*Taigué Ahmed*

Schnell kam ich zu dem Schluss, dass wir Künstler\*innen keine Beobachter dieser Krise bleiben sollten, die die Welt und insbesondere mein Land so schwer getroffen hat. Viele Regierungen in Afrika haben einfach die Maßnahmen Europas kopiert, ohne auf die Besonderheiten des afrikanischen Kontinents Rücksicht zu nehmen. Im Tschad leben 66% der Bevölkerung in extremer Armut, 78% sind Analphabeten, d.h. es fehlt an elementaren Kenntnissen der Biologie. Was ist ein Virus? Wie wird es übertragen? Wie können wir im Alltag Übertragungen von etwas verhindern, das man nicht sieht? Ndam Se Na hat sich daher zum Ziel gesetzt, benachteiligte Bevölkerungsgruppen zu sensibilisieren: durch das COVID-19 Bewegungslabor. Wir entwickeln 10-Minuten-Stücke, in denen wir Hygienevorschriften in Tanzbewegungen, in Barriere-Gesten übersetzen. Das Ziel ist es, die Menschen zusammen mit dem Gesundheitspersonal vor Ort aufzuklären und so die weitere Ausbreitung des Virus zu verhindern. Die im Bewegungslabor entwickelten Barriere-Gesten werden so zum Bildungsinstrument in benachteiligten Gebieten und Flüchtlingslagern.

*O-Team*

Wir haben uns seit April eine eigene große Probebühne und eine Werkstatt bei uns im Kunstverein Wagenhalle in Stuttgart selbst ausgebaut. Da verbindet sich gerade wieder Leben und Arbeiten zu einem Strang und beschäftigt uns den ganzen Tag. Voll anstrengend aber auch voll super. Wir sind fast fertig.

*Anna Konjetzky*

Ich habe das große Glück, zumindest in meinem Studio weiterarbeiten zu können. Aber ich vermisse den Austausch und den Dialog mit dem Publikum sehr und freue mich, dass es sehr langsam wieder losgeht. Zugleich habe ich die Zeit zum Nachdenken, die Fokusverschiebung in manchem auch sehr genossen.

*Emre Akal*

Ich habe die Zeit genutzt ein neues Stück zu schreiben, über den Wahnsinn der digitalen Migration, und zu forschen an der Schnittstelle von Digitalität und Theater.

## Was ist Theater für euch – vor, in und nach der Krise?

*Emre Akal*

Immer noch ein öffentlicher Ort, der wahrhaftig öffentlich sein sollte. Keine Festung, keine Burg. Im

besten Falle ein Ort des künstlerischen Wachstums, der sich traut, Strukturen und Machtmechanismen aufzubrechen.

*Niels Klaunick / compagnie nik*

Die Essenz des Theaters ist die menschliche Begegnung, das gemeinschaftliche Erleben eines vergänglichen Moments. Sollten wir auf absehbare Zeit nicht wieder zu solchen regelmäßigen Momenten in größeren auch einander fremden Menschengruppen zurückkehren können, ist das Theater für mich tot.

*May Zarhy*

Ich habe verstanden, dass der Moment der Aufführung selbst nur ein Teil eines längeren Weges ist, den wir bei der Arbeit an einem Projekt einschlagen. Das Theater scheint mir mittlerweile wie eine Art Gefäß, ein Container des gesamten Prozesses zu sein, und nicht nur der Moment der Aufführung. In diesem Sinne geht es beim gesamten Arbeitsprozess um eine gemeinsame Entdeckungsreise. Durch Theater entsteht Raum für Faszination, Neugierde und eine Gleichzeitigkeit der Visionen der beteiligten Personen. Am größten Teil dieses Prozesses ist „nur“ das Künstler\*innenteam beteiligt. Für den Moment der Aufführung ist auch das Publikum eingeladen, Teil dieser Reise zu sein. Ich denke nicht unbedingt, dass „das Theater“ in einem Theatergebäude stattfinden muss. Das Theater als Container ist ein Konstrukt des Menschen, in dem es darum geht, einen Raum für Erfahrung und Träume in Echtzeit zu schaffen.

## Wie kann Gemeinschaft wieder stattfinden?

*Emre Akal*

Das „wieder“ in der Frage stört mich. Für mich hat Gemeinschaft nie aufgehört. Gerade in der Corona-Zeit habe ich persönlich eine Gemeinschaft in den sozialen Medien erfahren, die für mich noch stärker war, als die Gemeinschaft vorher. Da hat es plötzlich geklappt, das Aufbrechen der eigenen Bubbles, das Entdecken von Menschen und Talenten. Vor allem war Theater für alle zugänglich, alle, die einen Internetzugang und Interesse haben. Plötzlich waren Menschen in den sozialen Medien, die bis dahin nicht anwesend waren. Das war sehr spannend mit anzusehen – die kollektive Migration.

*May Zarhy*

Wir sind damit konfrontiert, auf einer lokalen, fast intimen Ebene zu operieren. Und damit, die kleinen Dinge und Details schätzen zu lernen. Herauszufinden, was und wie wichtig Sicherheit ist. Und nicht zuletzt wie man Geduld übt, ja vielleicht sogar trainieren kann. Ich habe das Gefühl, dass ein Gemeinschaftsgefühl jetzt durch persönliche Kontakte und nicht durch ein Zusammentreffen von großen





Ruth Geiersberger

# Leben pur

*„Grande Dame der Münchner Performancekunst“ wird sie genannt: Seit 30 Jahren zeigt Ruth Geiersberger ihre „Verrichtungen“ und macht damit Pflanzen, Fußballfans und Kunstkunden gleichermaßen glücklich. Im HochX lädt sie einmal im Monat zur Kettenreaktion, ihrer etwas anderen Talkshow. Zeit für ein Porträt der Umtriebigen.*

München im April 2020: es gelten Ausgangsbeschränkungen, die Straßen sind wie leergefegt. Manch einer, der sich doch nach draußen wagt, mag sich über die Geschehnisse am Bordeauxplatz wundern: Inmitten von Blumenrabatten sind Menschen zu sehen, die singen, tanzen, rezitieren – für die dort anwesenden Pflanzen.

„Alltagsparadiese“, so nennt Ruth Geiersberger ihre Interventionen im öffentlichen Raum, festgehalten von dem sie stets begleitenden Filmer Severin Vogl. Da ist sie zu sehen, eine zierliche Frau Mitte 60, die mit präzisen, fast schwebenden Bewegungen mal eine Topfpflanze durchs Brunnenwasser trägt, mal mit der Tänzerin Judith Hummel – natürlich im Bienenkostüm – Blüten mit Glitter bestäubt oder zu Michel Watzingers Hackbrettklängen Neutönendes und Bayerisch-Traditionelles anstimmt. Man trifft hier Künstler\*innen wieder, mit denen Geiersberger schon seit Jahren zusammenarbeitet, darunter die Sopranistin Martina Koppelstetter oder der Multiinstrumentalist Ardhi Engel. Solche kreativen Verbindungen sind ihr wichtig, auch wenn sie sich selbst eher als schüchternen Menschen, als Eigenbrötlerin beschreibt.

Ende der 50er in Freising geboren, lag ihr das Botanische – die Eltern sind beide Naturwissenschaftler – zunächst näher als das Künstlerische. Doch das Biologie-Studium beendet sie, bevor es angefangen hat und das Sportstudium fällt einem gebrochenen Bein zum Opfer – zum Glück, wie sie selbst sagt. Über die Gymnastikschule entdeckt sie dann ihre Freude am körperlichen Ausdruck, hinzu kommt der Gesang und später noch die Schauspielausbildung. Es folgt ein Jahr in Paris auf der Lecoq-Schule. Doch in Paris wird sie nie heimisch: „Ich war halt nicht Romy Schneider, sondern immer die Spirrelige, die Merkwürdige. Ich passte da nicht rein.“ Nächste Station also wieder: München. Rein in die Tanzszene, das Off-Theater der 80er in den Dachauer Hallen: FTM, Manfred Killer, Comedia Opera instabile, Gert Neuner. Neuner („Ich habe

nie verstanden, was er so macht, aber er war zauberhaft“) ist es auch, der sie dazu animiert, eigene Projekte anzugehen. Gemeinsam mit anderen Münchner Performancekünstler\*innen tritt sie 1988 bei der Olympiade in Seoul auf und steppt dort in der Luft. Zurück in München folgt ihr Debüt mit einem Text von Kurt Schwitters – Sprachakrobatik statt Luftakrobatik. Mit Eisenobjekten des bildenden Künstlers Ulrich Borde bespielt sie den Pavillon im Alten Botanischen Garten. Schon damals ist vieles von dem zu sehen, was sie in den kommenden dreißig Jahren künstlerisch beschäftigen wird: die Arbeit mit Sprache – mal sinnhaft-literarisch, mal klanglich-musikalisch –, die Bespielung ungewöhnlicher Orte, die Faszination für Alltagshandlungen, das Prozesshafte ihrer Arbeitsweise.

„Verrichtungen“ nennt sie ihre Performances, wobei das Bürokratische, das in dem Begriff mitschwingt, durchaus beabsichtigt ist. „Ich liebe Strukturen, Module, Modulsysteme. Ordnungssysteme bauen, die dann wieder zersprenkeln.“ Zugleich steht der Begriff für die Notwendigkeit des eigenen Tuns. Wie bei den Gärtnern, die sie bei ihrer Reise nach Japan beobachten konnte: „Mich hat interessiert, wie sie hockend, mit weißen Handschuhen die kleinen Unkräuter aus den Kiesbeeten zupfen oder auf Bäumen sitzen und Blüten künstlich bestäuben. Das sind für mich Verrichtungen: in der künstlerischen Arbeit merkwürdige Alltagshandlungen herauszuzupfen und in einen neuen Kontext zu stellen. Nicht, weil ein Rasen vom Unkraut befreit werden muss, sondern weil die Handlung an sich so toll ist. In einen performativen Kontext gestellt wird aus so einer Handlung wieder eine Notwendigkeit.“ Sie ist eine genaue Beobachterin des Alltags – das zeigen auch die Geschichten, die sie erzählt, um ihr künstlerisches Wollen begreifbar zu machen. Wie etwa die Geschichte von dem Lampenkabel, das ihre Mutter immer wieder mit Heftpflaster geflickt habe, jahrelang. Und wie dieses notdürftig reparierte Kabel für das stehe, was sie interessiere: die Art und Weise,



wie sich Menschen in ihrem Leben einrichteten, die Alltagserfindungen und Idiosynkrasien; und auf der anderen Seite das Provisorische und Flüchtige, das sie in ihren Arbeiten erschaffe. Nur naheliegend, dass das Vergängliche, das Wachsen und Sterben, das Ankommen und Gehen bei ihr wiederkehrende Themen sind.

„Ruth, du bist immer so provisorisch“, habe mal eine Kritikerin zu ihr gesagt. Was sie damals verletzt habe, hält sie heute für eine zutreffende Beschreibung. Und auch sonst ist sie über die Jahre entspannter geworden, was künstlerische Erfolge und Misserfolge angeht. Von „Scheiterungen“ spricht sie, wenn sie ihren Werdegang rekapituliert: keine Tanzkarriere, keine großen Stadttheaterrollen, keine internationalen Festivals. Immer zu quer, immer zu eigensinnig in ihrer Ästhetik, vielleicht auch zu Münchnerisch. Und doch gehört sie zu den wenigen Theatermacher\*innen (darunter noch weniger Frauen), die diese Stadt in den vergangenen Jahrzehnten künstlerisch entscheidend geprägt haben. Der Titel „heimliche Münchner Berühmtheit“, der in keinem Ankündigungstext, keiner Rezension fehlen darf, ist zu tief gestapelt angesichts dieser Fülle an großen und kleinen Projekten, Lesungen,

Konzerten, Interventionen und Installationen. Nicht zu vergessen auch die Radioarbeiten, die sie – mal als Sprecherin, mal als Autorin – regelmäßig beim Bayerischen Rundfunk macht.

Zu ihren spektakuläreren Arbeiten gehört sicherlich *Im Abseits – Boxenstopp*, im Rahmen der WM 2006 entstanden. Inspiriert von den so genannten „Verrichtungsboxen“ für Prostituierte stellte Geiersberger einen Wohnwagen in die Münchner Innenstadt, um dort ihre „Liebesdienste am Fankunden“ zu verrichten: Kurzmassage, Schweiß abtupfen, Fan-Schal richten; dazu Schreien, Weinen und Jubeln für den erschöpften Fußballenthusiasten. Und natürlich bis zum Umfallen Schuhplattln, das Liebeswerben in Tanzform. Oder *Soiz in da Suppn* von 2008, wo der Wohnwagen mit Jägerzaun und Biergartengarnitur zum Idyllenlabor umgebaut wurde. Als Kellnerin in gelben Strumpfhosen servierte sie zusammen mit dem Koch Sebastian Dickhaut winzige Schweinebraten und Knödel, um aus den Hinterlassenschaften ein Psychogramm Münchens (und der Münchner\*innen) herauszulesen. Ob als Rapunzel, die ihr Haar vom Baukran baumeln lässt oder als Choreografin eines Rollatorenkonzerts: Ruth Geiersberger entwickelte partizipative,



auf Räumen (2017)

inklusive und ortsspezifische Performances lange bevor dies (Stadttheater-)Mode wurde. Zugleich sucht sie immer wieder den Rückzug in geschlossene Räume: Im i-camp – dem heutigen HochX – zeigte sie 2011 *und jetzt*, eine multimediale Arbeit über das Warten, angestoßen durch die Demenzerkrankung ihres Vaters.

Gefühlt gibt es keinen Ort in München, den Ruth Geiersberger noch nicht bespielt hat: vom Ägyptischen Museum über den Frisörsalon bis hin zu einer verlassenen Wohnung in Haidhausen, wo 2017 ihr Doppelprojekt *auf Räumen* ihren Anfang nahm. Zwei Wochen lang hatte sie sich dort mit dem Japanologen und Spieleentwickler Simon Spehr, dem Performer und Ex-Staatsanwalt Dietrich Kuhlbrodt (bekannt aus seiner Zusammenarbeit mit Schlingensiefel) und dem Musiker Klaus Janek zum gemeinsamen Spielen und Improvisieren getroffen; in der zweiten Woche durfte das Publikum dazukommen. Wie bei einer Wohnungsbesichtigung streifte man durch einen langgezogenen Gang und Räume, die noch die Lebensspuren der ehemaligen Mieter an den Wänden trugen. Auch auf Spuren der künstlerischen Biografie Ruth Geiersbergers traf man: Stofftiere, Japanmitbringsel, Bücher, Aufzeichnun-

gen. Sich selbst überlassen konnte man sich zum Beispiel das von Geiersberger moderierte Frage/Antwort-Spiel zwischen Spehr und Kuhlbrodt ansehen, dem Rückwärts-Hummelflug von Judith Hummel im Flur folgen oder in der Küche überraschend auf eine Runde bezaubernder Bridge-Ladies stoßen. Wie in einem Film von Roy Andersson fühlte man in diesen kurzen Momenten den Einbruch des Skurrilen ins Reale. Eine Verzauberung des Alltäglichen, die bei der Übertragung von *auf Räumen* auf die Theaterbühne wenige Monate später leider verloren ging – die Atmosphäre der verlebten Wohnung mitsamt der darin versammelten Verrichtungen war leider nicht übersetzbar in den Kunst-Raum.

