



PIECES AND ELEMENTS





Isabelle Schad

PIECES AND ELEMENTS

Premiere: 25.11.2016, 19 Uhr

HAU Hebbel am Ufer Berlin

Konzept und Choreografie: Isabelle Schad

Co-Choreografie, Performance: Jozefien Beckers, Barbara Berti, Frederike Doffin, Naïma Ferré, Josephine Findeisen, Przemek Kaminski, Mathis Kleinschnittger, Manuel Lindner, Adi Shildan, Claudia Tomasi, Nir Vidan, Natalia Wilk

Theoretische Begleitung: Susanne Foellmer

Dramaturgische Begleitung: Saša Božić

Künstlerische Assistenz: Claudia Tomasi

Lichtdesign: Mehdi Toutain-Lopez

Sound: Damir Simunovic

Kostüme: Charlotte Pistorius

Kostümassistenz: Maja Svartåker

Assistenz: Angela Millano

Produktionsleitung: Heiko Schramm

Ermöglicht durch eine langjährige Zusammenarbeit mit Laurent Goldring.

Produktion: Isabelle Schad

Koproduktion: HAU Hebbel am Ufer

Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds und durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten

In Kooperation mit: Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin (HZT)

Mit Unterstützung von „Artists in Residence Programm der fabrik Potsdam“ und Wiesen55 e.V.

Dank an Lea Moro, Frances d’Ath, Bruno Pocheron, Volker Hüdepohl; an alle, die an Open Practice Sessions teilgenommen haben, sowie an meine Lehrer Jochen Knau, Heiko Schwarzburger, Gerhard Walter.



Elisabetta Consonni

MAKING THE DISAPPEARING VISIBLE

The people are disappearing into a landscape. Yet they remain visible and present as agents who create this landscape. That's the first thing I thought looking at the creation of *Pieces and Elements*.

Pierre Zaoui, in *La discrétion: Ou l'art de disparaître*, talks about disappearing as a micropolitical act, a political practice concerning a more social texture of relations between people rather than complex structures of government. A condition made of small gestures, minimal postures and humble glances, aiming to hide nothing until you have nothing left to show, till you make your presence imperceptible.

The *discrétion* or Art of Disappearing has nothing to do with a negation of self. On the contrary, it is a welcoming of becoming, an opening to a whole which is human, animal, vegetal and inorganic. It is an experience within other beings and things, deposing any kind of hanger for self-identity, to open oneself up to the endless possibilities of an anonymous life. It is the skill of being present without self-imposition, of giving without showing off, of perceiving without control.

I saw *discrétion* in the work of Isabelle Schad and the performers. I saw people as bodies diving into a whole through a communication of embodied listening between each other, thus supporting a collective moving image.

The disappearing is inside the motion, accepting the dynamic of the collective flow becoming dynamic of the single body moving, in a negotiation between external and inner forces, between active and passive. Each movement and repetition is "not volunteering, hopefully" (Isabelle Schad), as the movement's motor comes simultaneously from the within and from the collective.

This disappearing is also of the performers inside their own bodies and movement, abandoning self-identity, and becoming mass without a human aspect. Skin becomes costume, hands disappear as hands, a position slightly moving becomes a mass. In particular, hands appear as operational tools, grabbing matter through a touch that owes much to the work on Aikido and Shiatsu.

There is no constriction in this movement; there's an efficiency of stamina, and the moving shape is given by the breath, single and collective.

Matericity [sic!] is the word that came to my mind. The concept of 'materic' [sic!] appears in art during the 1950s when the matter constituting the art work assumed expressive power by itself, being just matter. Matericity gives the idea of the materic aspect of the composition which has something to do with the cellular movement and for sure something to do with organic processes.

During one rehearsal, the light came through the window, projecting on the floor the shadow of a group of leaves from the tree outside. The movement of that image on the floor had a symmetry with the collective action of the performers. It was a *landscape*, "irregular but regular"

(Isabelle Schad), in constant motion, detailed within. The collective motion, of the leaves and of the performers, was a *polyphony*, made powerful by the work of finding sharpness within the landscape, by the transmission of little movement details, and thereby grabbing and holding the viewer's eye.

I like to think about *Pieces and Elements* as a political piece, or better micropolitical. That's because of the *discrétion* of performers diving into an organic whole, being matter which is simple and powerful as "silent beauty" (Pierre Zaoui). And again because this constant work on acceptance of your own and of the collective motion is a strong ethical act.

References:

Zaoui, Pierre: *La discrétion: Ou l'art de disparaître*. Paris: Editions Autrement, 2013.





Gemeinsam handeln im Singulären.

Isabelle, Du hast Deinem Stück den Titel Pieces and Elements gegeben. Was bedeuten diese Begriffe für Dich?

Obwohl ich mit „elements“ zunächst die fünf Elemente Wasser, Holz, Feuer, Erde und Metall meine sowie die komplexen Zusammenhänge zwischen Naturkräften, Körper(materialitäten) und Geist, möchte ich mit dem Titel *Pieces and Elements* gleichzeitig auf eine Öffnung der Seh- beziehungsweise Sichtweisen hinwirken. Die verschiedenen Teile oder Teilchen, die benötigt werden, um ein Ganzes zu erzeugen. Der Begriff der Elemente ist nicht auf Naturgesetze beschränkt, sondern bezeichnet vielmehr allgemein gültige Gesetzmäßigkeiten oder Prinzipien.

Und inwiefern würdest Du dann „pieces“ und „elements“ in ein Verhältnis zueinander setzen? Siehst Du hier Unterschiede?

