2013

KunstPraxis
Implantieren auf Naxos

KunstPraxis
Implantieren auf Naxos

Implantieren auf ist ein Festival zur Vergemeinschaftung und Förderung der aktuellen freien szenischen Kunst in Frankfurt am Main. Diese Initiative von ID_Frankfurt e.V. positionierte sich als Reaktion auf die Ergebnisse der Frankfurter Perspektivkommission an der Schnittstelle von künstlerischer und politischer Operation.

Implantieren heißt einpflanzen, einsetzen, stecken – also eine Einlagerung in oder Überlagerung des Raumes. Implantieren als Format der gemeinsamen Bepflanzung eines Ortes sucht die Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Stellenwert des Ortes im szenischen Arbeiten.

Mit *Implantieren auf Naxos* startete das Festival für Neuproduktionen und Gastspiele im August/ September 2013 mit einer Koproduktion von ID_Frankfurt e.V. und dem Theater Willy Praml.
Die Naxoshalle war hierbei nicht nur Präsentationsort sondern auch Ausgangspunkt der hier erprobten und präsentierten szenischen Kunst. Die Naxoshalle, Relikt der Industriekultur deren heutige Nutzung für künstlerische Zwecke auf eine Besetzung im Jahr 2000 durch das Theater Willy Praml beruht, ist ein idealer Ausgangspunkt, um über die politisch-ökonomischen Entwicklungen innerhalb der ästhetischen Entscheidungen nachzudenken. Es geht dabei weniger um eine Aufarbeitung der konkreten Geschichte des Gebäudes, sondern um eine Bearbeitung des Gebäudes in künstlerischen Formen des Implantierens. Die Naxoshalle stand den einzelnen Projekten jeweils für 2 Wochen zur Verfügung.

KunstPraxis begleitete das künstlerische Produzieren im Rahmen von *Implantieren auf Naxos.*

Eine Praxis ist eine Tätigkeit und ein Verfahren. Aber sie ist auch ein Tätigkeitsraum. Jede Kunstpraxis erfindet sich jeweils mit ihrem Arbeitsraum. Die Naxoshalle als Produktionsort provoziert die Thematisierung der Kunstpraxis in zweierlei Hinsicht: als Verfahren (Positionierung zum Produktionsort) und als Arbeitsraum (der als Verortung ein Bezugssystem künstlerischen Arbeitens bedeutet).

Die szenischen Arbeiten in und an der Naxoshalle wurden von Florian Ackermann (Frankfurt LAB), Esther Boldt (Journalistin) und Friederike Thielmann (Leitung *Implantieren auf Naxos)* als Beobachtende, Befragende und Vermittelnde begleitend. In Gesprächen mit dem Publikum im Anschluss an die Präsentation der Arbeiten wurden die Produktionen gemeinsam nach ihren ästhetischen Strategien und ihren Verortungen befragt. Florian Ackermann, Esther Boldt und Friederike Thielmann haben ihre Erfahrung mit den einzelnen Produktionen beschrieben.

Im November 2013 führten im Theater Willy Praml Florian Ackermann, Esther Boldt, Birgit Heuser, Willy Praml, Friederike Thielmann und Michael Weber ein ausführliches Gespräch über *Implantieren auf Naxos.* Das Sprechen über die hier präsentierten Arbeiten wurde Anlass zur Auseinandersetzung über die Naxoshalle als Produktions- und Theaterort, über freie Projektarbeit und Politik des Theaters. Sie finden Ausschnitte aus dem Gespräch in der rechten Spalte.

Implantieren auf Naxos wurde gefördert von der Stadt Frankfurt am Main, dem Land Hessen und unterstützt von ID_Frankfurt e.V., Theater Willy Praml, The Forsythe Company, Frankfurt LAB, Künstlerhaus Mousonturm und Tanzlabor_21.

KunstPraxis wurde gefördert vom Tanzlabor_21.