Doch die Idee von Frage und Antwort, von der Begegnung zwischen Alt und Jung lebte weiter. So entwickelte Ruth Geiersberger für das Foyer des HochX das Format *Kettenreaktion*, eine in ihren Worten „etwas andere Talkshow“. Für jede Folge versammelt sie alte Mitstreiter\*innen und neue Bekanntschaften, unterschiedlichen Generationen zugehörig, um mit ihnen über die ganz großen Fragen des Lebens und Kunstmachens (und auch so manche Banalität) zu sprechen; Denkräume zu schaffen, in denen sie mit anderen räsonieren, plaudern, resümieren

kann – auch die eigene, nun fast 40jährige Karriere. Coronabedingt als Podcast gestartet, finden die Gesprächsverrichtungen in Baratmosphäre nun wieder leibhaftig statt. So unterschiedliche Künstler\*innen wie der Tänzer Peter Jolesch, die Kabarettistin Veronika von Quast oder der Regisseur Jan Struckmeier waren bereits zu Gast. Und überhaupt: ein Kunstschaffen ohne den engen Austausch mit anderen wäre für Geiersberger undenkbar. Lang ist die Liste der künstlerischen Mitstreiter\*innen, die sie über die Jahre um sich versammelt hat. Mit Ulrich Müller, dem Klangkünstler 48nord, verband sie eine lange Lebens- und Arbeitsbeziehung; in ihren neueren Arbeiten ist der Berliner Soundbastler Klaus Janek häufig dabei. Mit Martina Koppelstetter hat sie ihre Liebe zur bayerischen Volksmusik entdeckt, während sie regelmäßig mit Geoff Goodman stimmlich experimentiert. Die Improvisation, musikalisch wie theatral, ist dabei bestimmend für ihre Arbeitsweise. „Ich liebe die Bühne sehr, aber ich bin eher Band. Man baut auf, verabredet etwas und tut es dann. Stundenlanges Proben macht mich wahnsinnig. Bei meinen Stücken wird nie viel geprobt. Ich suche mir Leute, die ich interessant finde, die mir guttun, und gemeinsam lassen wir etwas entstehen. Für mich ist jedes künstlerische Projekt temporäres Zusammensein, Leben pur. Und wenn was Gutes dabei herauskommt: schön. Das ist für mich analoges Theater: Denkräume schaffen. In einen Raum kommen, wo Menschen mit Haut und Haaren sind und im Moment denken, zitieren, spielen. Das ist es doch.“

Dass es für das Schaffen von Denk- und Kommunikationsräumen nicht einmal ein Dach über dem Kopf braucht, möchte sie mit einem Filmprojekt zeigen, das sie gerade mit Severin Vogl plant. Auf einer alten Sitzbank (mit „privater Schlagseite“, wie sie sagt, musste die Bank doch beziehungsbedingt etliche Male umziehen) möchte sie durch München wandern und Menschen von der Straße zum Gespräch einladen, eintauchen in deren Weltsicht. Auch wenn vielleicht die Spontaneität etwas leiden mag unter den Hygieneauflagen, freut sie sich doch auf die Zufallsbegegnungen: „Das liebe ich ja. Die Lust, Projekte zu finden, wo ich sowohl beim Kunst- als auch beim Kunden Funken in den Augen sehe als auch beim Ottonormalverbraucher.“

Auch mit den Pflanzen geht's weiter: Die botanischen Verrichtungen am Bordeauxplatz waren nur ein kurzes Intermezzo eines Langzeitprojekts, das mit der Lektüre von Stefano Mancusos Buch *Die Intelligenz der Pflanzen* seinen Anfang nahm. Es folgte die Performance *mit Pflanzen* im Botanischen Garten und im Sommer wird sie, wenn Corona

will, mit Klaus Janek, Severin Vogl und dem Biologen Dieter Volkmann nach Florenz fahren und auf dem Weg dahin in botanischen Gärten ad hoc-Performances verrichten. Wundern Sie sich also nicht, wenn Sie sie sehen sollten, mit Pflanzen tanzend oder im Gespräch vertieft: Nehmen Sie einfach auf dem Bankerl Platz und erkunden Sie mit ihr Alltagsparadiese. ■



Ruth Geiersberger ist Performerin, Schauspielerin und Sprecherin. Sie absolvierte in Paris, Berlin und München ihre Ausbildung in Körperarbeit (Feldenkrais), Gesang und Schauspiel, bevor sie eigene Projekte realisierte. Für ihre Arbeiten, die sie „Verrichtungen“ nennt, geht sie als Feldforscherin auf Erkundung des städtischen Außenraums. Unter Verwendung von multimedialen Mitteln macht sie insbesondere die Herstellung von Idyllen, aber auch deren Enttarnung, Verlust und Absturz zum Thema. Interdisziplinär tätig, entwickelt Ruth Geiersberger seit 1997 szenische Installationen, u.a. in Zusammenarbeit mit dem Musiker Ulrich Müller / 48nord und der Berliner Regisseurin Martina Couturier. Außerdem wirkt Ruth Geiersberger als Performerin bei zahlreichen internationalen Produktionen und Festivals mit; zudem ist sie im Bereich Bewegung und Stimme pädagogisch tätig und lehrt an der FU Berlin.

[www.verrichtungen.de](http://www.verrichtungen.de)



17



*mit Pflanzen (2019)*



# C a n e r A k d e n i z J a n S t r u c k m e i e r

## *Wie im Weltall*

*Beide zeigen im Herbst ihre Debüts im HochX, beide arbeiten sich an deutschen Nationalhelden ab: Caner Akdeniz begibt sich mit Siegfried auf die Suche nach seiner Identität, während Jan Struckmeier Götz von Berlichingen als GÖTZIN 2020 wiederauferstehen lässt. Ein Gespräch übers Ankommen, über Chamäleonmenschen und das Gemeinsam-Einsam-Sein.*

### **Caner, wie kommt man als gelernter Maschinen- und Anlagenführer zum Theater?**

*Caner:* Meine Eltern sind damals als Gastarbeiter nach Deutschland gekommen und da war es für sie selbstverständlich, dass ich auch Arbeiter werde. Nach der Ausbildung habe ich in dem Beruf gearbeitet, aber eigentlich wollte ich Schauspieler werden.

### **Du hast damals schon gespielt?**

Ja, in Nürnberg, auf Türkisch. Noch während der Ausbildung habe ich gemerkt: Das ist meine Leidenschaft. Ich hatte mich dann auf eine private Schauspielschule in Erlangen beworben – doch am ersten Tag meines Studiums wurde sie geschlossen. Ich habe dann ein Jahr lang vorgegeben, jeden Tag in die Schule zu gehen, da ich es meinen Eltern ja nicht

sagen konnte. In dieser Zeit habe ich viel im Theater geschlafen, gelesen – das war eine wichtige Zeit für mich. Danach bin ich erstmal wieder arbeiten gegangen. Ich hatte eine gute Stelle bei Bosch und meine Eltern waren glücklich. Doch ich wollte wieder ans Theater und bin dann nach Regensburg gegangen, um Regie zu studieren.

### **Wie bist du vom Schauspiel zur Regie gekommen?**

Bei den Schauspiel-Aufnahmeprüfungen haben sie mir geraten, in Richtung Regie zu gehen, weil ich mich wohl gut inszeniert habe. Ich glaube aber auch, dass sie mir nicht sagen konnten, dass mein Akzent zu stark war, um die Schauspielausbildung zu machen. Zu dieser Zeit war mein Deutsch viel gebrochener als jetzt. Und weil ich kein Abitur hatte,

habe ich mich erst einmal nur auf privaten Schulen wie in Regensburg beworben. Nach einem Jahr habe ich es dann doch an der Theaterakademie in München versucht – und überraschenderweise wurde ich angenommen.

**Wie war das für dich, Schauspiel- und Musiktheaterregie an einer so elitären, bildungsbürgerlichen Einrichtung zu studieren?**

Nach der Zusage dachte ich noch, sie hätten einen Fehler gemacht. Ich hatte ja weder Abitur noch Musikkenntnisse. Ich musste während des Studiums unglaublich viel nachholen. Und zwischendurch bin ich auch abgehauen, nach Berlin, weil einfach alles zu viel wurde. In diese Theaterwelt, diese Akademikerwelt einzutauchen war für mich extrem neu. Ich habe mich wie ein Astronaut gefühlt. Total beängstigt, wie im Weltall. Alles hat seinen Begriff, ich verstehe nur nichts. Ich bin einfach fremd. Und zugleich möchte ich ankommen, gemocht werden, mich etablieren – die dauernde Suche nach Bestätigung. Aus der Arbeiterschicht aufsteigen und dort existieren können, sich veräußern können. So geht es ja vielen in Deutschland, die einen anderen Background haben. Und das hat mich sehr stark geprägt und prägt mich weiterhin in meiner Arbeit. Viele der Stücke, die ich mache, haben mit dieser Situation zu tun – auch *Siegfried*, mein neues Projekt.

**Welche Arbeiten waren das bislang?**

Im ersten Semester mussten wir ein Lehrstück von Brecht inszenieren. Ich wusste gar nicht, was es heißt, mit einem Text zu arbeiten – und dann auch noch Brecht. Erst in meiner Zeit in Berlin am Maxim-Gorki-Theater habe ich angefangen zu verstehen, was ich erzählen möchte, wofür ich stehe. Zurück in München habe ich erst einmal *Zelig* von Woody Allen gemacht. *Zelig* ist ein Chamäleonmensch, der gemocht werden möchte – genau wie ich. In der darauffolgenden Arbeit habe ich mich mit der Kulturrevolution unter Atatürk und der gegenwärtigen Situation in der Türkei beschäftigt. Da ging es unter anderem um die Frage, wie Menschen so werden wie *Zelig*. Und zum Abschluss habe ich Goethes *Faust* gemacht – auf Deutsch, gespielt von Schauspielern\*innen aus der Türkei.

**Dann bist du am Ende wieder bei Brecht angekommen. Der ultimative Verfremdungseffekt: Leute, die nicht deutsch sprechen, spielen das deutsche Drama schlechthin.**

Deswegen stand auf der Bühne auch ein Mutter-Courage-Wagen. Zugleich hat das auch wieder viel mit mir zu tun: Ich kann mich an eine Situation erinnern, wo meine Mutter, die kein Deutsch spricht, zum Bürgeramt musste, um ihren Aufenthalt zu verlängern. Und so hat sie die Antworten auswen-

dig gelernt und wir haben zu Hause mit ihr geübt. Die Situation im Bürgeramt war sehr theatral und ich mochte die Idee, das auf die Spitze zu treiben, um etwas übers Angenommen-Werden-Wollen zu erzählen. Mit türkischen Schauspielern\*innen als Gastarbeiter, die *Faust* bewältigen müssen.

**Nach Goethe hast du dich dem nächsten deutschen Nationaldichter zugewandt: Schiller.**

Während der Arbeit an *Faust* lebten die Schauspieler\*innen zusammen in einer WG in Poing. Das war so eine intensive Zeit, so eine Energie, dass ich dachte, ich müsste das eigentlich filmen. Ich hatte diese Filmidee noch im Hinterkopf, als ich in Mannheim wieder mit türkischen Schauspielern\*innen gearbeitet habe, diesmal an Schiller. Doch während der Proben kam Corona und dann habe ich mit ihnen einen Film gedreht. Was bedeutet es, in dieser Pandemie-Zeit nach Deutschland zu kommen? Einerseits geht es um einen Freiheitsdichter, andererseits habe ich ein Freiheitsproblem. Plötzlich ist das Labyrinthische Mannheims zusammengefallen mit dem Gefühl des Eingeschlossen-Seins während des Lockdowns. Im Sturm und Drang gibt es ja die umgekehrte Bewegung: Rein ins Boot, weg vom Ufer, dann kommt man zum Genialischen. Ich bin gerade dabei, das Material zu schneiden – mal sehen, was dabei herauskommt. Es wird mein erster Film.

**In deinem neuen Projekt geht es wieder um einen urdeutschen Stoff, Siegfried. Wie bist du zu dieser Figur gekommen?**

Deutschland ist für mich Goethe, Schiller, Kleist, Wagner. Eigentlich kam Siegfried mit Wagner ins Spiel. Irgendwie sind diese Figuren nicht Ich, und das gefällt mir daran. Oder umgekehrt: wenn ich Siegfried bin, bin ich dann deutsch? Was ist das eigentlich: Deutsch-Sein? Gibt es das überhaupt? In *Blow Up* von Antonioni gibt es die Szene, wo bei der Vergrößerung eines Bildes ein Mord zum Vorschein kommt. Darum geht es mir: in die Materie reinschauen und erkennen, was ihr Kern ist. Das ist Dramaturgie für mich. Da geht jemand auf die Bühne, der richtig türkisch aussieht und sagt: Ich bin Siegfried. Das finde ich erst einmal lustig. Und dann gehe ich auf die Suche: was bedeuten diese Mythen, der Schatz, die Drachentötung? Wer ist Siegfried: ist er der Fremde, der Held, ist er der erfolgreiche Deutschtürke? Diese Lesarten interessieren mich.

**Du wirst also selber auf der Bühne stehen?**

Ja. Eigentlich wollte ich einen Schauspieler nehmen, aber mein Dramaturg meinte: Das bist du, du musst das machen. Und das stimmt auch. Aber ich habe einen riesigen Respekt davor. Gerade bin ich dabei, eine Linie auszuarbeiten: Wo hat dieser Siegfried angefangen, was hat das mit meiner Geschichte zu tun?



*Faust, vielleicht? (2018)*



*Vavien (2017)*

Meine Geschichte heißt, Deutschtürke zu sein in Deutschland. Ich gehe chronologisch durch die Rezeptionsgeschichte dieser Figur, vom Nibelungenmythos über die Romantik bis hin zu Fritz Lang und versuche gemeinsam mit dem Publikum herauszufinden, was das heißt: eine Identität haben. Oder dass es das Deutsche vielleicht gar nicht gibt. Momentan denke ich an die Form eines TED-Talks, mit Bildern und Videos. Das Bühnenbild könnte vielleicht Fausts Studierstube sein. Ich habe auch einen Pudel, den man auf die Bühne holen könnte. Das könnte schön sein: ein Studierzimmer mit Büchern.

**Dann kommst du ja doch noch im Bildungsbürgertum an.**

Genau, das war immer mein Wunsch. Aber ich komme nie dahin (*lacht*).