„Pieces“ kann ja mehrdeutig verstanden werden, womit ich durchaus auch die Einzelteile, aus denen das gesamte Stück gebaut ist, ansprechen wollte. Zunächst habe ich ‚Figur auf Figur‘ folgend gearbeitet, ohne mich um Übergänge oder dramaturgische Abfolgerhythmen kümmern zu müssen, und dabei sogar klare Trennungen wie Black-outs zwischen den einzelnen Figuren überlegt. Mit dem Begriff „pieces“ dachte ich daher auch an choreografische Miniaturen oder Kurzstücke. Im Probenprozess hat sich dann schnell herausgestellt, dass wir mittels Passagen dann doch Verknüpfungen bauen mussten, von einer Figur beziehungsweise Landschaft zur nächsten. Da es sich bei den Elementen ja auch um Wandlungsphasen vielfältigster Erscheinungen handelt, machte ein allmählicher Übergang vom einen zum anderen Element schließlich choreografisch mehr Sinn. Qualitativ ist damit jedoch eine andere Struktur entstanden, denn es ist ein Unterschied, ob man von Beginn an in Übergängen denkt oder die einzelnen Bewegungssequenzen zunächst getrennt lässt.

Die „Elemente“ wiederum beschreiben immer wiederkehrende energetische Zustände, die den Erkenntnissen der modernen Physik, insbesondere der Quantenmechanik, in erstaunlicher Weise entsprechen. Elemente sind aber auch Kräfte, die das Gleichgewicht halten: Sie erzeugen sich gegenseitig, wandeln sich ineinander um oder widerstehen einander, je nachdem, in welchem Verhältnis sie sich zueinander befinden, auch im Hinblick auf die Bewegungen der einzelnen Performer/innen in der Gruppe. Diese werden über Impulse und Intensitäten vermittelt, übertragen oder aufgehoben, oftmals wie in Kettenreaktionen. Insofern verhält sich auch jedes Körperglied eines Körpers und zwischen den verschiedenen Körpern in Abhängigkeit zum anderen. Die Hierarchien zwischen den Körperteilen und untereinander sind (wie schon bei meiner vorherigen Produktion *Collective Jumps*) komplett aufgehoben.

In Deiner Arbeit der letzten Jahre spielt das Verknüpfen und Verbinden verschiedenster Verfahren der Bewegungsgenerierung eine große Rolle: In der Relation von bildender Kunst und Tanz, aber auch in der Integration von Praktiken wie Body Mind Centering oder Aikido in die choreografische Arbeit. In welchem Kontext stehen hierzu die „Elemente“?

Hier galt es, die Mehrdeutigkeit des Begriffs gerade auch im Verhältnis zur Choreografie herauszuarbeiten. Die Elemente könnten verschiedene Teile innerhalb einer skulpturalen Landschaft sein. Inspiriert vom Kubismus und von der Arbeitsweise mit Laurent Goldring finde ich



es besonders spannend, wenn sich der menschliche Körper auch innerhalb der Gruppe auflöst, und man vielmehr mit plastischen Einzelteilen beschäftigt ist, die man sieht..., wahrnimmt..., wieder verliert..., weil man plötzlich vielleicht an etwas ganz anderes denkt oder etwas anderes sieht. Zum Beispiel wenn der Raum zweidimensional erscheint oder sich Flächen bilden und er

im nächsten Moment wieder ganz tief und plastisch wird –, ganz ähnlich dem Betrachten von Abläufen, wenn man lange Zeit in der Natur ist und beobachtet: Nach und nach tun sich immer neue Bilder, Assoziationen oder Erinnerungen auf, so wie bei der Beobachtung von Wolkengebilden oder einem wogenden Blumenmeer.

Soweit zur Verschränkung der Genres. Andererseits stimmt es, dass ich den Schwerpunkt in meiner choreografischen Arbeit auf das Verwenden bestimmter Körperpraktiken lege. Derzeit



trainiere ich täglich Aikido in einem Dojo und praktiziere Shiatsu, eine Körperarbeit, die sehr energetisch, ganzheitlich und konkret ist, und sich unter anderem mit den zwölf Meridianen (Energieleitbahnen) des Körpers beschäftigt. Im Kurationsprozess mit der Gruppe trainieren wir zunächst täglich zwei Stunden basierend auf den Ki-Konzepten des Aikido oder Shiatsu

beziehungsweise deren Bewegungsprinzipien, wobei Basisbegriffe wie Schwerpunktverlagerung und Balance sowie eine tägliche wiederholte Formfindung (mit zunehmender Freiheit und Perspektivwechseln) zentral sind. Der Fokus wird geschärft, der Bezug zum Selbst und von dort zum Gesamten. So wie ein Handwerker sich ein Leben lang mit seiner Kunst beschäftigt, so ist unser Training eine tägliche Präzisionsarbeit und erzeugt eine gewisse Lust an (einer) Disziplin. Im Prinzip handelt es sich um einen fortlaufenden Weg innerhalb der Proben und meiner Arbeit als solcher, der sich immer im Moment befindet. Sobald etwas ‚mechanisch‘ wiederholt wird, geht die eigentliche Essenz eines Bewegungsprinzips oder einer bestimmten Figur verloren.

Angeregt durch die bildende Kunst, die ja auch durch Deine langjährige Zusammenarbeit mit Laurent Goldring wesentlich ist, hast Du nun verstärkt auf den Körper als skulpturales Element geblickt. Inwiefern kommen hierbei Bewegung und Bildlichkeit zusammen? Und weshalb sprichst Du von Skulpturen?

Es ist verblüffend, dass, je mehr ich von Aikido, Shiatsu und den genannten Praktiken lerne und verstehe, die Körpermaterialitäten beziehungsweise Skulpturen sich immer stärker dem Blick von Laurent Goldring annähern, mit dem ich ja seit nunmehr acht Jahren zusammenarbeite.