Spielfeld I und II Seite 7
von Nicole Peisl

Swinging I: Sitting Seite 17
von Stefan Apostolou-Hölscher

No title of animality Seite 22
von Vania Rovisco

WIRDS Seite 26
von William Forsythe

The Factory – Eine Besetzungsprobe Seite 31
von Swoosh Lieu

Willy Praml Ich fand irritierend, dass das Festival mit Tänzerinnen beginnt, die aber nur reden. Da dachte ich mir: das ist ja wirklich langweilig. Es beginnt ein Festival mit Leuten, die eigentlich tanzen könnten – aber das klingt schon wieder so altmodisch – die aber nur dasitzen und irgendetwas beschreiben, das gar nicht stattfindet.

Florian Ackermann Es hat ja nicht wirklich damit angefangen. Es war eine zweiteilige Geschichte. Im ersten Teil ist Norbert auf der Bühne und es passiert physisch sehr viel. Im zweiten Teil hallt dies sprachlich nach – aber es wird sich auch bewegt, der Nachhall passiert nicht nur in der Sprache: Es ist ein Platzieren im Raum, ein Nachspüren von Bewegung. Es ist eine gewisse Form von Kommentar zu dem, was davor passiert ist. Den Einstieg in die Arbeit, den fand ich schon – wenn man in solchen Oppositionen denkt – relativ tänzerisch.

Willy Praml Ich hab noch zu Norbert gesagt: Ein Glück, dass du aufgetreten bist. Aber dann gab es eine Ouvertüre, die überhaupt nicht nachklang.

Esther Boldt Was ich am zweiten Teil interessant fand, war der Versuch, ein Gespräch über *Spielfeld I* zu führen und zugleich zu thematisieren: Wie fühle ich mich denn? Sitze ich jetzt hier schon gut, sitze ich entspannt? Gibt es gerade eine Spannung im Körper? Kann ich gerade sprechen? Das fand ich tänzerisch, weil ich in dem Moment auch angefangen habe zu reflektieren wie ich sitze und was meine Schulterblätter machen. Das hat mich zurückgeführt auf meine eigene Körperwahrnehmung. Man kann das therapeutisch finden...

Friederike Thielmann ...es ist ja auch ein therapeutischer Ansatz...

Esther Boldt ...aber ich mochte das gerne, weil Tanz ja ohnehin über Übertragung funktioniert. Ich vollziehe mithilfe von Spiegelneuronen die Bewegungen körperlich nach. Das hat *Spielfeld II* sehr konkret gemacht, indem ich in meine eigene Körperwahrnehmung hineingeführt werde. Das explizite Thematisieren dessen, was gegeben sein muss, damit wir reden können, war ja im Grunde eine Vorrede zum Reden.

Michael Weber Es war ja gar kein Satz in den Raum gestellt. Wir waren als Zuschauer eigentlich unnötig.

Willy Praml Ja, ich bin auch eingeschlafen. Ich dachte, ich gehör` gar nicht hierher.

Birgit Heuser Ich fand es merkwürdig, dass wir uns in einem klassischen Auditorium befunden haben, so frontal. Ich hatte auch Schwierigkeiten, mich zu konzentrieren. In einem solchem Theaterraum zu sitzen, fand ich völlig unpassend.

Florian Ackermann Ich habe darin einen zarten Humor genossen.

Birgit Heuser Ich hätte es mir humorvoller gewünscht. Weißt du warum? Wie Michael sagt: Wir waren nicht nötig.

Esther Boldt Ihr habt euch obsolet gefühlt.

Birgit Heuser Ja, ich war als Adressat gar nicht gemeint. Dazu war mir das dann einfach in der Improvisation nicht pfiffig genug. Oder nicht auf den Punkt gebracht.