**Welche Rolle spielt Komik für dich auf der Bühne? Wenn du als Siegfried auf die Bühne kommst, bringt das bestimmt einige Lacher. Andererseits kann Lachen auch immer ein Zeichen von Ausgrenzung, von Abwertung sein.**

*Jan:* Das erinnert mich an eine Situation an einer Tankstelle in Niederbayern. Die Verkäuferin war Schwarz, aber sprach mit mir in einem so tiefen Niederbayerisch, dass ich sie nicht verstanden habe. Ich wollte lachen, weil mich das so irritiert hat, aber zugleich wollte ich sie nicht beleidigen. Für sie ist es vollkommen normal, das ist ja ihre Identität.

*Caner:* Wenn man zusammen lacht, ist das doch in Ordnung. Wenn wir uns alle anpassen, lösen wir uns auf. Das habe ich erst nach und nach begriffen. Wenn ich so wäre wie alle anderen, wäre ich nicht da, wo ich jetzt bin. Die Anekdote mit der Verkäuferin, die finde ich toll. Du müsstest mich mal sehen, wenn ich so richtig Fränkisch rede (*lacht*). Wir müssen das annehmen, ohne ständig diese Vorsicht zu haben.

*Jan:* Aber andererseits ist es auch gut, dass eine gewisse Sensibilität entsteht, weil sie lange nicht da war.

*Caner:* Die einzige Frage ist doch: ist die Sensibilität echt? Ich habe mal an einem Theater assistiert, das viele gemischte Projekte gemacht hat, da waren Schwarze Musiker\*innen dabei oder türkische Schauspieler\*innen. Aber ich fand das keine Sekunde lang authentisch – die haben das nur gemacht, weil sie einem Theatertrend nachgehen mussten.

*Jan:* Es nur zu machen, weil es gerade angesagt ist, bringt ja auch nichts.

*Caner:* Das gilt auch umgekehrt. Neulich habe ich bei Instagram gelesen: Theater ist dann nicht rassistisch, wenn dich der Intendant nicht nach der Premiere fragt, woher du kommst. Da sag ich: Hey, du bist gerade unter anderem auf der Bühne, weil du als Türke interessant bist. Das ist nicht schlimm. Man muss ehrlich zu sich selbst sein. Ohne meinen Hintergrund wäre ich nicht da, wo ich jetzt bin. Das ist die Realität. Ich kann davon profitieren, aber ich muss es mir selbst auch eingestehen.

**Aber der Punkt ist ja, dass du dein Projekt nicht machst, weil du Türke bist, sondern weil du eine gute Geschichte zu erzählen hast. Und darin geht es unter anderem darum, dass du Türke bist.**

*Jan:* Ein Freund von mir ist Bulgare und hat seinen Nachnamen eingedeutscht. Und ich habe ihn gefragt: Warum machst du das? Ein bulgarischer Nachname würde bei Anträgen sicher helfen. Aber er will es nicht.

*Caner:* Das verstehe ich. Es hängt davon ab, was meine Arbeit sagt – und die hat gerade viel mit meiner

Biografie zu tun. Wenn sie das nicht täte, würde ich gerne sagen können: Hier ist mein Kunstwerk, ich bin ein Künstler. Ich hoffe, dass ich mich eines Tages nicht mehr hinter meiner Biografie verstecken muss.

*Jan:* Ich sehe das nicht als Verstecken.

**Jan, kommen wir mal zu dir. Wie hast du mit Theater angefangen?**

*Jan:* In der Schule. Ich war während der Schulzeit oft ein Fremdkörper und habe mir selbst eine Gruppe von Freund\*innen gesucht, mit denen ich viele Theatersachen ausprobiert habe. Beim Theaterwissenschaftsstudium in München habe ich die Studiobühne der LMU für mich entdeckt. Da gab es Tanzstücke, da gab es Sprechtheater, da gab es Performances, wo die Darsteller\*innen mit drei Beamern interagierten. Eine unglaubliche Bandbreite also. Ich wollte dann *Die Pest* von Camus inszenieren und habe einen Aufruf unter den Studierenden gestartet – und beim ersten Treffen saßen plötzlich 19 Leute vor mir. Da waren 19 Leute, die alle gehört werden wollten, die ihre eigene Energie in diesem Raum hatten. Und so kam es, dass ich auf der Bühne chorisch arbeite und bis heute nicht wirklich damit aufgehört habe.

**Welche Bedeutung hat die Arbeit mit dem Chor für dich?**

*Jan:* Gemeinschaft ist, genauso wie das Gegenstück Einsamkeit, ein wichtiges Thema für mich. Wie in der Stadt: man ist anonym, man kann jederzeit Kontakt aufnehmen, muss es aber nicht. Und so kann jeder seine Insel sein. Das fasziniert mich auch an Klöstern: die wurden ja auch von Einsiedlern gegründet, um gemeinsam einsam sein zu können. Die Gruppe ist ein Energiepool für mich. Man trifft sich in einem Raum, verbringt viel Zeit miteinander, entwickelt etwas gemeinsam. Da geht es mehr um den Prozess an sich als das Endprodukt. Und an dieser Energie möchte ich die Zuschauer\*innen teilhaben lassen. Sie sollen etwas mitnehmen, eine Erfahrung, die über das Inhaltliche hinausgeht. Jemand hat mal gesagt, dass Inhalt für mich nur Vorwand ist. Das sehe ich gar nicht als Kritik, das ist so.

**Daher auch dein Interesse an Einar Schleef?**

*Jan:* Ja, Schleef hat mit großen Chören auf der Bühne gearbeitet. Aber anders als bei Ulrich Rasche ging es ihm nie allein um den Effekt; das Uniforme wird bei ihm von Anfang an in Frage gestellt. Der Text wird unverständlich, die Darsteller\*innen geraten an ihre körperlichen Grenzen, es setzt auf beiden Seiten, auf der Bühne und im Publikum, ein Erschöpfungszustand ein. Als Zuschauer\*in weiß man nicht mehr, auf was man seine Aufmerksamkeit richten soll, und das ist interessant. Man wird nicht gelenkt. Bei meinem Nachfolgestück *Vulgär-Heroismus* haben wir das in den Raum übersetzt,



*Sportchor (2018)*



*Vulgär-Heroismus (2015)*

indem wir das ganze Haus einschließlich des Treppenhauses bespielt haben, mit Live-Video und parallelen Bühnen.

**Deine Stücke gehen immer von einem Text aus, der jedoch stark überarbeitet und mit anderen Texten angereichert wird.**

*Jan:* Bei *Vulgär-Heroismus* waren das *In Stahlgewittern* von Ernst Jünger und der ZDF-Dreiteiler *Unsere Mütter, unsere Väter*. Beim dritten Projekt hatten wir nichts, nur ein Thema: Glaube. Und das hat nicht funktioniert. Wir haben alle Energie in das Zusammensuchen investiert, in das Konstruieren eines Textes, so dass nichts mehr übrig blieb fürs Dekonstruieren. Man braucht etwas, an dem man sich arbeiten kann. Entwerfen. Das Entwerfen ist kein Schlussmoment, sondern ein ständiger Prozess.

Das Problem ist, dass wir immer bei einem Werk enden, aber vielleicht kurz, für einen Augenblick, den Moment schaffen können, wo es sich auflöst. Wo man den Kopf abschaltet und im Energiefluss ist. Aber das kann nicht von Dauer sein. Gemeinschaft kann auch nie von Dauer sein, das ist ihre Tragik. Es ist das Schönste, eine Gemeinschaft zu erleben, diesen Moment der Anarchie, wenn alle Mauern fallen. Aber in der nächsten Sekunde ist es schon wieder vorbei.

**Aber wie ging es dann weiter für dich? Die Studio-bühne wurde ja abgerissen.**

*Jan:* Wir sind ein Jahr lang von Ort zu Ort gezogen und schließlich in der MUCCA-Halle gelandet, einer ehemaligen LKW-Werkstatt. Nach diesen hochenergetischen Theaterarbeiten war ich aber so erschöpft, dass ich erst einmal eine Pause brauchte. Das geht ja vielen so, die in sozialen Berufen arbeiten: Die vielen wechselnden Kontakte, die zwischenmenschlichen Dynamiken laugen dich aus. Nach meiner Masterarbeit über Einar Schleef stand fest, dass ich weiter Theater machen möchte – aber nicht mehr so.

**Deswegen wird bei deinem neuen Projekt auch nur eine Performerin auf der Bühne stehen?**

*Jan:* Mit einer Debütförderung kann man sich eben keinen Chor leisten (*lacht*). Mir geht es diesmal um die Einsamkeit. Über meine Beschäftigung mit dem Thema Glaube und Gemeinschaft bin ich beim Kloster gelandet, genauer: beim Kloster Amorbach. Und dieses Kloster wurde im Bauernkrieg von Götz von Berlichingen überfallen. So bin ich auf diese Figur gestoßen. Ich werde mich also an einem Originaltext abarbeiten, der Autobiografie von Götz von Berlichingen, aber diesmal in Form eines Monologs. Ursprünglich wollte ich mit einem älteren Schauspieler arbeiten, aber es wird nun eine Tänzerin, die *GÖTZIN 2020*, die diesen Monolog tanzt, bewegt, in ihren Körper überträgt. Der Chor wird aber nicht ganz fehlen: Über eine Videoinstallation wird ein dreiköpfiger Chor zu sehen sein, der – stellvertretend für den Bauernkrieg – in diese Biografie einschneidet.

**In dem Stück soll es ja nicht nur um den historischen Götz und die Bauernkriege gehen, sondern auch um das konfliktbeladene Verhältnis von Stadt und Land heute. Wie bist du darauf gekommen?**

*Jan:* Oskar Maria Graf beschreibt in seinen Kindheitserinnerungen das bäuerliche Wesen, diese Sturheit. Und ich kenne das gut, mein Vater stammt aus einer Bauernfamilie. Da gibt es viele politische Diskussionen, die ich als Städter mit diesem Teil meiner Familie führe. Das Volksbegehren rund ums

Insektensterben hat mir dann nochmal vor Augen geführt, wie unterschiedlich die Perspektiven sind. Und kurz danach fahren plötzlich tausend Traktoren durch die Stadt und demonstrieren – das hat schon eine ungeheure Gewalt. Oder man denke an die Gelbwesten in Frankreich. Auf der einen Seite beängstigend, auf der anderen faszinierend. Mir geht es um einen Dialog zwischen Stadt und Land, ein Gespräch zu finden über politische Zugehörigkeit auf einer ästhetischen Ebene.

**Was ist das Besondere an der Figur Götz?**

*Jan:* Er ist der erste seit 1000 Jahren, der sein Leben erzählt in einer Autobiografie. Und warum macht er das? Weil er ein Trauma hat, und dieses Trauma ist der Bauernkrieg. Eigentlich war er zu seiner Zeit ein kleines Licht und seine Autobiografie war 200 Jahre lang vergessen. Und dann kommt Goethe und schreibt diese zwei Stücke, erst den *Urgötz* und später *Götz von Berlichingen*. Bei Goethe stirbt er nach dem Bauernkrieg, in der Realität lebte er noch über 30 Jahre weiter, lange Zeit gefangen auf seiner Burg. Und am Ende seines Lebens, mit 82, erzählt er seine Geschichte, weil ihn die maßlose Gewalt des Bauernkriegs schockiert und weil er seine eigene Ehre in Bedrängnis sieht durch die Haft. Und deswegen schreibt er, diktiert er. Mir ging es nicht darum, sein Leben zu erzählen. Sondern das Erzählen eines Lebens darzubieten.

**Bei Goethe wird er auch zum Freiheitskämpfer – ganz anders als in der Realität.**

*Jan:* Er stirbt im Drama mit den Worten „Freiheit! Freiheit!“ auf den Lippen – ein typischer Stürmer und Dränger eben. Im 19. Jahrhundert wird er zum Nationalhelden, erst in der antinapoleonischen Bewegung, dann im zweiten Kaiserreich. Zugleich gibt es diese Gegenbewegung, wo er von den Linken als Bauernführer angesehen wird. Jede Zeit, jede politische Strömung braucht ihre Identifikationsfiguren.

**Ähnlich wie Siegfried, oder?**

*Caner:* Ja. Ich muss auch gerade an Erdogan denken: auch er versucht, Mythen zu schaffen, Figuren zu schaffen, mit denen man sich identifizieren soll. Bislang gab es nur eine zentrale Identifikationsfigur: Atatürk, den Vater der modernen Türkei. Mit der Kulturrevolution 1920-23 wurden alle Traditionen, alles Althergebrachte über Bord geworfen. Vielleicht ist dadurch eine Leerstelle entstanden, eine Sehnsucht nach dem großen osmanischen Reich und seinen Helden, an die Erdogan jetzt anknüpft.

*Jan:* Als ich über Götz nachgedacht habe, habe ich keinen großen Revolutionär gesehen. Ich hatte jemanden vor Augen, den ich persönlich kenne: einen Mann, der noch im Krieg gekämpft hat und dabei eine Hand, mehrere Finger der anderen Hand und

ein Auge verloren hat. Er ist nie fertig geworden mit dem, was er erlebt hat. Und stellvertretend für ihn wird dieser Sessel auf der Bühne stehen, als Setting, in dem jetzt die GÖTZIN sitzt.

**Wie geht ihr damit um, dass der Text im Original auf Mittelhochdeutsch ist?**

*Jan:* Dieses süddeutsche Mittelhochdeutsch ist an unserer Sprache schon sehr nah dran, vor allem, wenn man es laut liest. Daniela Graça, die Tänzerin, ist allerdings keine Muttersprachlerin. Wir haben den Text jetzt mit ihr aufgenommen und ich finde, er bekommt dadurch eine reizvolle ästhetische Wirkung. Das ist wie Musik.



Caner Akdeniz ist Regisseur. 1989 in Nürnberg geboren, machte er dort seinen Hauptschulabschluss und begann eine Ausbildung zum Maschinen- und Anlagenführer, die er erfolgreich abschloss. Nach zwei Jahren Berufstätigkeit kündigte er sein Arbeitsverhältnis und studierte von 2013 bis 2020 Regie für Musiktheater und Schauspiel an der Theaterakademie August Everding in München. Im Rahmen des Studiums entstanden bereits sieben eigenständige Inszenierungen, darunter *Zelig* (2015), *Vavien* (2017) und *Faust, vielleicht. Eine Gastarbeit* (2018).

*Caner:* Aber hat es für dich auch inhaltlich eine Bedeutung, dass sie nur gebrochen spricht?