Etwa in der Art zu greifen und die Hände zu nutzen habe ich viel mit und durch Laurent gelernt. In der Zusammenarbeit mit ihm war es immer sein Blick durch die Kamera in den Proben, mit einer ganz eigenen Vision von ‚Bild‘, in dem sich eindeutige Zuschreibungen mehr und mehr auflösen. Wenn ich nun im Training beispielsweise präziser werde mit dem Verständnis des Greifens und der Relevanz der Hände, die energetisch direkt mit dem Körperzentrum verbunden sind, dann stellt sich ebenfalls eine Materialität in der Körperarbeit her, die jene benannten skulpturalen Aspekte hervorhebt und unterstreicht.

Einer meiner Aikidolehrer sagte neulich: Man fängt immer mit dem Detail an. Zum Beispiel mit einem bestimmten Griff oder dem korrekten Abstand zwischen der Hand und dem Standbein, oder etwa wie sich das Gewicht über die zentrale Mittelachse von einem Punkt zum nächsten verlagert. Wenn ich nun mit Laurent zusammen arbeite, beginnen wir ebenfalls immer mit dem Detail. Das Detail wird zur eigentlichen Arbeit, also zur Substanz. Das kann zum Beispiel ein physisches Bewegungsdetail sein oder von einer skulpturaleren Vorstellung vom Körper ausgehen, der sich, so Laurent, immer schon als ein bildlicher gibt – und sich allerdings in den Jahren unserer Zusammenarbeit mit meinen Vorstellungen und Verfahren, die sich aus somatischen Praktiken speisen, verknüpft hat. Die Schnittmengen zwischen choreografischer Bildlichkeit und Körperarbeit sind ziemlich direkt. Dabei es geht auch darum, das Gestrüpp zu vergessen, um immer wieder neu zu beginnen: Nicht von vorne, weil man ja schon vieles weiß, aber dennoch im Versuch des Vergessens schon bekannter Bilder und (Bewegungs-)Muster. Das ist besonders im Bezug auf die Bildlichkeit im Grunde fast ein Paradox, aber dann wiederum auch nicht, denn es geht eben um das ‚Sein im Jetzt‘ und damit auch um das immer wieder neu Betrachten: Die Dinge erscheinen so, wie sie jetzt sind.

Zur Frage des Körperlichen hier noch einmal: Du hast bereits zuvor immer wieder mit verschiedenen Stofflichkeiten gearbeitet: Dem nackten Körper und, ganz buchstäblich, mit Stoffen oder übergroßen Kleidungsstücken, die zum ‚Bewegungsmaterial‘ wurden. Wie siehst Du das Verhältnis dieser Gewebe als ‚Arbeitsmaterialien‘?

Mit Laurent Goldring haben wir bei dem Stück *Unturtled* (2009, fortlaufend) begonnen, ein übergroßes Kostüm als eine weitere Schicht des Körpers zu betrachten, als zusätzliche Haut oder anderes Körpersystem (zum Beispiel Nervensystem oder Brustkorb, etc.). Dieses Verhältnis, das den Innenraum mit einem ‚Übergangsobjekt‘, also dem Gewebe, mit dem Außenraum in Verbindung bringt, ist für mich bei dem Aspekt der Kleidung zentral geblieben.

Es ist schon sehr komplex, in der Körperarbeit immer wieder zu schauen, wie sich der Innenraum im Außenraum ausdrücken kann – nach der Sicht des Aikido zum Beispiel wie sich das Hara (der Organraum) im Außenraum ausdrückt. Mit Laurent hatten wir folglich begonnen, Kleidung oder Stoffe als eine Art Verstärker zu nutzen, der hilft, die inneren Prozesse nach außen hin sichtbar zu machen.

In *Pieces and Elements* spielen wir mit den unterschiedlichen Körperteilen: Solchen, die Haut zeigen, also hell reflektieren, und denen, die schwarz auf schwarz (vor schwarzem Hintergrund) erscheinen und eher abtauchen. Schwarz auf schwarz hat natürlich viele Referenzen wiederum in der bildenden Kunst, wie zum Beispiel bei Aleksandr Rodchenko, Kazimir Malevich oder Robert Rauschenberg. Davon bin ich aber nicht ausgegangen, vielmehr finde ich es spannend zu beobachten, wer sich wann und warum mit welchen Thematiken im Bereich der abstrakten Kunst beschäftigt hat, zum Beispiel im Hinblick auf das Verwerfen von (bildlicher) Repräsentation. Abstraktion hat ja immer auch damit zu tun, sich beständig wiederholender Repräsentationen zu entledigen.

Im aktuellen Stück sprichst Du wiederum nicht direkt vom Abstrakten, jedoch von Landschaften. Was verstehst Du unter diesem Begriff?

Es geht um Körperlandschaften, die in ihrem energetischen Potential und ihren Einzel-elementen betrachtet werden. Um die Vielfältigkeit visueller Rhythmen und den damit einhergehenden Assoziationen. Wie bereits erwähnt, ist es mir wichtig, mich nicht in eindeutigen Bildern oder Botschaften festzulegen, sondern ich möchte für jede/n Zuschauer/in die ihm/ihr eigenen Räume öffnen. Wenn sich beim Betrachten von Zuständen, Bildern, Materialitäten die Dinge so darstellen, wie sie sind, ohne dass sie direkt etwas repräsentieren sollen, dann tun sich oft sehr persönliche Freiräume und Emotionen auf. „Sculpting time“, ist ein Begriff, der im Prozess immer wieder auftaucht.

Und inwiefern würdest Du nun die Aspekte Landschaft und Raum/Architektur, die ja im aktuellen Stück eine wichtige Rolle spielen, in ein choreografisches Verhältnis setzen? Denn schließlich sind auch „Dinge, so wie sie sind“ immer schon von gewissen (Vor-)Erfahrungen geprägt.