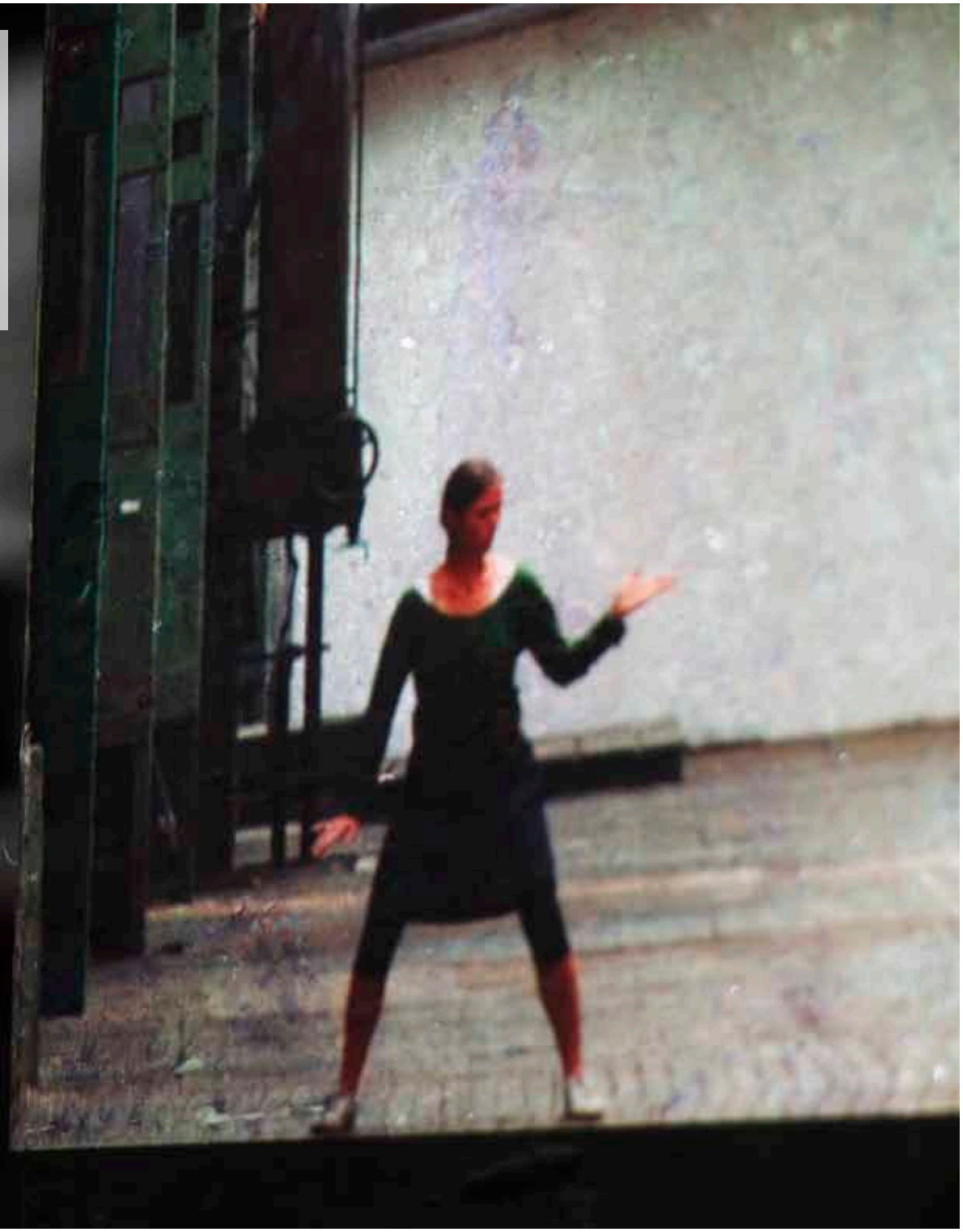
Florian Ackermann Was ich interessant fand und was ich selten gesehen habe, war im ersten Teil die Etablierung einer physischen Arbeit und einer gewissen inhärenten Erschließung des Raumes, die sehr schwer gewogen hat. Ich habe das gar nicht als eine Art von Vorspiel empfunden. Und dann kommt etwas danach und dieses Etwas legt sich über den ersten Teil drüber. Erstaunlicherweise behauptet dies eine Ambivalenz gegenüber den Techniken des Erzeugens und dessen therapeutischen Drives. Es wird der Idee der Bewegung nachgespürt. Das Finden der Bewegung wird in dem Moment an einen Punkt getrieben, an dem ich nicht mehr weiß, ob es sich nun um Ironie handelt. Wird es ernst genommen? Oder ist es beides gleichzeitig? Wie verhält sich der zweite Teil zum im ersten Teil etablierten Raum, in dem gerade noch eine Form von relativ klassischer Aufführung mit Anfang und Ende, einer Raumchoreographie, einem Tänzer, der auch als Tänzer deklariert war, zu sehen war. In dieser Ambivalenz fand ich es sehr scharf. Ich glaube, ich habe das, was du als ungenügend empfunden hast, als humorvolle Ambivalenz gelesen.