*Jan:* Das war nicht die Intention. Wir haben es einfach ausprobiert und geschaut, wie es wirkt. Mir war es wichtig, dass sie ihren eigenen Zugang zu dieser Sprache findet. Wie du ja auch als Nicht-Muttersprachler deinen eigenen Zugang zum Deutschen hast. Generell finde ich geschliffenes Sprechen immer gefährlich. Da gehen alle Alarmglocken an. Bei mir muss immer ein geistiges Stottern drin sein. ■



Jan Struckmeier, 1991 in München geboren, studierte Theaterwissenschaft an der LMU München. Zu seinen bisherigen Inszenierungen gehören u.a. *–DiePEST2014–*, *Vulgär-Heroismus. Denk ich an Jünger in der Nacht...*, *Sinnspagat. (M)ein Gott, ich lach doch nicht!*, *Reenactment: SPORTCHOR und HörPerformance: Utopie einer Gemeinschaft*. Einige Jahre war er Teil des Lyrikkollektivs JuLy in der Stadt und als Tänzer und Performer für bildende Künstler\*innen aktiv, u.a. in *Castor&&Pollux* beim Heidelberger Frühling 2019 und für *Ports in Transition* von Kalas Liebfried im Lenbachhaus (2020).

[www.struckmeier.xyz](http://www.struckmeier.xyz)



Carolin J ü n g s t  
L i s a R y k e n a

# Stereo Typen

**Mutige Körper, Choreografien für die Stimmbänder und Komplizinnenschaft: Das Choreografinnen-Duo Rykena/Jüngst räumt in seinen Projekten mit Klischees auf und hat dabei keine Angst, auch mal illustrativ zu sein. Und das macht Spaß. Aber wie!**

Leise heult der Wind über die leere, weiße Spielfläche. Schemenhaft verschwommen im Dunkeln am Bühnenrand machen sich zwei Gestalten in kurzen Trainingshosen und aufgeplusterten, glänzenden Jacken bereit, in den langsam heller werdenden Ring zu steigen. Lisa Rykena auf der linken Seite der Bühne, Carolin Jüngst auf der rechten. Sie taxieren sich, beäugen sich argwöhnisch über die Spielfläche hinweg. Tänzeln auf und ab, lassen ihre Muskeln spielen, robben an das Showquadrat heran. Und steigen dann doch gemeinsam, Arm in Arm in den Ring. Und schon sind wir mitten in einem Sin-City-esken Szenario: Dramatischer Regen, große Gesten, langgezogene Schreie, expressive Mimik, rasante Kampfsequenzen. Nur dass hier Kategorien wie gut oder böse, männlich oder weiblich keine Rolle mehr spielen. Die beiden Performerinnen switchen mit einer Geschwindigkeit durch Körperlichkeiten von Superschurken und Superheld\*innen, dass einem fast schwindelig wird.

Mit ihrer Produktion *She Legend*, die im Juli 2020 im HochX München-Premiere hatte, wirbelt das Choreografinnenduo Rykena/Jüngst virtuos altergebrachte Held\*innenideale durcheinander. „Für das Projekt haben wir uns auf die Suche nach den queeren Potenzialen der Comic-Welt und ihren choreografischen Übersetzungen auf der Bühne gemacht“, erzählt Carolin. „Von antiken Amazonen bis hin zu Superheldinnen in Comics und aktuellen Hollywoodfilmen sind kämpfende Frauen oft eine fetischisierte Projektionsfläche. Dabei bedient diese Darstellung meist Geschlechter-Stereotype und traditionelle Rollenmuster: auf der einen Seite die Frau als männerfressende Hyäne und prügelndes Mädchen mit knappen Höschen und entrücktem Blick, auf der anderen Seite der Mann als aufgepumpt muskulöser Weltretter, der sich dem Bösen entgegenstellt.“ Lisa fügt hinzu: „Wir haben uns gefragt: Warum sind diese Bilder eigentlich so präsent? Und ganz grundsätzlich: Sollten sich nicht alle Menschen repräsentiert sehen als Held\*innen-

Figuren, egal welches Geschlecht sie haben, welche sexuelle Orientierung, welchen Hintergrund?“

Auf der Bühne lassen die beiden das Publikum teilhaben an ihrer Metamorphose zu fluiden Hybridwesen mit neuen Superkräften. Dabei erkunden sie mit viel Humor das Potential ihrer Körper zur Waffe. Da kreist ein Zopf wie ein Morgenstern mit Schlagkugel und fegt imaginäre Gegner von den Füßen. Eine virtuose Fechtsequenz mutiert fließend zum Pas de Deux. Und selbst wenn sie sich gegenseitig die Herzen ausreißen, scheint das eher aus Interesse am Körper der anderen zu geschehen als aus blinder Zerstörungswut. Wenn eine am Boden liegt, wird sie von der anderen sanft wieder aufgelesen und neu zusammengesetzt.

Diese Komplizinnenschaft spielt nicht nur auf, sondern auch hinter der Bühne eine wichtige Rolle. Seit 2016 arbeiten Carolin Jüngst und Lisa Rykena als künstlerisches Duo in Hamburg und München. In ihren Projekten entwickeln sie gleichberechtigt die Choreografie, und stehen gemeinsam auf der Bühne. Damit brechen sie ganz nebenbei mit dem Narrativ des solistischen Künstler-Genies: Einer Solo-Autor\*innenschaft, die im Tanz ansonsten gang und gäbe ist. Ist das eine bewusste, politische Setzung? Schließlich sind die beiden ein Paradebeispiel für eine solidarische Zusammenarbeit. „Ganz simpel gesagt: In mir entsteht eine Dringlichkeit durch Dialog. Immer. Im Alltag wie im Tanz. Ich werde angefixt, inspiriert durch andere. Das spiegelt sich in unserer Arbeit und Identität als Duo wieder. Weil es nicht nur um theoretische Fragen im eigenen Kopf geht, sondern immer auch darum, wie man diese Fragen einander stellt, und wie unterschiedliche Perspektiven sich gegenseitig bereichern“, bricht Carolin Jüngst das Politische auf eine grundmenschliche Ebene herunter.

Deshalb verfolgen sie in ihren Choreografien auch nicht das Ziel, sich möglichst synchron zu bewegen, sondern agieren in einer Art Symbiose miteinander

und ergänzen sich in ihren Ausdrucksmöglichkeiten. Ihre Körper sind außerdem unterschiedlich trainiert. Die eine hat ein Tanzabitur und studierte klassischen und zeitgenössischen Tanz, die andere kommt aus dem Voltigieren, also der Akrobatik auf einem Pferd, und studierte Performance Studies. „Es ist ziemlich interessant herauszufinden, wie gut sich diese beiden Körper ergänzen, die scheinbar nicht zusammenpassen“, so Lisa.

Was sie in all ihrer Unterschiedlichkeit eint ist, dass beide Körper das akrobatische Training und den Druck, körperliche Höchstleistungen zu bringen, von Kindheit an kennen: auf der Bühne und im Voltigierzirkel eine Virtuosität zur Schau zu stellen. Vielleicht kommt daher auch die Lust an dramatischen Bühnenmomenten, die in ihren Projekten in einer Art Kür durchexerziert werden. „Dabei entstehen manchmal auch Formen, die so etwas Nerdiges haben, dass wir sie selbst manchmal nicht verstehen“, erzählt Carolin und lacht. Diese Leistungsschau kommentieren und dekonstruieren sie auf der Bühne nicht nur mit ihrer expressiven Mimik, sondern auch mit ihrer Stimme. Sie erzeugen sprechblasenartige Comic-Sounds wie schmatzende Schlammgeräusche bei jedem Schritt, „Bäm! Sloooooosh! Boing!“ meint man bei jedem Kick zu hören, und auch die ausgerissenen Herzen pumpen dumpf in den Händen der Performerinnen weiter.

In *She Legend* sind es eigene lautmalerische Choreografien für die Stimmbänder, mindestens so virtuos wie die der anderen Muskelpartien. Im Vorgängerprojekt *Arie/Elle*, das 2018 auf K3 | Tanzplan Hamburg (Kampnagel) Premiere hatte, kulminierte dieses erste Ausloten, wie Körper und Stimme ohne Worte miteinander kommunizieren können, in einer siebenminütigen Mowwengeschrei-Arie. In eleganter Meerjungfrauenhocke sitzen Rykena/Jüngst in schönster Disney-Manier auf der Bühne und singschreien imaginierte Seefahrer mit Urlauten ins Verderben, bis die Stimmbänder versagen. Ein ebenso radikaler wie urkomischer Gegenentwurf zur Ästhetisierung und Objektivierung des weiblichen Körpers im Sirenen-Mythos. Für das Projekt haben die beiden damals über Wochen professionelles Stimmtraining genommen. Mittlerweile befindet sich ein ganzes Arsenal an Stimmtools in ihrem Bühnenrepertoire: Stakkato, Vibrato, sakraler zweistimmiger Gesang. Dabei gehen sie so weit, dass sie teilweise für musikalische Motive wie eine monumentale Orchesterpartie von Arvo Pärt Wege suchen, diesen Sound nur mit ihrer Stimme herzustellen.

Dabei haben die beiden keine Angst, illustrativ zu sein – im Gegenteil, es ist ein Befreiungsschlag. Sie trauen sich, mit Mimik, Gestik und Stimme in eine groteske Überzeichnung zu gehen und mit Pathos aufgeladene Momente so mit einer guten Portion Humor zu brechen. Dabei hilft ihnen der Einsatz der Stimme enorm. „Wir haben die Stimme als Möglichkeit entdeckt, sich auf der Bühne zu ermächtigen. Wenn man auf der Bühne singt, schreit, brüllt, quietscht, oder Geräusche macht hat man eine ganz andere Präsenz, als wenn man stumm bleibt. Wir werden zu mutigen Körpern“, so Carolin. Und Lisa fügt hinzu: „Mit einem im Schrei verzerrten Gesicht oder Körper vermittele ich auch ein anderes Bild als Frau von mir, das mit Stereotypen bricht. Bewusste Deformation als Transformation. Diese Veränderung als aktiven Prozess zu zeigen ist für mich eine große Befreiung gewesen. Gerade weil man sich dabei immer bewusst ist, dass man in seiner Entgleisung, im zu viel, zu expressiv, zu laut Sein, automatisch bewertet wird. Stimme und Körper sind für mich mittlerweile nicht mehr trennbar. Ich will kein stummer Körper mehr auf der Bühne sein.“

Die Stimme wird auch in ihrem nächsten Stück eine wichtige Rolle spielen. Das Projekt mit dem Titel *Rose la Rose* soll im Juni 2021 im HochX München-Premiere haben und widmet sich der paradoxen Figur des Showgirls. Was sie daran reizt? Lisa lacht. „Neben der offensichtlichen Parallele von Tanztheater und erotischer Unterhaltung als visuelle Kulturen sicher auch die Präzision und das Gleichförmige. Showgirls tanzen nicht aus der Reihe. Sie bewegen sich linear durch den Raum, formieren sich immer wieder neu, heben einander in die Lüfte, bilden menschliche Fontänen, überraschen mit synchronen und präzisierten Schritten. Sie schwingen ihre Beine in die Luft, machen High Kicks, tanzen im Walzerschritt. Lächeln in die unbekannte Masse der Zuschauer.“

Geplant ist, in einer Recherche phase einzutauchen in Schlager, Glitzer und Burlesque, einer Retroform des Striptease. Sie wollen sich aber auch auf die Suche nach den subversiven Potenzialen der Show-Welt und nach hybriden Formen der Erotik machen: Eine Auseinandersetzung mit Formen weiblicher, männlicher oder queerer Erotik und Unterhaltung. Ein vielschichtiges Thema, liegt Erotik doch ganz im Auge des Betrachters. Was aber, wenn man das Visuelle aus der Gleichung herausnimmt?



*She Legend (2019)*

Das Team besteht diesmal nämlich aus sehenden und nicht-sehenden Performer\*innen. Neben Carolin Jüngst und Lisa Rykena wird auch Amelia Cavallo mit von der Partie sein. Cavallo hat an der Royal Central School of Speech and Drama in London studiert und arbeitet in verschiedenen Performance-Disziplinen wie Schauspiel, Musik, Zirkus und Tanz. Sie/er\* ist Gründer\*in des queeren Crip-Kollektivs Quiplash, und unter anderem als Luftakrobat\*in im Rahmen der Paralympischen Eröffnungszeremonie aufgetreten. „Wir sind extrem gespannt, wie Amelias Perspektive das Projekt verändert“, sagt Carolin. „Amelia setzt sich als Theatermacher\*in trotz,

oder gerade wegen ihrer/seiner\* Blindheit extrem viel mit Visualität auseinander, und beschäftigt sich viel mit Sprache und damit, wie Sprache visuelle Formen wie das Theater überhaupt beschreiben kann. Bei *She Legend* haben wir in Zusammenarbeit mit der Choreografin und Audiodeskriptorin Ursina Tossi zum ersten Mal eine Audiodeskription vom Mitschnitt des Stücks anfertigen lassen, die online abrufbar ist. Amelia nutzt Audiodeskription in ihren/seinen\* Arbeiten auch als künstlerisches Werkzeug und forscht dazu gerade in ihrer/seiner\* Promotion. Ich glaube, das wird für uns ein spannender Lernprozess.“



Arie/Elle (2018)

Um Theater barrierefrei erleben zu können, sind blinde Menschen darauf angewiesen, dass visuelle szenische Inhalte akustisch um- oder übersetzt werden. Dafür verwendet man die Technik der Audiodeskription – Bildbeschreibungen zum Hören speziell für blinde und sehbehinderte Menschen. Sie erschaffen Bilder mit Worten und ermöglichen Menschen mit Seheinschränkung einen direkten Zugang zum Theater. Unter dem Begriff „access aesthetics“ werden diese Zugangsmittel für Menschen mit Behinderung vermehrt auch als kreative Strategien genutzt und von Anfang an in den künstlerischen Prozess miteinbezogen. Diese Strategie wurde aus der eigenen gelebten Erfahrung von Künstler\*innen mit Behinderung entwickelt und steht im Unterschied zum „regulären“ Zugang, in dem fertige Stücke in letzter Minute zugänglich gemacht werden.