Was wir kreativ (er)schaffen ist immer schon im Zusammenhang mit der Natur zu verstehen, so meine Meinung. Die Begriffs-paare ‚natürlich – künstlich‘, ‚lebendig – nicht lebendig‘ wurden lange als Gegensätze verstanden, die aber nicht immer so binär betrachtet werden müssen, sondern auch im Übergang verstanden werden könnten, in einer Komplexität, in der das eine das andere spiegelt oder einschließt. So zum Beispiel Architektur, die ja teils Strukturen aus der Natur übernimmt, verarbeitet, Innen- mit Außenräumen verschränkt oder mit Spiegelungen so umgeht, dass Landschaftsbilder auf Außenflächen treffen, etc. Vor Kurzem habe ich ein Interview von Tadeusz Kantor angehört, in dem er erläutert, wie er das Lebendige über die Abwesenheit des Lebendigen darzustellen versucht. Ich finde das sehr spannend. Scheinbar gegensätzliche Begriffe ergänzen sich, wie beim Yin und Yang: Das eine Prinzip schließt das andere mit ein.

Aber zurück zur Frage der Repräsentation: In der Natur ist ein Blatt ein Blatt, ein Fels ein Fels. Er repräsentiert nichts weiter, er ist nur. Ein japanische Sprichwort, das ich vor kurzem gelesen habe, hat mich diesbezüglich emotional sehr berührt: „Ein fallendes Blatt nimmt es dem Wind nicht übel.“

Themenwechsel: Pieces and Elements ist der zweite Teil einer Trilogie zu Kollektivkörpern, die mit Collective Jumps ihren Anfang nahm. Was bedeutet in diesem Fall das Kollektiv für Dich?

Der Kollektivkörper in *Collective Jumps* tritt fast immer gemeinsam auf, als ‚Block‘, der sich verändert und auch das Subjektive fördert, sich jedoch fast nie in Einzelteile auflöst. In *Pieces and Elements* besteht der Kollektivkörper wiederum gerade aus den Einzelementen oder -teilchen. Wir arbeiten meist in Untergruppen, oftmals polyphon oder kanonisch in der Zeitlichkeit. Da in der Natur die Dinge auch nie zeitgleich stattfinden (z.B. wann die Blätter eines Baumes sich verfärben oder fallen), ist auch hier das Zusammen-Sein nicht über eine Gleichzeitigkeit, sondern über die energetischen Prinzipien der Figuren gestaltet. Die Idee des Zusammen-Seins ist auch dann präsent, wenn die Form des Unisonos aufgehoben, aufgebrochen wird. Es müssen mehr Entscheidungen getroffen werden und nicht jede/r durchläuft jede Figur. Die rhythmischen Figuren, die parallel oder kanonisch zueinander gesetzt sind, ergänzen sich, um ein Ganzes zu bilden.

Die Arbeit des Einzelnen am Detail ist ebenfalls noch wichtiger geworden, wir haben vielfach in kleinsten Gruppen (einzeln, zu zweit oder zu dritt) in einer Art Coaching-Verhältnis gearbeitet. Ich hatte außerdem schon viele Erfahrungen in der Bewegungsrecherche und den Figuren durch die Arbeit mit Lea Moro gemacht, deren Solo quasi das Porträt zur ‚Landschaft‘ darstellt. Dabei ist interessant, dass die Gruppe umso mehr gestärkt wird, je mehr jede/r einzelne die Präzision der eigenen Detailarbeit in den Vordergrund rückt. Dadurch entsteht eine ganz flache Hierarchie innerhalb der Gruppe, indem jede/r bei sich selbst anfängt und nicht im Verbund: Man übt sich selbst, bevor man mit einem/r Partner/in trainiert.

Das hat mit Prinzipien des Zen zu tun. Wenn man zuerst bei sich selbst anfängt, still zu sein, zu üben, wach zu sein, und das wiederum jede/r aus der Gruppe tut, dann ist der Schritt vom