24.08.13/ 25.08.13

SPIELFELD I und II
von Nicole Peisl

mit Johanna Milz, Nicole Peisl und Norbert Pape

Dauer: jeweils 25 min.



Zu Nicole Peisl: Spielfeld I

Das Spiel

Einer kommt die lange Strecke des Mittelschiffs der Naxoshalle vom hinteren Ende an nach vorne gelaufen: der Gang des Spielers auf das Spielfeld. Auftritt: Norbert Pape mit Käppi und Tank Top, schwarzer Hose, Turnschuhen.
Er geht konzentriert, einige Meter vor der Zuschauertribüne hält er an und begibt sich augenblicklich in eine fokussierte Warteposition: wie ein Läufer beim Start oder ein Tennisspieler in Erwartung des Aufschlagballs des Gegenübers oder ein Basketballspieler auf Position. Im Folgenden werden Posen der Ballerwartung eingenommen und abgebrochen und teilweise durch pantomimische Einlagen in kurze Narrationen eingebunden: Dribbeln, Erlaufen, Fangen, Siegerpose. Gespielt wird mit einem imaginären Ball, der durch Norbert Papes Hände zuweilen in Tennisballgröße angedeutet wird. Der Ball ist dabei nur eine imaginäre Besetzung des Blickfokus, der zwischen Spieler*innen ausgetauscht wird: zwischen dem Performer und dem Publikum. Das Spielfeld teilt sich an der Mittellinie zwischen Bühne und Zuschauerraum. Entscheidend ist die frontale Gegenüberstellung von Performer und Publikum. Diese organisiert die Blicke und damit die Verhandlung von Zugewandtheit, ›Dranbleiben‹ nennt es Peisl. Die Zuschauenden werden von Norbert Pape aufgefordert mitzumachen im Aufmerksamkeitsspiel des nonverbalen Schlagabtauschs. Let´s dance! Let´s play! Ping-Pong.

Wir spielen nicht mit Bällen, sondern mit Blicken, genauer: spielen mit Blicken den Ball zu. Die Gesten und Posen des Ballspiels legen die Folie für das Aufmerksamkeits- und Kommunikationsspiel mit dem Publikum aus.

Das Spielfeld

Erarbeitet hat Nicole Peisl *Spielfeld I* im Rahmen von *Tanzpanorama/ Rough Cuts 2011* im Frankfurt LAB. Hier arbeitet Peisl mit einer Black Box Situation: mit Licht wurde ein quadratischer Bühnenraum ausgeleuchtet, getanzt wurde auf einem mit Tanzboden ausgelegten Schwingboden: ein Lichtquadrat im konzentrierten Theater-Black. Nun wurde diese Arbeit in

Birgit Heuser Ich hab keine Ironie wahrgenommen. Da merke ich auch, dass mein Blick vielleicht anders geschult ist. Da gibt es einfach Wahrnehmungsdifferenzen, die mit Sozialisierungsgeschichten zu tun haben.

Esther Boldt In dem Sinne sind wir ja repräsentativ für unser jeweiliges Publikum.

Florian Ackermann Umgekehrt kommen mir die Dinge, wenn ich mir Arbeiten von euch angucke, immer sehr überdeutlich, sehr überbetont vor. Da frage ich mich immer, warum muss man das jetzt noch zweimal unterstreichen? Ich denke, das hat mit unterschiedlichen Ästhetiken zu tun, auch mit Hintergründen oder Herkunft. Es findet sich eine unterschiedliche Wahrnehmung von Deutlichkeit: wie stark müssen Behauptungen sein?