Carolin erläutert: „Ich frage mich auch: Wenn man sich anders hört, sieht man sich dann auch anders? Und wieviel von meiner Wahrnehmung entlarvt sich im Beschreiben als individuelle Zuschreibung oder Projektion? Und wie gehen wir damit um, dass

wir diesmal wahrscheinlich mehr oder anders als sonst wahrnehmen werden, dass wir auf der Bühne das Publikum einladen, uns eine Stunde lang (voyeuristisch) anzustarren?“ Lisa fügt hinzu: „Ich finde es großartig, mich nicht nur mit unseren Zuschauer\*innen, sondern auch mit unserer potentiellen Zuhörer\*innenschaft zu beschäftigen – die bislang von unseren Stücken ziemlich ausgeschlossen war. Grundsätzlich zeigt sich da extrem, welche Hierarchien im Publikumsbereich und im Tanz bestehen – und ich hoffe wir finden heraus, wie sie gebrochen werden können.“

Im Projekt *Rose la Rose* steckt auf jeden Fall viel Potential, Blickhierarchien zu befragen, Show-Strategien zu sezieren und klischeehafte Vorstellungen erotischer Körper umzuschichten, zu verknoten, aufzusprennen. Wie genau das aussehen und sich anhören wird – wir sind gespannt. Denn das Duo Rykena/Jüngst ist ziemlich virtuos darin, das Publikum zu verführen, sich produktive Fragen zu stellen. Und eines ist jetzt schon klar: Die Stimmen werden diesmal viel mehr tanzen als die Körper. ■



Carolin Jüngst arbeitet als freischaffende Performerin, Tänzerin und Choreografin. Sie trainierte über 10 Jahre lang Akrobatik auf dem Pferd, studierte Theater-/Tanzwissenschaft und Philosophie, absolvierte ein Dance Trainee Programm am Leipziger Tanztheater und schloss den M.A. Performance Studies in Hamburg ab. Sie arbeitete mit Künstler\*innen wie Marina Abramovic oder Allora & Calzadilla u.a. auf der Art Basel, in der Fondation Beyeler Basel, auf Kampnagel Hamburg und im Theaterdiscounter Berlin. Sie war außerdem Teil eines Forschungsprojekts mit dem Choreografen Richard Siegal und der Göteborgs Danskompani/Oper Göteborg. 2019/2020 war sie Stipendiatin der Claussen-Simon-Stiftung im Programm *stART.up*.



Lisa Rykena studierte klassischen und zeitgenössischen Tanz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Sie arbeitet als freischaffende Tänzerin, Performerin und Choreografin in Hamburg und Berlin. Sie hat bereits an verschiedenen Spielstätten wie der Staatsoper Hannover, Kampnagel Hamburg, Mousonturm Frankfurt, HAU-Hebbel am Ufer Berlin und an den Sophiensaelen Berlin performt. Zu den Künstler\*innen, in deren Werken sie zu sehen war, gehören Marina Abramovic, William Forsythe und Zofit Simon. Mit dem Berliner Choreografen Christoph Winkler arbeitet sie regelmäßig als Tänzerin zusammen.

[www.rykenajuengst.tumblr.com](http://www.rykenajuengst.tumblr.com)

K o l j a H u n e c k  
V a l é r i e M a r s a c



# Es geht nicht darum, dass ich sieben Bälle in der Luft halten kann

*Hand aufs Herz: wer denkt bei Zirkus nicht an Clowns, Elefanten und Sägemehl? Valérie Marsac und Kolja Huneck machen Zeitgenössischen Zirkus und der ist sehr, sehr anders. Manege frei für Materialforschung, Zauberei als Ausdrucksmittel und die Frage, ob Weiß eine Farbe ist.*

**Liebe Valérie, lieber Kolja, ihr kommt beide aus dem Neuen Zirkus. Wie grenzt sich dieser vom „alten“ Zirkus ab? Und wie ist der Neue Zirkus entstanden?**

*Valérie:* Eigentlich heißt es jetzt nicht mehr Neuer Zirkus, sondern Zeitgenössischer Zirkus. Wir haben hier eine ähnliche Entwicklung wie im Tanz, wo ja auf den klassischen Tanz der Modern Dance folgte und vom zeitgenössischen Tanz abgelöst wurde. Der Neue Zirkus benutzt klassische Zirkustechniken, um einen künstlerischen Inhalt zu transportieren. Er bezieht andere Genres mit ein, gelegentlich verlässt er die Manege. Und im Zeitgenössischen Zirkus wird das Ganze noch experimenteller, abstrakter. Oft ist es gar nicht mehr auszumachen: ist das jetzt noch Zirkus?

*Kolja:* Eines der Hauptmerkmale des Zeitgenössischen Zirkus ist, dass aus einzelnen Disziplinen ganze Stücke geworden sind. Früher gab es eine Nummernabfolge mit acht oder zehn verschiedenen Darbietungen. Jetzt hast du einen Solo-Jongleur, der eine Stunde lang mit drei Bällen arbeitet. Und das geht natürlich viel mehr in die Tiefe.

*Valérie:* Und das ist es, was es zur Kunstform macht: diese intensive Forschung zu Themen, Materialien und Techniken. Und diese Techniken verdankt man dem traditionellen Zirkus.

**Und wann hat sich diese Entwicklung vollzogen?**

*Valérie:* Das ist von Land zu Land verschieden. In Frankreich fand der Wandel vom traditionellen Zirkus zum Neuen Zirkus in den 80er Jahren statt. Mittlerweile ist der Begriff Cirque dort gleichbedeutend mit Cirque Contemporain, also Zeitgenössischer Zirkus. In Deutschland hingegen ist diese

Entwicklung noch nicht so weit, das zeigt ja auch deine Eingangsfrage. Der Neue Zirkus ist gerade mal so angekommen in den Köpfen.

**Warum ist das so?**

*Valérie:* Wichtig für die Entwicklung in Frankreich war der damalige Kulturminister Jack Lang, ein totaler Zirkusfan. Er hat den Zirkus mit Tanz, Theater und Musik gleichgestellt. Damals wurde auch die erste staatliche Zirkusschule gegründet, das Centre National des Arts du Cirque, kurz: CNAC. Und die Absolvent\*innen haben Compagnien gegründet, viel produziert und hatten sofort viel Publikum. Das war laut, das war revolutionär, oft auch politisch. Also ganz anders als der primär der Unterhaltung dienende traditionelle Zirkus.

**Und in Deutschland gibt es diese Anerkennung und diese Strukturen nicht?**

*Valérie:* Nein. Es mangelt an professionellen Ausbildungsstätten, wir haben hier kaum öffentliche Förderung und wenige Theater, die überhaupt Zeitgenössischen Zirkus zeigen. Um die Aktivitäten der Zirkusschaffenden hierzulande zu bündeln und sichtbarer zu machen, haben wir 2011 die Initiative Neuer Zirkus gegründet. 2018 wurde daraus dann der Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus, kurz BUZZ. Wir haben mit unseren aktuell acht Städtepolen eine bundesweite Plattform für Austausch geschaffen und sehen uns als Schnittstelle und Ansprechpartner für Künstler\*innen und Veranstalter\*innen.

**Was ist euer Ziel?**

*Valérie:* Wir kämpfen um die Anerkennung des Zeitgenössischen Zirkus als Kunstform. Denn das

Publikum ist da – die Häuser sind beim Zeitgenössischen Zirkus immer voll. Ich möchte aber nicht, dass es so klingt, als wäre in Frankreich alles toll und in Deutschland mies. Das sind einfach unterschiedliche Entwicklungen in beiden Ländern, die ich spannend finde. Und ich trage ja auch beides, Frankreich und Deutschland, in mir.

#### **Wie bist du zum Zirkus gekommen, Valérie?**

*Valérie:* Mit fünf Jahren habe ich zum ersten Mal einen Clown gesehen, der anders war als das, was ich bisher kannte: einen Pantomimen. Das hat mich magisch angezogen. Ich habe meine Familie zwölfmal in die Vorstellung geschleift und „Pierino“ war das erste Wort, das ich schreiben konnte. Ich wusste seit diesem Zeitpunkt, dass ich Teil dieser Welt sein wollte. Später stand ich dann vor der Entscheidung, ob ich hierbleibe oder nach Frankreich gehe. Letztlich bin ich in Deutschland geblieben, um etwas aufzubauen, um Brücken zu schlagen. In Frankreich ist schon alles so gesetzt, so etabliert. Das ist seit zehn Jahren meine Mission: der Kunstform die Anerkennung zu verschaffen, die ihr gebührt.

#### **Und du, Kolja? Wie bist du zum Zirkus gekommen?**

*Kolja:* Ich komme auch ursprünglich aus München und habe während der Schulzeit die Jonglage für mich entdeckt. Mit unserer Jugend-Zirkusgruppe hatten wir regelmäßig Aufführungen. Nach dem Abitur bin ich an die Zirkusschule Codarts in Rotterdam gegangen, wo ich im vergangenen Jahr meinen Abschluss gemacht habe. Ähnlich wie Valérie stand ich dann vor der Entscheidung: Bleibe ich in Holland, wo die Bedingungen etwas besser sind oder gehe ich zurück nach Deutschland, um dort etwas aufzubauen. Jetzt bin ich froh, in München langsam Fuß zu fassen. Seit 2018 engagiere ich mich auch im BUZZ.

#### **Wie sieht es in München aktuell aus? Anfang des Jahres fand ja eine große Veranstaltung zum Zeitgenössischen Zirkus – unter anderem auch im HochX – statt.**

*Valérie:* Ja, die „Vier Tage im Zeichen des Zeitgenössischen Zirkus“. Neben dem General Meeting des Bundesverbands gab es mehrere Möglichkeiten des Austauschs mit und innerhalb der Szene, z.B. einen Infoabend für Kulturverwaltung und Künstler\*innen und das Gastspiel *My Body is Your Body* von Overhead Project. Der Münchner Kulturreferent Anton Biebl hat im Zuge dieser Veranstaltung

öffentlich erklären lassen, dass der Zeitgenössische Zirkus als Kunstform wichtig und förderwürdig ist. Das ist natürlich ein Meilenstein für uns.

#### **Und was heißt das konkret?**

*Valérie:* Es soll analog zum Tanz, Theater und Kinder- und Jugendtheater eine eigene städtische Förderung für die Sparte geben. Wichtig ist, dass nicht einfach das bestehende Modell dem Zirkus übergestülpt wird. Die Rahmenbedingungen, die Bedürfnisse sind einfach anders. Dazu hätte es in diesem Jahr noch einen Think Tank geben sollen mit Expert\*innen und Vertreter\*innen der Kulturverwaltung, der jedoch wegen Corona abgesagt wurde.

#### **Inwiefern unterscheiden sich die Bedürfnisse?**

*Valérie:* Ein großer Unterschied ist die Mobilität. Zirkusleute haben mal hier eine Residenz, mal dort eine Residenz. Viele, die ich zur Münchner Szene zählen würde, leben auch nicht hier, weil die Mieten in der Stadt zu hoch sind. Außerdem müsste man überlegen, ob die Förderung einer nachhaltigen künstlerischen Entwicklung nicht besser wäre als die punktuelle Finanzierung eines einzelnen Projekts – aber das gilt ja für Tanz und Theater genauso.

#### **Und wie sieht es mit der Infrastruktur aus? Wir vom HochX würden gerne mehr Zeitgenössischen Zirkus zeigen – doch unsere Bühne und vor allem unsere Probenräume eignen sich dafür nur eingeschränkt.**

*Valérie:* Ich finde es toll, dass ihr offen dafür seid. In der Tat ist das ein ziemliches Problem: dass es keinen Ort gibt, wo die Szene zusammenkommen kann, wo Austausch passiert, wo gemeinsam trainiert und entwickelt werden kann. Man bräuchte beides, ein Trainingszentrum und einen Raum für die Präsentation. Es macht schließlich keinen Sinn, ein Förderprogramm ins Leben zu rufen, wenn die räumlichen Voraussetzungen nicht da sind.

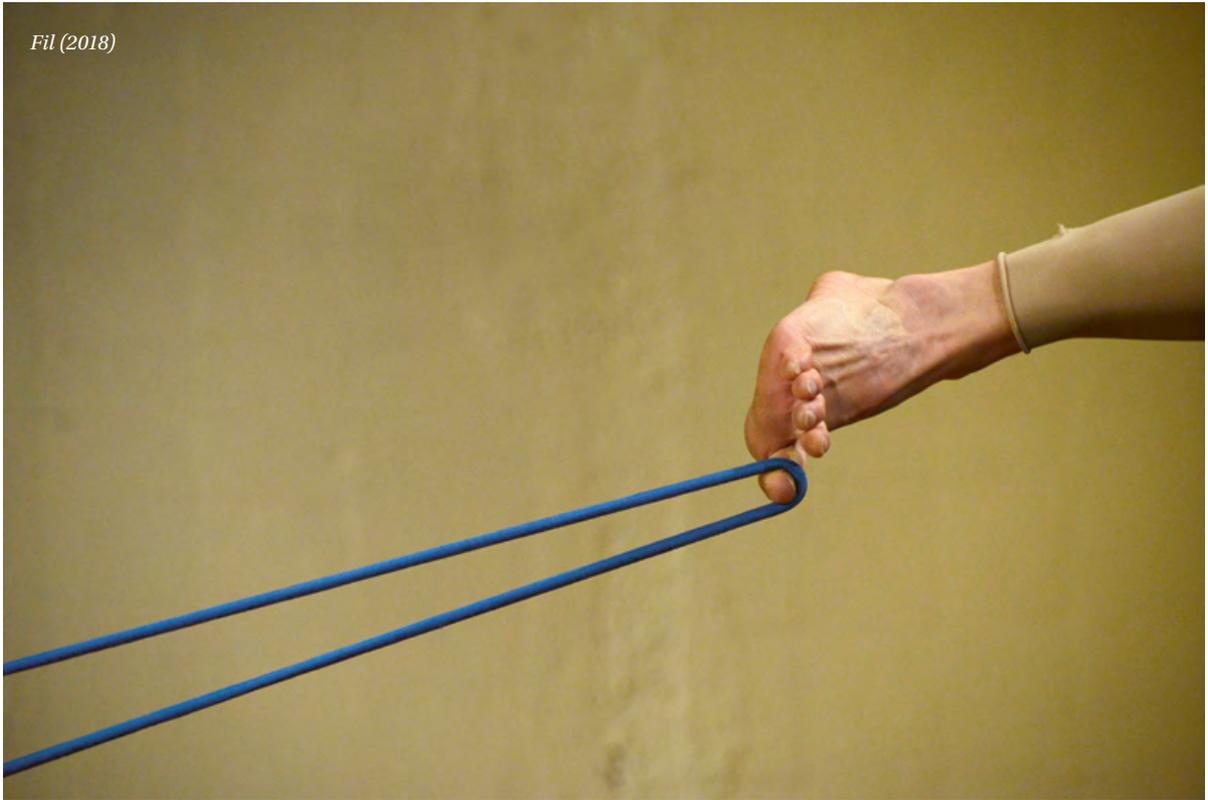
#### **Und was bleibt von den Versprechungen jetzt nach der Corona-Krise?**

*Valérie:* Die Entwicklung des Förderprogramms wurde erst einmal auf Eis gelegt. Ich hoffe, dass Corona nur eine zeitliche Verzögerung mit sich bringt und nicht das Ende bedeutet. Über das zarte Pflänzchen namens Zeitgenössischer Zirkus ist die Krise wie eine Dampfwalze drübergegangen – aber ich bin zuversichtlich, dass es bald wieder blüht und gedeiht.