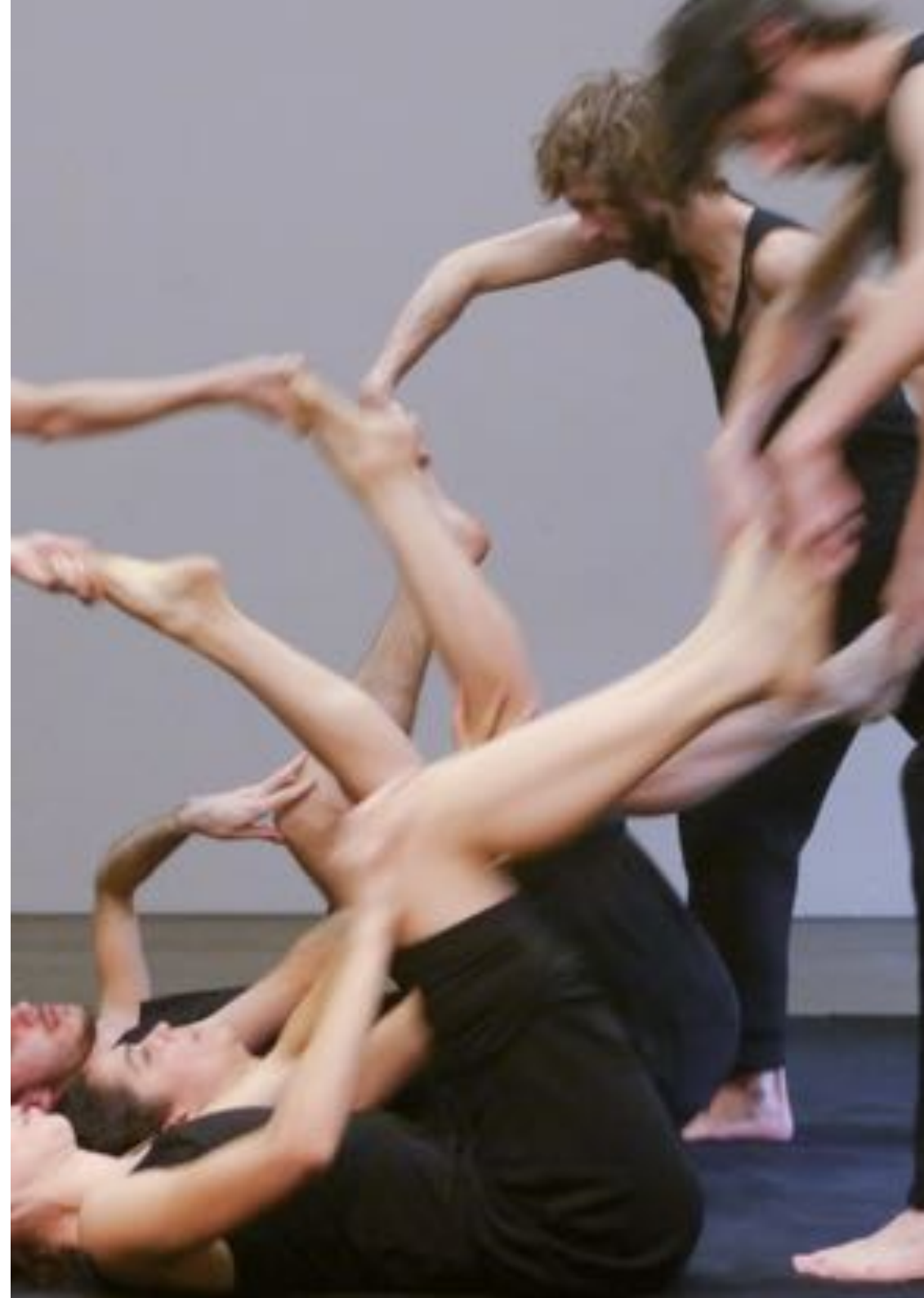


‚bei sich sein‘ und ‚sich spüren‘ zum Erfahren des Gesamten, des Gesamtorganismus wesentlich einfacher, als würde man von Beginn an versuchen, einen Kollektivkörper zu erfassen. Somit ist auch nie der/die andere ‚schuld‘, wenn etwas nicht funktioniert. Das hat viel mit Akzeptanz zu tun und mit einer absichtslosen Herangehensweise. Meiner Erfahrung nach ist das eine der schwierigsten Aufgaben, gerade im Theater das Willentliche, die Intentionen zu unterlaufen. Man könnte also statt von Kollektivkörpern auch von einem Geflecht oder einem Netzwerk sprechen.

Und wenn es um das Kollektive im Theater geht, verbindest Du damit auch einen choreografisch-visuellen Eindruck, das heißt, eine Weise, wie sich Körper auf der Bühne geben und zeigen – und umfasst dies für Dich wiederum bestimmte Arbeitsprozesse? Auch solche politischer Natur?

In jedem Fall beides. Der Arbeitsprozess verbindet die Menschen über die Körperpraxis und den spezifischen Fokus, den jeder Einzelne einbringt, und dadurch entstehen die besten Möglichkeiten eines Zusammen-Seins, meine ich. Also nicht im absichtsvollen ‚Gemeinschaftsbilden‘, sondern eher über ein allmähliches Zusammenwachsen des Kollektivs über die gemeinsame Sprache der Körperpraxis. Sicherlich bleibe ich da meinen politischen Utopien des Zusammen-Seins verpflichtet, auch im mikropolitischen Sinn. Neulich habe ich an einem Aikido-Lehrgang mit einem sehr bekannten Meister teilgenommen und da wurde nur anfangs im Nebensatz erwähnt, wie wichtig es in Zeiten des Rechtspopulismus ist, zusammen zu üben, zu trainieren. Und dann ging die Praxis auch schon gleich los. Es gab keine langen Debatten oder Erklärungen, das hatte sich erübrigt. Meine eigene Aufmerksamkeit fiel dann wieder darauf, wie wichtig es ist, sich mit ganz konkreten Dingen beziehungsweise Praktiken zu beschäftigen, die einander verbinden. Ganz ohne Gruppenzwang oder Machtstruktur: Es geht um eine gemeinsame Sache, um das gemeinsame Üben, das Erfahren von Energie, Austausch, Leidenschaft und Kontemplation. Eine fragile Arbeit in Zeiten der Gewalt und politischen Hilflosigkeit.

Im Theater wiederum wird das ‚Politische‘ als Thema vermehrt in den Mittelpunkt gerückt: Für mich ist es das Tun, das gemeinsame Handeln, das eine Arbeit politisch macht – ohne dass ich damit abgehoben klingen möchte. Es ist vielmehr die ganz praktische Angelegenheit des Politischen im (künstlerischen) Alltag.



Zergliederte Bilder, gedehnter Raum

Zartbleiche, entbeinte Gewebe, kopflose Torsi, hingegossen aufgebahrt oder zusammengezogen an einer Wand kauern, wuchernd hingeknäuelte wulstige Innereien neben blass durchscheinenden Füßen – so zeigen sich die wächsernen Skulpturen der belgischen Künstlerin Berline de Bruyckere, deren Arbeiten bisweilen im Zusammenhang mit Isabelle Schads Stücken assoziiert werden, im Übergang von (menschlichen) Körpern und anderen Materialien. Bewegung, die im Fluss geronnen scheint und jene Form angenommen hat, die der Aggregatzustand des Wachses im Moment des Verfestigens gerade zuließ. Gleitend zwischen der erkennbaren Physiognomie menschlicher Körper und etwas Posthumanem, Ausgefranstem, das sich in andere Figurationen oder Vorstellungen von verkörpertem, fragmentiertem Material hinein entwickelt.

Jene Stockungen in der Bewegung, die hier eher vorläufig zur Skulptur eingetrocknet scheinen, erzeugen wiederum ein bewegliches Imaginäres in den Augen der Betrachtenden, angeregt durch Rührung, Verwirrung oder auch Abscheu und Mitleid beim Anblicken der ausgestellten Figuren. Sie erscheinen wie Momentaufnahmen eines gelebten Daseins, Bruchstücke einer gewesenen Biografie.

Dynamische Situationen zwischen Stocken und Fortbewegen, Gerinnungen ins Bild und fortlaufenden Veränderungen suchen die Exkursionen der Darsteller/innen in *Pieces and Elements* auf ähnliche Weise auf. Ruffend, zerrend oder auch zart greifend durchwegen sie den Raum, zergliederkörpern, durchkneten und schraffieren ihn, blähen ihn auf oder ziehen ihn zusammen, markieren vorübergehende Spiel-Räume, Un-Tiefen oder variable Begrenzungen auf der Bühne. Diese corporealen Explorationen verdichten sich immer wieder in Momenten von beweglicher Bildlichkeit, kurzfristig gerahmt in dreiköpfigen Schleuderrhythmen, Double-Körpern oder Greifarm-Ketten, in denen die Hände einen Arm umfassen und in etwas Mechanisches transformieren, das zeitweise nicht mehr zum eigenen Körper zu gehören scheint.

Die Allianz von Bildlichkeit mit scheinbar permanenter, langsam fließender und sich in den Raum fortentwickelnder Bewegung erscheint nun zunächst als ein Paradox – und ist doch gleichsam programmatisch für Schads Arbeiten. Das liegt sicher nicht zuletzt in der Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Laurent Goldring begründet und dessen Idee, die Bilder seien „Organe des Körpers“. Der Kunstwissenschaftler Hans Belting verfolgt ein ähnliches Projekt, wonach Körper immer schon sowohl Speicher als auch Produzenten von Bildern seien – so etwa Vorstellungen, die man sich von Körpern macht und über die man andere Körper (oft mit gewissen Vorerwartungen) wahrnimmt.

In Schads Arbeiten leben nun wiederum Bilder anderer Körper aus vorhergehenden Produktionen, aus tanzkulturellen oder bildkünstlerischen Repertoires der letzten Jahrzehnte als instabile Bildlichkeiten nach, die womöglich kurze Erinnerungen an etwas als bekannt Geglaubtes hervorrufen und jene möglichen Fest-Stellungen dann doch wieder, ganz buchstäblich, unterwandern. Choreografien von Gliedern oder Doppelkörpern rufen womöglich kurze Déjà-vus wach, an zuvor Gesehenes oder Assoziationen aus dem Reich des Amphibischen. Jene Vorstellungen verschleifen sich jedoch im nächsten Augenblick bereits wieder in dynamisierten Körper-Bewegungs-Konstellationen, die den Raum durchweben, ihn besetzen oder als Bordüre marginal de-/markieren. Nicht nur die Performer/innen verflechten sich dabei in prozessualen, zuweilen bildlich zusammengezogenen Skulpturen, auch der Raum wird als Ort theatraler Präsentation konstellierte, behauptet und, in dieser Galerie geweblicher Bildbewegungen, für einige Momente in andere Dispositive, etwa dem eines Ausstellungsraumes, überführt.

Und eine andere Dimension kommt dabei noch ins Spiel: Die der Gemeinschaftlichkeit. So treffen sich hier Individuum und Viele, in Vereinzlungen und gleich darauf wieder Austauschprozessen, in Verhakungen und Vielfalten, die sich bewegen, bewegt werden, sich berühren, abstoßen und wieder miteinander umgehen. Im Gewirr der Glieder und Körper lösen sich Einzelne ab, gehen ihrer Wege, schließen sich wieder an, tauchen unter oder verweilen am Rande, zuschauend, um Augenblicke später wieder teilzunehmen. Jene Pluralitäten konturieren letztlich auch ein zutiefst demokratisches Szenario, wenn wir Politisches und mithin Menschliches als Akzeptanz, Respekt, Offenheit und Verspieltheit für andere Weisen und Möglichkeiten verstehen, uns und insbesondere unsere soziale wie materielle Umgebung wahrzunehmen und zu begreifen.

Referenzen:

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001.

Bilder von Berline de Bruyckere u.a. hier: <http://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/75/berlinde-de-bruyckere> (letzter Zugriff 9.11.2016)



Maria Katharina Schmidt

Temporale Zoomeffekte

Womöglich setzte Gotthold Ephraim Lessing in seiner 1766 erschienenen Besprechung der antiken Laocoon-Gruppe den wohl einflussreichsten Akzent eines bis in die Gegenwart andauernden Dilemmas in der Kunsttheorie: Lessing hielt darin einzig die bildende Kunst für fähig, sich im Raum zu entfalten und damit den sogenannten *fruchtbaren Augenblick* zu materialisieren. Demgegenüber seien die Zeitkünste, wie etwa Musik, Literatur oder auch der Tanz, auf die Darstellung von Handlungen zurückgeworfen. Sie erzählen in der Zeit und mit der Zeit. Das Dilemma dieser kategorialen Trennung besteht unter anderem darin, dass die bildende Kunst als Raumkunst sich ihre Denkmäler zu setzen vermag, der szenische Rest schweigt hingegen mit dem Fall des Vorhangs, dem Zuklappen des Buches oder dem Ende des Films. Die Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts wiederum erschütterten und erschüttern beständig tradierte Demarkationslinien zwischen Kunst und Alltag, Bühne und Publikum, Öffentlichkeit und Privatheit, Virtuosität, Schönheit, Sensation oder den Genre- und Gattungsgrenzen der Künste. So bleibt auch jene manifeste Trennung zwischen Raum- und Zeitkünsten nicht unberührt: etwa wenn die Performancekunst versucht Skulptur zu sein, wie beispielsweise in Robert Kinmonts *8 Natural Handstands* (1969) oder skulpturale Installationen wie Laura Hunts *The Exhale #3* (2014), bestehend aus drei Eisblöcken, die zusehends an der Galeriewand entlang dahin schmelzen. Jenseits fruchtbarer Augenblicke vergehen diese Arbeiten sehenden Auges und schaffen Erfahrungen der Veränderung.