*Fil (2018)*



*Fil (2018)*



*CM\_30 (2020/21)*



**Kommen wir doch mal auf die Kunst zu sprechen. Kolja: ich habe in deiner Biografie gelesen, dass du Jonglage mit „Magie Nouvelle“ verbindest. Was versteht man darunter?**

Zur Zauberei bin ich durch meinen Schulkollegen Lukas Brandl gekommen. Lange Zeit sind wir auch als Duo Luko aufgetreten. In der klassischen Zauberei steht ja der Magier im Mittelpunkt, ein Mensch mit scheinbar übermenschlichen Fähigkeiten. In der Magie Nouvelle wird die Zauberei selbst zu einem Ausdrucksmittel für einen Inhalt, eine Atmosphäre oder einen Charakter. Hier gibt es also eine Parallele zur Entwicklung des Zirkus an sich, weg vom Spektakel hin zum künstlerischen Ausdruck. Grundsätzlich gibt es viele Berührungspunkte zwischen Jonglage und Zauberei, allen voran die Arbeit mit Objekten. Manchmal sind die Übergänge zwischen beiden fließend, und das interessiert mich persönlich sehr.

**Was ist das Besondere an der Arbeit mit Objekten?**

*Kolja:* Für mich steht der Austausch mit dem Objekt im Vordergrund, nicht seine Beherrschung. Es geht nicht darum, dass ich sieben Bälle in der Luft halten kann, sondern dass ein Dialog entsteht zwischen mir und dem Material. Man kann zum Beispiel auch nur einen Ball nehmen und sich eine Stunde lang mit Fragen beschäftigen wie: Was ist der Ball ohne einen, was ist er mit einem? Wie wird er zur Prothese, zum Teil des Körpers? Wie verlängert er eine Bewegung und was braucht er, um in Bewegung zu kommen?

**Du arbeitest mit Scheiben, die 30 cm Durchmesser haben – daher auch der Titel deines neuen Projekts CM\_30. Wie bist du zu diesem Objekt gekommen?**

Im ersten Jahr an der Zirkusschule habe ich angefangen, mit Schallplatten zu experimentieren. Schnell fand ich die Scheiben spannender als Bälle, auch weil sie relativ wenig erforscht sind. Ob beim Rollen, Balancieren oder Werfen: das Verhalten ist völlig anders. Auch die visuelle Erscheinung interessiert mich sehr. Frontal gesehen sind sie riesig und von der Seite superdünn. Mit der Schallplatte sind jedoch viele Erwartungen und Klischees verbunden, etwa das Auflegen im Club oder die Nostalgie alter Plattenspieler, deswegen habe ich angefangen zu abstrahieren. Ich habe die Schallplatten mit weißer Folie beklebt und schon sah man

nur noch eine Scheibe. Ich habe auch mit unterschiedlichen Materialien experimentiert: mit Plexiglas, mit Farbfolien, die den ganzen Raum färben, mit Spiegelfolie, mit mattem Schwarz. Aktuell beschäftige ich mich mit Scheiben aus Wachs und Eis, mit Materialien also, die sich auf der Bühne transformieren, die sich verbiegen oder schmelzen. Das ist eine spannende Erweiterung des Diskurses zwischen mir und den Scheiben.

**Siehst du in deiner Arbeit auch Berührungspunkte zur bildenden Kunst?**

*Kolja:* Auf jeden Fall. Bildende Kunst und Architektur sind Bereiche, die mich stark inspirieren, ebenso wie Fotografie. Da geht es auch immer um Komposition, um visuelle Gestaltung. Für CM\_30 ist das auch eine Ausgangsfragestellung. Wie kann die Zirkustechnik in den Hintergrund gerückt werden, wie kann die Jonglage möglichst unsichtbar gemacht werden, um ein visuelles Bild zu erzeugen? Damit die Zuschauer\*innen nicht nur auf das Objekt schauen, sondern auf dessen Wirkung im Raum.

**Du bist ja gerade noch dabei, das Stück zu entwickeln. Was werden die Zuschauer\*innen auf der Bühne sehen?**

*Kolja:* Ich nehme das Publikum mit in mein Atelier, meinen Kurationsraum und lasse mir über die Schulter blicken. Sie werden Teil eines Rituals: meiner Auseinandersetzung mit den Objekten, den Scheiben. In meiner Vorstellung ist es momentan eine einstündige Wanderung durch verschiedene Farbkapitel. In dem weißen Raum, in dem ich mich befinden werde, wirken Farben natürlich sehr intensiv. Dabei stellen sich auch Fragen wie: Ist Weiß überhaupt eine Farbe? Gibt es einen unfarbigen Raum?

**Woher kommt diese Beschäftigung mit Farben?**

*Kolja:* Das begann ebenfalls schon in der Zirkusschule. Dort sollten wir in einer Übung Mitschüler\*innen porträtieren und ich hatte mich dazu entschlossen, drei Menschen durch Farben zu charakterisieren. Darauf folgte das Kurzstück *chlorophyll monochromy* ausschließlich zum Thema „Grün“. Im Rahmen von Residenzen forsche ich nun weiter an den Farben und Objekten. Nicht alle Werkzeuge, alle Techniken sind schon entwickelt. Das unterscheidet den Zirkus auch von anderen Disziplinen: im Tanz oder beim Spielen eines Instruments lernt



CM\_30 (2020/21)

man Techniken, die man nach und nach verbessert. Wenn man sich mit neuen Objekten auseinandersetzt, muss man das entsprechende Werkzeug immer neu lernen. Und dieses Kennenlernen ist etwas, das Zeit braucht.

**Ist das auch der Grund, warum ihr viel in Residenzen arbeitet?**

*Kolja:* Dieses Lernen kann nicht – wie beim Tanz oder Theater – in mehrwöchigen intensiven Probenphasen passieren. Es ist gut, in Blöcken an verschiedenen Orten zu arbeiten. In der Leerlaufzeit dazwischen, zu Hause, arbeitet das Projekt im Kopf weiter. Außerdem stecke ich viel Arbeit in die Organisation, in das Administrative. Ich könnte also gar nicht nur in Residenz sein.

**Welche Erfahrungen habt ihr denn bislang mit dem Publikum gemacht? Kommt zu euren Vorstellungen eher das Theater- und Performancepublikum oder Menschen, die Zirkus sehen wollen?**

*Valérie:* Was man an Projekten wie Koljas *CM\_30* oder den Stücken von Overhead Project sieht, ist,

wie breitgefächert der zeitgenössische Zirkus ist. Und entsprechend breit ist auch das Publikum. Gerade junge Leute interessieren sich sehr für die Körperlichkeit, für die Mischung aus Tanz und Akrobatik.

**Vielleicht ist das Label „Zirkus“ auch eine Chance für Menschen, die eher Berührungspunkte gegenüber zeitgenössischer Kunst haben?**

*Valérie:* Wenn man in München auf der Straße jemanden fragt, was er mit Zirkus verbindet, sagt er sicherlich: Krone, Roncalli, Elefanten und so. Das kollidiert natürlich mit dem, was wir tun. Aber zugleich liegt darin auch eine Chance, auf unerwartetem Wege Neues zu entdecken.

*Kolja:* Man bräuchte die Chance, in München den zeitgenössischen Zirkus in seiner Vielfalt zu erleben. Denn die Bandbreite an Künstler\*innen und Projekten ist riesig. ■



Kolja Huneck wurde 1994 in München geboren und begann mit 12 Jahren, mit Bällen zu jonglieren. Neben seiner Faszination für den Zirkus entwickelte er auch ein Interesse an Magie und arbeitet seit 2013 an der Verbindung beider Disziplinen. Während des Studiums an der Zirkusschule fand er das Objekt für seine künstlerische Arbeit: Schallplatten sowie selbst gestaltete, abstrakte Scheiben. Im Juni 2019 schloss er die Kunsthochschule Codarts Circus Arts in Rotterdam mit einem Bachelor in Objektmanipulation ab. Nach *me-mo-ri* (2018/19) arbeitet er nun an seinem Solo *CM\_30*, das im April 2021 im HochX Premiere feiern wird. Neben seiner eigenen künstlerischen Praxis arbeitet er für den BUZZ – Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. und koordiniert das deutsche Entwicklungsprogramm für zeitgenössische Zirkusprojekte *Zirkus ON*.

[www.kolja.art](http://www.kolja.art)



Valérie Marsac wurde 1975 als Deutsch-Französin in München geboren. Nach dem Sportstudium folgte ein Aufenthalt an der Zirkusschule The Circus Space in London. Seither arbeitet Valérie als freischaffende Künstlerin. 2010 erhielt sie für ihr Konzept *Raum für Neuen Circus* den Titel der Kultur-/Kreativpilotin der Bundesregierung. Sie setzt sich für die Anerkennung des Zeitgenössischen Zirkus als Kunstform in München und Deutschland ein. Seit 2011 ist sie Koordinatorin des Städtetpols München des BUZZ (bis 2018 INZ) und engagiert sich für den Aufbau einer bundesweiten Plattform für Zeitgenössischen Zirkus. In ihrer letzten Produktion *FIL-frz. Faden*, die 2018 das Münchner Grenzgänger-Festival eröffnete, setzt sie sich mit der Thematik der gewaltfreien Kommunikation auseinander. Seit 2019 spielt Valérie verstärkt im öffentlichen Raum und bewegt sich dabei zwischen Zeitgenössischem Zirkus und Performancekunst. Dabei spielt die Thematik der inneren Bande zur Natur eine immer größere Rolle.

[www.valerie-marsac.com](http://www.valerie-marsac.com)



raststätten**theater**

# Lustvoller Kontrollverlust

*Wer schreit denn da so charmant? Mit einer enormen Spielfreude und einer ansteckenden Energie entwickelt das Münchner Kollektiv raststättentheater ein Theater der Widersprüche. Das ist schräg, laut, bunt – und man kann sich nie sicher sein, was wohl als Nächstes passiert. Wir haben mit ihnen über Dilettantismus als Strategie, Blockbuster und die Herausforderungen kollektiven Arbeitens gesprochen.*

Es mieft ein bisschen, es gibt Currywurst mit Pommes Schranke, und der Klobesuch kostet 70 Cent. Das verbinden wohl viele mit einer klassischen Raststätte. Gerne beworben als „Oasen der Erholung“, als „Ort zum Auftanken“ entpuppen sie sich oft dann doch eher als entrückte Un-Orte. Eingezäunt und nur mit fahrbarem Untersatz über die Autobahn erreichbar.

Genau wegen dieser widersprüchlichen Assoziationen dient dieser Nicht-Ort einem jungen Münchner Theaterkollektiv als Namensgeber. 2018 von Alexandra Martini, Isabel Neander und Jakob Roth gegründet, sucht und findet das Team das Politische im oft Übersehenen und auf den ersten Blick vielleicht Banalen – auch dafür steht stellvertretend das Bild der Raststätte. „Die Autobahnraststätte ist das Gegenteil von exklusiver Hochkultur, und damit erstmal ein großartiges Vorbild“, befindet Isabel Neander mit einer so lässigen Selbstverständlichkeit, dass man sich fragt, warum eigentlich „Raststättigkeit“ nicht ein verbindliches Pflichtfach an den Theaterakademien dieses Landes ist. Dabei sind sie durchaus vertraut mit hochkulturellen Codes. Alexandra Martini studierte Schauspiel in Berlin an der renommierten HfS Ernst Busch, Jakob Roth studierte dort Regie und assistierte im Anschluss zwei Jahre an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz bei Frank Castorf. Und Isabel Neander studierte Philosophie, und machte zusätzlich noch eine Ausbildung in Theaterpädagogik. Aus dieser Grundlagenbildung hat sie vor allem eine große Offenheit für das Nicht-Perfekte mitgenommen. Der Mensch und seine Fähigkeiten stehen im Fokus, ohne dass sie bewertet werden.

Die Frage, wie man mehr Raststättenflair ins Theater rein und den bildungsbürgerlichen Geruch aus dem Theater herausbekommt, spielt für die drei von Anfang an eine große Rolle. Wer fühlt sich ins Theater eingeladen, und wer nicht? Und vor allem: Wie lässt es sich ändern, dass man im Theater doch oft nur eine homogene, meistens weiße und gut situierte Mittelschicht trifft? Dabei ist den drei durchaus bewusst, dass sie Kinder eben dieser Mittelschicht und ihrer Privilegien sind.

„In unserem ersten gemeinsamen Projekt *Auf dem Mond gibt es keine Lohnarbeit* haben wir uns mit dem Arbeitsethos der Leistungsgesellschaft auseinandergesetzt. Wir wollten herausfinden, woher dieser Drang kommt, eine schlüssige Geschichte aus unserem Leben zu machen. Und warum es sich für viele als Versagen anfühlt, wenn man keinen lückenlosen Lebenslauf hat“, erzählt Alexandra Martini. In der Performance, die im August 2018 Premiere hatte, haben sie die Zuschauer\*innen statt in ein Theater zur Eröffnungsfeier eines fiktiven Freizeitparks eingeladen. „Das Projekt fand Open Air vor dem Import Export statt. Das heißt, niemand musste in ein dunkles Gebäude gehen, dessen Codes man kennen muss, um sich wohlfühlen. Wir haben bei freiem Eintritt gespielt, damit wirklich jeder kommen kann, der Lust hat.“ Als die drei während der Performance in ihren roten Arbeiteroveralls auf Fahrrädern durch die Gegend fetzten, saßen dann auch fünf Kinder aus der Nachbarschaft in der ersten Reihe im Publikum, die begeistert jede Aktion kommentierten. „Ich glaube, die waren vorher noch nie im Theater“, so Alexandra Martini. „Und am zweiten Abend war es noch spannender, weil eine



*Auf dem Mond gibt es keine Lohnarbeit (2018)*

ziemlich alkoholisierte Frau immer wieder lautstark reingerufen hat. Es hat plötzlich noch eine vierte Person mitgespielt. Das war eine super Vorstellung.“ Und Jakob Roth fügt hinzu: „Wir reden in dem Stück über das Scheitern, über vermeintliche Normalität und was dieser konsequente Druck nicht zu genügen mit uns macht. Wenn man den Inhalt des Projekts ernst nimmt, dann heißt das doch auch, dass unser Theater offen genug sein muss, um Raum für pöbelnde, betrunkene Menschen zu haben – die ja genauso wie ich ein Produkt unserer Leistungsgesellschaft sind, und für die dieser Abend genauso ist wie für mich.“

Mit einer ähnlichen Offenheit gehen sie auch in die Probenarbeit. Die Texte, die Recherche und Performance entstehen im kollektiven Prozess. Alle drei schreiben, inszenieren und stehen auf der Bühne. Dieser gemeinsame, gleichberechtigte Schöpfungsprozess ist dabei nicht immer leicht und führt zu

einer Art disparaten Mehrstimmigkeit, die man erst mal aushalten lernen muss. Ihre Stücke folgen bewusst keiner linearen Dramaturgie, sondern sind in einer Art Samplingverfahren lose zusammengestückt. Assoziativ springt die Erzählung von einem Motiv ins nächste. Auf der Bühne trinkt dann auch mal Neil Armstrong seinen siebten Kaffee und sinniert über das Leben, oder Mama Hannelore analysiert Akazienhonigsorten und die korrekte Anordnung von Toast und Belag, während draußen die Welt in einem Dauerregen untergeht, an dem Roland Emmerich seine Freude hätte.