Längst hinterfragt auch die akademische Diskussion die diskursive Verankerung von darstellender Kunst als per se flüchtige, indem etwa ex negativo der ephemere Charakter von Ausstellungen in den Fokus rückt, daneben die Bilderfahrung als eine sich in der Zeit entfaltende diskutiert wird oder, zurück zu den darstellenden Künsten, jene von ihrer Dauer her perspektiviert werden, etwa in Form diversester Wiederbegegnungen von der Re-Konstruktion über das Zitat bis zu stilbildenden choreografischen Wanderungen sowie Formaten der Dokumentation. Daneben steht zusehends und ganz grundsätzlich das Verständnis von Zeit im Singular auf dem Spiel – programmatisch für die Gegenwart der Postmoderne. Hinterfragt wird die Zeit einerseits in ihrer philosophiegeschichtlichen Tradition als metaphysische Entität und andererseits als chronometrisch messbare Einheit, habbar gemacht mittels physikalischer Gesetze. Die Vorstellung von der einen Zeit zugunsten zeitlicher Vielfalt zu verabschieden, entwirft wiederum ein Verständnis von Zeit, das jene über die wahrnehmende Erfahrung begründet. Damit entstehen entgegen dem Modell einer unabhängig von Wahrnehmung linear verlaufenden Zeitgröße divers gelagerte temporale Erfahrungen. Zeit, oder besser: zeitliche Vielfalt kann in dem Sinne als ein Phänomen der Wahrnehmung verstanden werden, einzig zugänglich über den eigenen Körper.

Wie ist eine solche Vorstellung jedoch angesichts der darstellenden Kunst und insbesondere des Tanzes zu verstehen? Welche Formen kann Zeit jenseits ihrer linear voranschreitenden Verflüchtigung außerdem noch annehmen und wie würden sich verschiedenste zeitliche Formationen im Tanz erfahren lassen beziehungsweise grundlegend erst einmal konstituieren?

Zeit im Plural erfahrbar gemacht – nicht mehr und nicht weniger entsteht während *Pieces and Elements*, dem zweiten Gruppenstück der Trilogie zum Kollektivkörper von Isabelle Schäd. Zwölf Performer/innen stehen darin aufrecht und lose gruppiert mit dem Gesicht zur Bühnenrückwand im Raum. Das Schwarz der Umgebung schluckt ihre schwarz gekleideten Körper. Die zurückgezogenen Ärmel des Kostüms legen den Blick frei auf die über den Kopf gestreckten Arme. Die Hände umfassen den jeweils anderen Arm am Handgelenk, den Ellenbogen oder den Schultergelenken. Ihre Oberkörper pulsieren von den Schulterblättern an, schließlich auch die Rippenbögen bis in die Arme und ins letzte Fingerglied. Der eigene zuschauende Blick changiert beständig zwischen der Individualität des einzelnen Körpers mitsamt seiner je eigenen Bewegungsqualitäten und der unter der stetig pulsierenden Bewegungswiederholung zusehends Gestalt annehmenden, raumgreifenden Figur: Eine fließende Landschaft von Körperbildwerdungen entsteht, ein imaginärer Raum, der unscharf bleibt, da flirrend am Bühnenhorizont in konstanter Veränderung. Zusehends selektieren sich die Arme vom Rest der Körper. Die Hinterköpfe schweben frei im Schwarz des Raums. Die Kleidung erscheint losgelöst von den Körpern, scheint diese von Zeit zu Zeit gar zu bewegen. Momente gefüllt mit Gliedmaßenketten und losen Köpfen, die den einzelnen Körper in seiner vertrauten Gesamtheit zersetzen und zugleich andere Körpergestalten in Form raumgreifender Gliedmaßenlandschaften konfigurieren. Schwarmdynamiken wechselnder Intensitäten durchziehen den Raum, oder besser: lassen diesen erst entstehen. Unter sukzessiven Bewegungsverlagerungen bahnt sich eine neue Landschaft an: Körperreihungen von kreisförmig schwingenden Armpaaren durchwandern die Performer/innen und lassen kaleidoskopartige Muster entstehen. Einzelne Körper schließen sich darin zu einem bewegten Ornament zusammen, das in einer kaum merklich verschiebenden Bewegungswiederholung sogartige temporale Zoomeffekte entstehen lässt. Erfahrungen einer zeitlichen Sogwirkung formieren sich hier über die werdenden Körperlandschaften, vorstellbar als eine in Bewegung begriffene Zeittiefe.

Ein solcher zeitlicher Zoomeffekt wird in jenen Momenten besonders evident, in denen *Pieces and Elements* einen klaren Schnitt in die Bewegungslandschaften setzt, etwa wenn die Performer/innen heraustreten aus der Schwarmdynamik und am Bühnenrand die Hosenbeine ihres Kostüms hochkrepeln oder ihre Socken ausziehen. In der Erfahrung jener dramaturgisch klar gesetzten Schnitte und dem abermaligen Betreten der Bühnenszene – im Entstehenlassen neuer Figurationen wie den zeitraumdehnenden Körperzusammenschlüssen zu Quattro-Wesen oder

Torsomenschen, die ein Feld von isolierten Hautkugeln markieren, wird deutlich, dass über die Bewegungsdynamiken der sich temporär formierenden Körperlandschaft Erfahrungen von sich ausbreitenden und in sich wieder kollabierenden unterschiedlichen Räumen und Zeiten entstehen. Denn die Figurationen in *Pieces and Elements* benötigen Zeit, um zu werden. Sie entfalten sich damit *in* der Zeit, etablieren einen temporären (Erfahrungs-)Raum und formen zugleich diverseste Zeiterfahrungen, etwa als raumgreifende zeitdehnende Bewegungslandschaft oder als punktuelle Torsomenschen, die zuckende Zeitfragmente über die Wahrnehmung entwerfen.