Die drei nehmen sich die Freiheit, auf einen Sinnzusammenhang zu pfeifen. Dabei dienen ihnen Erzählstrategien aus Hollywood-Blockbustern und Mystery-Thrillern ebenso als Vorbild wie die TKKG-Hörspiele aus der Kindheit. Warum sollte man auch Berührungsängste mit Popkultur und Unterhaltung haben?



*Silicon Delphi. Reise ins Herz der Zeit (2019)*

Aber wie wählt man sein Thema, sein Grundmotiv aus in diesem Theater des „anything goes“? Ausgangspunkt ihrer Arbeit sind ihre eigenen Obsessionen, Sehnsüchte, Ängste und Widersprüche. „Wir gehen dabei immer von uns aus, und von dem, was uns berührt und beschäftigt, und nicht von Themen, die gerade in den Medien trenden“, erläutert Isabel Neander. Durch die Fülle des Materials navigieren sie mittels eines klaren Kompass: „Mich interessiert erst mal alles, was mir peinlich ist und wofür ich mich schäme. Peinlichkeit ist ein super Indiz für einen inneren Widerstand. Einen Konflikt, den vielleicht nicht nur ich nicht lösen kann, sondern auch andere nicht“, erzählt Alexandra Martini. Und Jakob Roth fügt hinzu: „Peinliche Momente sind ehrliche Momente. Schwache Momente, die nicht dem entsprechen, was die Gesellschaft von uns fordert. Peinlich ist außerdem das Gegenteil von dem, wie man auf der Bühne sein möchte: cool, schön, souverän. Wir hatten von Anfang an eine große Lust an Pein-

lichkeit, am Dilettantismus, am Unpassend-Sein, am Rausfallen. Am Verfremden, Befremden und Stören.“

Vielleicht kommt daher auch ihr Mut zur nicht-perfekten Oberfläche. Sie erlauben sich, Fehler zu machen und setzen sich dabei mit viel Ehrlichkeit selbst aufs Spiel. Sie verstehen das Unfertige, das Vorläufige als große Chance für das Theater, weil es sie zwingt, offen für den Moment zu bleiben. Dabei schlüpfen sie mit großer Spiellust in Rollen und Figuren, die ihnen bewusst zu groß sind: den gesetzten Familienvater ebenso wie den Astronauten. In ihrem zweiten Stück *Silicon Delphi. Reise ins Herz der Zeit*, das im Juli 2019 im HochX uraufgeführt wurde, lässt raststätten-theater eine bürgerliche Familie vom Frühstückstisch in den Strudel der Apokalypse sinken. Wie durch ein Wunder überlebt sie den Weltuntergang und landet an einem virtuellen Sandstrand. Doch diese wahr gewordene bürgerliche Wunschvorstellung eines Traumurlaubs stellt sich als Gefängnis heraus.

Abgekoppelt von der Weltzeit werden die drei Überlebenden auf sich selbst zurückgeworfen und von vagen Erinnerungen und Echos aus der vergangenen Welt heimgesucht.

Genüsslich exerzieren die drei im paradiesischen Setting die Regeln von (Zwangs-) Gemeinschaften wie der Kleinfamilie durch, und lassen dabei auch tief blicken in den Horror der unausgesprochenen Machtmechanismen, die in einem vermeintlich harmonischen Kollektiv auftreten können. Dabei machen sie es dem Publikum nicht leicht, sich zu distanzieren, weil sie die von ihnen verkörperten Figuren ernst nehmen und nicht als Satire ausstellen. „Ein bisschen von dieser Familie steckt vielleicht in jedem von uns“, gibt Alexandra freimütig zu. „Interessant ist es doch nur, wenn wir uns selbst entlarven – und es uns nicht einfach machen, indem wir uns abgrenzen und distanzieren.“

Für das RODEO Festival 2020 haben sie *Silicon Delphi* noch mal umgearbeitet, und zeigen es als Open Air Version im Hasenberg. Raus aus der Kunstblase der Innenstadt. Wie das Stück in diesem Setting funktionieren wird, können sie noch nicht absehen. Aber hier wie dort arbeiten sie sich an einem Klischeebild von München ab. „An dem Sauberen, Ordentlichen der Stadt, und dem Zwang auf eine bestimmte Art und Weise zu funktionieren“, erläutert Isabel Neander. „Den spürt man ja nicht nur in der Innenstadt.“ Und Alexandra Martini fügt hinzu: „Abgesehen davon, dass man sich erst mal leisten können muss, in dieser Stadt zu leben, ist es für unsere Arbeit auch eine Chance, dass München einem immer wieder so deutlich bewusst macht, dass man nicht in die Stadt passt, dass es einen Widerstand gibt, an dem man sich reiben kann. Man stört hier ja alleine schon durch vermeintlich nicht-produktives Verhalten.“

Mit *Silicon Delphi* werden sie demnächst am Berliner Ringtheater gastieren. Vielleicht spielen sie ja auf dem Weg dahin tatsächlich mal auf einer Raststätte. Dem Ort, an dem sich am Ende alle begegnen: der Fiatfahrer dem LKW-Fahrer, die Fernbusreisegruppe den individuellen Cabrio-Ausflüglern, das Theaterkollektiv den Baustellenhelfer\*innen. Und damit ist die Raststätte vielleicht doch ein Stück gelebte Utopie – auch wenn es ein bisschen nach Pommes riecht. ■



Alexandra Martini, geboren 1990 in Dachau, ist freischaffende Schauspielerin und Journalistin. Von 2010 bis 2014 studierte sie Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Während des Studiums hat sie u.a. an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, am Maxim Gorki Theater und am BAT Berlin gespielt. Sie arbeitet u.a. mit der deutschschweizerischen Company mikrokit. Seit 2016 arbeitet sie als freie Journalistin und Moderatorin beim Radio Bayern2 des Bayerischen Rundfunks.



Isabel Neander, geboren 1989 in München, ist freischaffende Theaterpädagogin und Performancekünstlerin. Sie studierte Philosophie (B.A.) und absolvierte die Grundlagenbildung zur Theaterpädagogin (BuT). Sie hat diverse Erfahrungen als Performerin und Theaterpädagogin gesammelt. 2016 machte sie eine Fortbildung in physischem Theater im Moveo Performing Arts Center in Barcelona. Im Winter 2017/18 initiierte und leitete sie den Theater-Workshop *Das Leben ist kein Ponyhof* im Köşk in München, bei dem die Gruppe eine Performance zum Thema Glück entwickelte.



Jakob Roth, geboren 1989 in München, ist freischaffender Regisseur und Dramaturg. Er hat an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin Regie studiert. 2015 war er als Festival Programmierer beim *Sehsüchte - International Student Film Festival* tätig. Im Anschluss arbeitete er zwei Jahre als fester Regieassistent an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin. Dort assistierte er u.a. René Pollesch, Christoph Marthaler und Ragnar Kjartansson. Zurzeit arbeitet er als freier Dramaturg für die Münchner Produktionsfirma Pelle Film.

[www.raststaettentheater.de](http://www.raststaettentheater.de)



J a s m i n e **E** l l i s

# Shifting Perspectives

*Jasmine Ellis ist ein Tausendsassa. Als Tänzerin und Choreografin ist sie international gefragt, leitet eine Initiative für professionelles Tanztraining und dreht Filme. In ihren Werken erforscht sie die einsamen Momente des Lebens und verwebt dabei mühelos Tanz, Sprache und Live-Musik zu einem performativen Ganzen. Ein Gespräch über den Blues, intellektuelle Barrierefreiheit und darüber, ob es sinnvoll ist, Kekse nur für sich zu backen.*

**Im November hat *Is Susan lonely?* im HochX Premiere. In dem Vorgängerprojekt *Toni is lonely* ging es um die Sehnsucht nach Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft. Dafür habt ihr eine ebenso einfache wie geniale Bühnensituation gefunden: Ein Schauspieler ohne Tanzerfahrung ringt darum, in einem Tanzstück seinen Platz zu finden. Was ist das Problem von Susan?**

Ob Susan wirklich einsam ist, wissen wir noch nicht – das werden wir bei den Proben herausfinden (*lacht*). *Is Susan lonely?* bildet den letzten Teil einer Trilogie über soziale Isolation. Bei Susan gehen wir nicht von einem Konflikt zwischen den Protagonist\*innen aus, sondern wenden den Blick nach innen. Die Performance dreht sich um das Thema Selbstoptimierung und beleuchtet die Frage, welche Konsequenzen das Konzept eines idealen Selbst auf unsere Beziehung zur Welt hat. Wir wollen untersuchen, ob diese Aufspaltung des Ichs ein Grund von Einsamkeit ist.

**Du hast das Konzept ja bereits letzten Herbst, also vor Corona und der daraus für viele entstandenen temporären Vereinsamung entwickelt. Mein persönlicher Eindruck war, dass die Zeit des Lockdowns vor allem in den sozialen Medien als Chance romantisiert wurde, selbstoptimiert aus der Krise zu kommen: Als Hefezopfbäcker\*in, die drei neue Fremdsprachen im Yoga-Handstand spricht. Hat sich das Konzept von *Susan* durch die Erfahrungen der Kontaktbeschränkungen verändert?**

Auf jeden Fall! Was ich faszinierend fand, ist, dass uns nach einer Zeit im Lockdown die Vermeidungsstrategien – sich mit Freunden treffen, soziale Hobbies, Reisen usw. – ausgegangen sind, so dass wir auf uns zurückgeworfen waren und uns mit uns selbst beschäftigen mussten. Selbstoptimierung ist eine Strategie, mit diesem Kontrollverlust umzugehen. Das Problem der sozialen Isolation hat aber nicht erst seit Corona, sondern schon seit langer Zeit enorme Auswirkungen auf unsere Gesellschaft. Durch das vorgeschriebene „social distancing“ ist das Thema aber noch mal anders in den Fokus gerückt.

**Hat sich etwas konkret an Eurer Herangehensweise an die Proben geändert?**

Das Team hat sich wegen der Reiseauflagen geändert – manche der Tänzer\*innen können aktuell nicht nach Deutschland einreisen. Wir arbeiten aber trotz Abstandsregeln weiterhin mit Tanz und Live-Musik: drei Musiker\*innen treffen auf vier Tänzer\*innen. Wir werden das Projekt ziemlich spontan entsprechend der aktuellen Auflagen im Jetzt erarbeiten, und unsere Erfahrungen der letzten Monate fließen natürlich in den Entstehungsprozess mit ein. Was auf jeden Fall interessant wird: Wir werden in der ersten Probenphase taskbasiert arbeiten. Jedes Teammitglied setzt sich das Ziel, sich über die Projektdauer selbst zu verbessern. Jeder wird sich eine konkrete Aufgabe stellen, die für ihn oder sie eine besondere Bedeutung hat. Dabei geht es vor allem darum, zu identifizieren, was uns wirklich wichtig ist und an welchen Werten wir uns dabei orientieren. Vielleicht hätte ich gerne schönere Haare, aber wenn ich wirklich in mich hineinhorche, hat das keine Dringlichkeit für mein Leben. Der Clue ist, dass die individuell gewählte Aufgabe an die Gruppe übergeben wird: Das heißt jeder aus dem Team wird die Aufgaben der anderen miterfüllen dürfen oder müssen (*lacht*). Das ist natürlich noch einmal ein ganz anderer Realitätscheck – wie viel bringt etwas, das mir sehr am Herzen liegt, der Gemeinschaft? Ändert sich dadurch meine Haltung dazu? Entstehen daraus Konflikte – oder ein stärkeres Gemeinschaftsgefühl?

**Mir kommt es fast so vor, als ob du dir Herausforderungen baust, die man nicht „richtig“ lösen kann. Woher kommt deine große Offenheit für interdisziplinäre Zusammenarbeit?**

Wie langweilig ist es, wenn man vorher schon weiß, was nachher rauskommen soll? Ich arbeite wahnsinnig gerne interdisziplinär, weil es den Prozess so unberechenbar macht. Auf den Proben passiert es dann auch mal, dass z.B. der Musiker Maximilian Hirning, mit dem ich seit Jahren immer wieder zusammenarbeite, Sound macht.



Plötzlich schnappt sich einer der Tänzer sein Instrument, Maxi beginnt zu tanzen, und die Tänzer\*innen machen aus seinem Tanz eine Sequenz. Diese Offenheit, einfach mal auszuprobieren, finde ich toll und bereichert den Probenprozess total. Und es ist ja auch nicht so, dass wir alle nur ein Talent haben. Viele Tänzer\*innen sind großartige Sänger\*innen, viele Musiker\*innen können sich großartig bewegen.

Ich verstehe ehrlich gesagt auch nicht, warum die Bühnenkunst überhaupt so dogmatisch in unterschiedliche Kategorien wie Performance, Sprechtheater, Tanz, Musik, Akrobatik usw. unterteilt wird, die solitär arbeiten sollen. Grundsätzlich geht es doch darum, einen künstlerischen Ausdruck für eine menschliche Erfahrung zu finden. Der Eine nutzt dafür seine Stimme, die Andere ihren Körper, die Dritte ein Instrument. Und je vielfältiger die Fähigkeiten, desto spannender der Prozess. Und am Ende erscheint diese Unterscheidung doch ziemlich willkürlich und kontraproduktiv für unser Ziel, Geschichten zu erzählen.

**Im Gegensatz zu vielen anderen zeitgenössischen Choreograf\*innen scheust du dich nicht, in deinen Projekten emotionalisierende Musik zu verwenden. Zum Beispiel bluesige, folkige Singer-Songwriter Popnummern mit Mitsing-Potential.**

Ich glaube, dass ich danach strebe, mit mir selbst ehrlich zu sein. Das ist mein Versuch meine Leidenschaft aufrechtzuerhalten. Und wenn Dich eine bestimmte Musikrichtung oder ein Song berührt oder dich eine popkulturelle Referenz inspiriert – warum dann nicht damit arbeiten? Letztlich geht es doch auch darum, möglichst Vielen einen Zugang zum Projekt zu ermöglichen. Und ein guter Song kann ein Türöffner sein, etwas unmittelbar zu erleben. Die Angst mancher Zuschauer\*innen, Tanz erst intellektuell verstehen zu müssen, um eine Meinung haben zu dürfen, kann ich nachvollziehen. Ich finde es im Tanz aber genauso legitim festzustellen: Der Abend hat mir total gefallen, mich berührt – oder eben nicht. So wie mir ein Song oder ein Konzert gefällt – oder eben nicht. Dieses Erleben hat genau so viel Relevanz wie die Meinung der Tanzkritiker\*in der Fachzeitschrift. Wobei die Rezension der Tanzkritiker\*in Auswirkungen auf die nächsten Förderentscheidungen hat... (*lacht*).