Pieces and Elements schafft derart in seinem dramaturgischen Aufbau des deutlichen Ein- und Austretens aus den unterschiedlichen Körperbildwerdungen und über seine bezeichnende Bewegungs- und Körperästhetik einen Rhythmus von Eigenzeiten. Eigenzeiten, die die spezifische Aufführungssituation von *Pieces and Elements* erst entstehen lassen – indem sich über die Erfahrung von Verflüchtigung die Wahrnehmung eines Zeitzooms schichtet, der die Uhr aus dem Takt geraten lässt. Jenseits fruchtbarer Augenblicke, jedoch darin nicht weniger die Imagination fordernd, ist der Tanz hier fähig nicht nur in der Zeit und mit der Zeit zu gestalten, vielmehr gestaltet er Zeiten und darin Räume, materialisiert in Körpern, erfahrbar in der vielfältigen Wahrnehmung der Zuschauenden und Tanzenden. Derartige temporale Verstrickungen sind mit Worten kaum zu beschreiben und noch weniger mit physikalischen Gesetzen zu begreifen: Sie entstehen einzig im widerfahrenden Sehen.

Referenzen:

Grant, Stuart et al. (Hg.): *Performance and Temporalisation. Time Happens*. Basingstoke/UK: Palgrave Macmillan, 2015.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). In: Barner, Wilfried (Hg.), *Laokoon: Briefe, antiquarischen Inhalts*. Frankfurt/Main: Dt. Klassiker Verlag, 2007.



Saša Božić

Solo for Lea: Body as a stage

At the beginning of *Solo for Lea*, performer Lea Moro enters the rectangular black space that seemingly floats above the ground. She performs series of simple, repeating gestures with her arms above and around herself, as if describing invisible lines and shapes in this space around her body. Soon those lines become visible, inscribed on her body, reshaping it, drawing it anew; the body itself will be reclaimed, reconstituted.

Insisting on this reshaping/reconstitution as a prime choreographic principle connects the experience of being in the theatre with that of witnessing a work of fine art. It is an accentuation of the drawing characteristic of the body image: the body itself becomes blurred in our eyes and we enter into some imaginary space which includes the soloist, space around her, and audience as well.

During the performance we witness the creation of shapes, contours and gestures, revealing themselves, tending towards figuration and appearances, reaching to the final image. In their perpetual quality the movements remain extremely precise, minimalistic and sharp throughout their reiterations, creating an image of a constantly vivid body, organ-like, which breathes, convulses, just doesn't want to stop creating new ambiguities.

The performer's body as an organ, perceived as a space, is a continuous subject in the work of Isabelle Schad. This time the performer's body appears as a stage: but for whose theatre? Which drama? One may say that drama occurs between the spectator and the soloist, in the space where subjectivity appears as imaginary, ever-changing construct of what has been seen and what has been imagined. Taken from the aesthetical point *Solo for Lea* can be compared to some aspects of Picasso's portraiture work, who wanted to question the ocular monism of perspective painting.

We cannot fix the schema of this newly organised body. It is always durational in that it moves, works, trembles, resonates, and never ceases to produce a flow of associations. The viewer's experience of this could be described as being in the terrain of semiotic ambiguities. Limbs, breasts, face, hair and skin turn on differences in signification, and movements are organised around plans incorporating inner states as processes to effect changes in meaning. These changes in meaning structure our experience.

To externalise the internal in *Solo for Lea*, the invisible first has to be equated with the visual. We find this here by following the overall trajectory from the inside to the outside, from private and inaccessible states to external, choreographically generated visual forms.

Isabelle Schad

SOLO FÜR LEA

Premiere: 13.10.2016, 21 Uhr

Sophiensæle, Berlin

Konzept, Choreografie: Isabelle Schad

Co-Choreografie, Performance: Lea Moro

Dramaturgische Begleitung: Saša Božić

Sound: Damir Šimunović

Lichtdesign: Bruno Pocheron

Technik: Bruno Pocheron, Mehdi Toutain-Lopez

Kostüm: Charlotte Pistorius

Produktionsleitung: Heiko Schramm

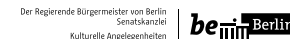
Ermöglicht durch eine langjährige Zusammenarbeit mit Laurent Goldring.

Eine Produktion von Isabelle Schad

In Koproduktion mit Künstlerhaus Mousonturm im Rahmen der Tanzplattform Rhein-Main und Sophiensæle. Gefördert durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten und das Nationale Performance Netz (NPN) Koproduktionsförderung Tanz aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestags.

Unterstützt durch Wiesen55 e.V., Espace Darja, Casablanca und Goethe-Institut Marokko.

Dank an: Volker Hüdepohl, Frances d'Ath, Nicole Walle, Andres Bucci sowie an meine Lehrer: Jochen Knau, Heiko Schwarzburger und Gerhard Walter.



Impressum:

Herausgegeben von Isabelle Schad / Redaktion: Susanne Foellmer / Gestaltung: Katrin Schoof / Fotos: Isabelle Schad / Lektorat: Frances d'Ath / Text- und Bildnachweise: Das Interview mit Isabelle Schad und die Texte von Saša Božić, Elisabetta Consonni, Susanne Foellmer und Maria Katharina Schmidt sind Originalbeiträge für dieses Heft. / Nachdruck nur mit Genehmigung und unter vollständiger Quellenangabe