Für mich ist die „intellektuelle Barrierefreiheit“ von Kunst ein wichtiges Thema. Ich möchte Projekte machen, die auch für Menschen außerhalb des Tanzbereichs funktionieren. Im Projekt *Empathy* war z.B. ein Bergführer im Publikum, der laut eigener Aussage noch nie zeitgenössischen Tanz gesehen hatte. Er kam am nächsten Tag gleich noch mal mit sieben Freund\*innen. Das hat mich wahn-sinnig gefreut.

**Neben der „klassischen“ Arbeit auf der Bühne drehst Du experimentelle Tanzfilme. 2010 hast du mit Bad Posture Productions eine unabhängige Produktionsfirma gegründet und seitdem bei 12 Kurzfilmen Regie geführt. Was reizt dich denn am Film – im Gegensatz zur Bühne?**

Erstmal: Die Bühne ist für mich unersetzlich. Gemeinsam mit anderen Raum und Zeit zu teilen ist etwas ganz Besonderes. Das hat sich durch den Lockdown und die Schließung der Theater schmerzhaft gezeigt. Auf der Bühne ist alles ohne doppelten Boden, es gibt keinen zweiten Take wie beim Film. Alles existiert nur im Moment, den wir mit dem Publikum teilen und gemeinsam erleben. Man kann wenig tricksen. Das ist im Film natürlich anders. Mit dieser Filmmagie zu spielen finde ich sehr reizvoll. Die ersten Jahre in Deutschland habe ich ziemlich viel Zeit und Energie in Tanzkurzfilme gesteckt. In Tanzfilmfestivals haben die aber nicht so richtig reingepasst, weil das selbstironische Augenzwinkern meiner Filme im Tanzkontext als Persiflage einer nüchternen Tanzästhetik verstanden wurde. Mir ging es da eher um eine ehrliche Selbstreflexion. Ich glaube, dass man nie verlernen sollte, über sich selbst und die Absurdität, die das Tanzbusiness manchmal annimmt, lachen zu können.

**Dein Kurzfilm *Cargo* wurde dann aber auf über 20 Festivals auf der ganzen Welt gezeigt.**

Auf Filmfestivals, die nichts mit Tanz zu tun hatten, sind meine Filme dann lustigerweise sehr erfolgreich im Programm gelaufen. Interessant, oder? Was die Erwartungen an eine spezifische Form oder ein Genre ausmachen – und wie sie limitieren. Dass meine Arbeit, die ja extrem tanzbasiert ist, außerhalb eines „professionellen“ Publikums so gut aufgenommen wird, ist natürlich extrem toll, weil es zeigt, dass man kein spezialisiertes Vorwissen braucht, um einen Zugang zu Tanz zu bekommen.

**Wie entscheidest Du, ob ein Thema zu einem Film oder zu einem Bühnenprojekt wird?**

Gute Frage. Ich kreise relativ lang um ein Thema, und trage es manchmal mehrere Jahre mit mir herum. Im Moment ist die vorherrschende, übliche Form des Produzierens im Tanz eine sehr lineare. Idee, Konzept, Finanzierung, Proben, Vorstellungen, fertig. Je länger ich als Choreografin arbeite, desto mehr habe ich gemerkt, dass es eigentlich viel schöner ist zwischen Themen und Fragen zu mäandern. Und am Ende kann aus einem Teilaspekt, der mir am Herzen liegt, aber keinen richtigen Eingang in ein Bühnenprojekt gefunden hat, ein Film werden. Der Inhalt findet über die Zeit das richtige Medium.

**Wie kann ich mir denn so einen um Themen kreisenden Arbeitsprozess vorstellen?**

Man kann auf jeden Fall sagen, dass meine Projekte in enger Zusammenarbeit mit dem ganzen Team als Kollaborationen entstehen. Jeder gibt Input, und jeder trägt mit seiner Expertise zu dem bei, was am Ende auf der Bühne zu sehen ist. Ich komme nicht mit einer fertigen Choreografie im Kopf auf die erste Probe, sondern mit einer Frage, deren Antwort ich nicht kenne und der ich gerne gemeinsam nachgehen würde. Ich bin dann eine Art Kapitän, der das Schiff auf der Recherchereise steuert. Jeder ist gleichberechtigt eingeladen, seine Ideen mit dem Team zu teilen. Ich sehe es aber schon als meine Verantwortung, dann zu sortieren, auszuwählen und alles zu einem kohärenten Ganzen zusammenzubringen, damit das Publikum auf eine Reise eingeladen und mitgenommen wird.

**Wie hat es Dich denn eigentlich nach München verschlagen?**

Ich komme aus Kanada und habe dort auch Tanz studiert. Der Tanzkosmos vor Ort war ziemlich überschaubar, daher habe ich mich entschieden Kanada zu verlassen. Aus dieser kleinen Blase musste ich raus. Für mich ist damals eine neue Welt aufgegangen, als ich 2007 zu Codarts nach Rotterdam gegangen bin. Von dort ging es für mich weiter nach



Berlin, wo ich mit unterschiedlichen Compagnies und Choreograf\*innen gearbeitet habe, und anfang eigene Tanzfilme zu drehen. Dass ich letztlich in München gelandet bin, war zunächst ein schicksalhafter Kompromiss auf der Landkarte zwischen Innsbruck und Berlin (*lacht*). Und jetzt lebe ich seit mittlerweile 7 Jahren hier!

**Apropos Kanada: Ich habe gelesen, dass du in deiner Arbeit „bundesdeutsche Postdramatik mit Nordamerikanischen Tanztraditionen kontrastierst“. Was genau kann man sich denn darunter vorstellen?**

Bundesdeutsche Postdramatik? (*lacht*) Erst einmal vermute ich, dass – wer auch immer das über mich geschrieben hat – die zeitgenössische kanadische Tanzszene gemeint hat, die ja nur einen kleinen Teil der Tanzlandschaft ausmacht.

Schon interessant. Ich habe das Gefühl, dass der Begriff „nordamerikanische Tanztraditionen“ hier falsch benutzt wird. Ich fände gut, wenn wir über die indigenen nordamerikanischen Tanztraditionen genauso sprechen würden wie über die anderen Tanztraditionen der Menschen, die Kanada heute als ihre Heimat bezeichnen. Jedoch habe ich in zeitgenössischem Tanz trainiert, den ich als sehr eurozentriert bezeichnen würde.



*Empathy (2017)*

Ich bin mir bewusst, dass wir noch sehr viel Arbeit vor uns haben, die Hierarchien offenzulegen, die in unserem Bewusstsein verankert sind. Ich will dazu lernen und bemühe mich ein Ally zu sein, um dieses Glaubenssystem abzubauen, dass eurozentrierter zeitgenössischer Tanz DIE nordamerikanische Tanztradition ist. Ich bin froh, dass die Diskussion über kulturelle Aneignung, Teilhabe und Anerkennung im zeitgenössischen Tanz mittlerweile intensiver wird. Damit öffnet sich unser Konzept von Tanz für andere Erfahrungen - und ermöglicht hoffentlich mehr Diversität im Zugang und der Repräsentation.

Meine Tanzausbildung war auf jeden Fall noch recht konservativ: Mit 12 Jahren kam ich auf eine High School mit tänzerischem Schwerpunkt. Wir haben jeden Tag trainiert mit einem Fokus auf Graham, Cunningham, Limón, Horton, Ballett. So ein Training gilt in Europa mittlerweile als ein bisschen altbacken, und wird nicht mehr so intensiv forciert. Vielleicht hat meine Freude an neuem Input mit dieser Prägung zu tun.

#### **Hat München dir denn neue Impulse geliefert?**

Klar, auf jeden Fall - im Moment passieren in München so viele coole Sachen, die super inspirierend sind. Aber der Anfang war nicht leicht. Mein ers-

ter Eindruck war: München ist eine Metropole, die glaubt sie sei eine Kleinstadt (*lacht*). Ich bin in einem winzigen Ort in Kanada aufgewachsen. Es gab einen Dorfladen, das war's. Aber auf eine absurde Art und Weise meine ich manchmal in München etwas von diesem Kleinstadtgefühl zu spüren. Vielleicht ist es das „mia san mia“, das mich an meine Kindheit erinnert. Diese Selbstverständlichkeit, dass Systeme nicht mehr verändert oder verbessert werden können, weil sie Jahrzehnte funktioniert haben. Und eine Grundskepsis gegenüber Neuem oder jemandem, der nicht nach der vermeintlichen Norm arbeitet.

Als ich gerade frisch nach München gezogen war, fiel es mir in der ersten Zeit schwer, mit anderen Tanzkünstler\*innen in Kontakt zu kommen. Man braucht einen Kontext, um sich unkompliziert und ohne Hierarchien begegnen zu können, und herauszufinden, dass man in der gleichen Stadt lebt und ähnliche künstlerische Interessen hat. Was mir im direkten Vergleich zu anderen Großstädten gefehlt hat, war vor allem der Austausch im Training. Ich habe mich damals gefragt: Geht es anderen auch so? Denn wenn ich schon Teig mache um mir einen Keks zu backen, kann ich auch gleich ein großes Blech für alle backen. Vielleicht hat ja noch jemand Lust auf Kekse.

2016 habe ich dann zusammen mit der Münchner Tanzkünstlerin Katrin Schafitel die Initiative *Munich DancePAT* gegründet, bei der internationale Gastdozent\*innen regelmäßig Trainings für professionelle Tänzer\*innen geben – mit wechselnden Schwerpunkten. Seit dem Ende von *Munich DancePAT* führe ich den Impuls dieser Initiative unter den Namen *Bad Lemons Project* weiter. Neben den Trainings fördere ich das Zusammenkommen durch zusätzliche künstlerische Recherchen und professionelle Weiterentwicklung und eröffne Möglichkeiten zur Vernetzung. Es ist aufregend zu sehen, dass diese Idee auch von David Russo und den Künstler\*innen der Initiative *TanzQuelle* aufgegriffen wurde. *Bad Lemons Project* und *TanzQuelle* sind aber auch nur ein erster Schritt. Ich glaube, dass die Szene in München enorm davon profitieren könnte, feste Orte und Programme zu haben. Eine andere Infrastruktur, die eine Zusammenarbeit außerhalb von projektartigem Arbeiten ermöglicht.

**Hand aufs Herz: Was ist auf deiner Wunschliste für die Tanzszene in München?**

Wir brauchen auf jeden Fall mehr Platz! Ich kann zwar nicht für andere sprechen, aber ich habe den Verdacht, dass viele Choreograf\*innen und Tänzer\*innen von einem Tanzhaus mit entsprechend großen Räumen zum Trainieren, Proben und Aufführen träumen. Einem Ort, an dem man sich zwischen den Proben austauschen kann. Und einer Infrastruktur, die für Tänzer\*innen diverser Sparten funktioniert und damit der Vielfalt der Szene entspricht. Und an dem man nicht von den Nachbarn angeschrien wird, weil man gemeinsam mit einer Band probt. Ein Ort, an dem sehr groß und sehr klein gedacht werden kann. Die Arbeit, die ich 2018 für das Springboard Danse Festival in Montreal mit und für knapp 30 Tänzer\*innen entwickelt habe, hätte so in München nicht entstehen können. Im Moment ist es leider so, dass die fehlende Infrastruktur viel von der Energie und dem kreativen Potential der Szene einbremst. Ich schaue da aber trotz der angespannten Arbeitssituation durch Covid-19 positiv in die Zukunft. Gerade ist so viel in Bewegung. Viele Tänzer\*innen bleiben in der Stadt, und wandern nicht in die großen Tanzzentren ab. In den letzten Jahren sind extrem viele coole Stücke hier entstanden, und das Niveau der Projekte ist beeindruckend. Es gibt eine große Offenheit und gegenseitige Unterstützung in der Tanzcommunity, die ich sehr schätze. Eine richtig gute Energie, ein solidarischer Spirit: Mehr Akteur\*innen bedeutet eben nicht, dass weniger für mich bleibt, sondern mehr für alle entsteht. ■



Jasmine Ellis ist eine kanadische Choreografin und Tanzfilmregisseurin. Aktuell lebt und arbeitet sie in München. Sie ist künstlerische Leiterin von Bad Posture Productions und hat das Tanztrainingsprogramm *Bad Lemons Project* ins Leben gerufen. Sie choreografierte beim Springboard Dance Montreal Festival als Emerging Choreographer in den Jahren 2016 und 2017 und war 2018 Resident Choreographer.

2017 erarbeitete sie die Tanzperformance *Empathy*, welche 2018 das RODEO-Festival eröffnete. 2019 erhielt Jasmine Ellis eine Förderung des Canada Arts Council für die Neuproduktion *Toni is lonely* in München, die in Kooperation mit dem DANCE Festival und dem Residenztheater uraufgeführt wurde. Zudem wurde sie von Winnipeg Contemporary Dancers beauftragt, 2019 eine abendfüllende Produktion mit deren Kompanie zu erarbeiten. Im gleichen Jahr entwickelt Jasmine Ellis einen Tanzfilm im Rahmen des DANCE ALL YEAR LONG residency program in Dänemark. Das Kulturreferat der Landeshauptstadt München gewährte Jasmine Ellis eine Einzelprojektförderung für das Projekt *everything blue*, welches am 15. Januar 2020 im HochX Premiere feierte. 2020 wird eine Wiederaufnahme von *Toni is lonely* gezeigt, die Neuproduktion *Is Susan lonely?* uraufgeführt sowie vier neue Tanzfilme veröffentlicht.

[www.jasminellis.com](http://www.jasminellis.com)

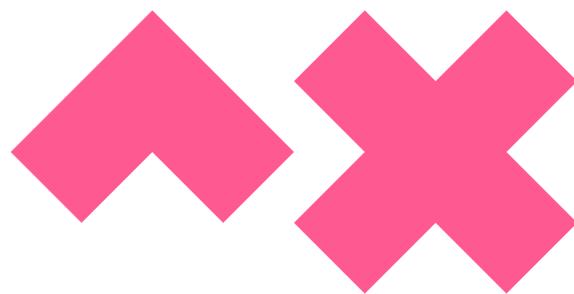


**JEAN-MARC TURMES  
PHOTOGRAPHY**

[www.jeanmarcturmes.com](http://www.jeanmarcturmes.com)

*Außerdem im HochX:*

*Unruly Ghosts Antipasti NON Company  
und asperformance Apocalisse Nova Rafi  
Martin & Laia Ribera Cañénguez Wax-en  
Figurentheater Ute Kahmann queer Papa  
queer figuren theater tübingen strings up!  
Michael Grossmann Fire A 1000 Poems  
O-Team Wetware Sabine Karb Ich war das  
nicht! Giesbert / Jescheck / Lutz Bremer  
Stadtmusikanten NKM Klimakonzert  
Quindell Orton Naming Fiction Alfredo  
Zinola 200 ways Rosalie Wanka Asymmetri-  
cal Encounters Dorrit Bauerecker & Moritz  
Eggert One Woman Experimental Music  
Circus Ursina Tossi Witches backsteinhaus  
produktion Die Äffin May Zarhy Libelle  
Sandra Chatterjee The Smell of Racism*



[www.hochx.de](http://www.hochx.de)