Michael Weber Wenn ich mit Leuten rede, stelle ich fest, dass sie gar nichts mehr mitnehmen. Sie sind mit allem zufrieden. Es gibt ganz Wenige, die wirklich von irgendwas erschüttert sind oder über sich selber nachdenken. Aber nicht darüber, wie es ihnen jetzt gerade auf dem Stuhl geht, das interessiert mich schon auf der Berger Straße nicht, wie es irgendwelchen Frauen geht. Diese Befindlichkeit finde ich ehrlich gesagt abscheulich. Ich finde auch ein Theaterlabor total uninteressant. Jemand der sich ›ausprobiert‹, das finde ich uninteressant. In so einem Raum will ich nicht sehen, dass jemand etwas ausprobiert. Ich will jemanden, der eine Behauptung aufstellt, der mich

die Naxoshalle verpflanzt. Hier ist kein planer Tanzboden, sondern altes Industrieparkett und Beton zu finden sowie Nägel, andere Stolperfallen und Vogelschiss. In die Halle fällt Tageslicht; an der Nahtstelle zur Zuschauertribüne ist etwas Frontlicht hinzugeleuchtet – bei trübem Wetter wird es recht dunkel. Die Naxoshalle ist kein trockener Theaterraum, sondern eine schwer zu retuschierende Industriehalle mit einer Fülle an Informationen, Geräuschen und Lichteffekten, die nicht zu berechnen sind. Während der Proben laufen Besucher*innen des Jugendladens hindurch. Jemand sucht ein Werkzeug. Die Wege sind lang. An der einen Stirnseite hat das Theater Willy Praml eine Tribüne eingebaut. Diese ist recht steil ansteigend und unterstreicht den zentralperspektivischen Sog der sakralen Architektur von Mittel- und Seitenschiffen. Diese Frontalität zurrt sich jedoch nicht auf den Tänzer zu. Es ist nicht leicht Kontakt zu machen, denn der Blick ist für die Tiefe des Raums geöffnet.
Norbert Pape rennt mit ausgestreckten Armen von rechts nach links und von links nach rechts, im Zick Zack von Säulengang zu Säulengang.
Dies markiert Perspektive, Tiefe und Rhythmus (der Säulen), thematisiert aber auch das Verschwinden des Performers. Norbert Pape rennt einmal um die Tribüne herum, als beschwöre er diese als Ort des Publikumsblicks und dessen Ausgerichtetheit auf eine Halle, die als Spielfeld schwer zu beherrschen ist und deren Operatoren vielfältig sind: architektonische Linien und eingetragene Markierungen, Betonfelder, Holzplanken, Eisenstangen, Lichtgassen und Anhäufungen von Kram. Ein komplexes Knäuel aus Vektoren würde hier eine der Veranschaulichung dienende Visualisierungstechnik hervorbringen lassen. Nicole Peisl entscheidet sich für ein anderes Analyseinstrument.

Zu Nicole Peisl: Spielfeld II

Artist Talk

Norbert Pape setzt sich auf einer Bank am Rande des Spielfelds und ruht sich aus. Die Choreografin entscheidet sich, darüber zu reden. In *Spielfeld II* will sie über *Spielfeld I* sprechen. Nicole Peisl kommt mit der Dramaturgin Johanna Milz auf die Bühne. Drei Stühle werden bereitgestellt in der Weise, wie es für einen Artist Talk üblich ist. Die Choreografin spricht über ihre Arbeit.

mit etwas befeuert. Das war der Unterschied zu Swoosh Lieu, die haben mich total überzeugt. Die haben richtige Behauptungen in den Raum gestellt, das hat mich total umgehauen, auch ästhetisch. Das hat mich beschäftigt, hat mich mit mir selber konfrontiert, hat mich in Frage gestellt. Es hat nicht meine gegenwärtige Befindlichkeit befragt, keine Temperatur, sondern meinen Geist zum Schwingen gebracht.

Florian Ackermann Du redest von Befindlichkeiten. Es ging doch aber nicht darum, sich auszuprobieren. Es ging schon um einen relativ stark formulierten Ansatz...

Michael Weber Das Theater, das sich ausprobiert, das interessiert mich auch nicht.

Florian Ackermann Aber es behauptet ja trotzdem etwas.

Friederike Thielmann In der Methode, mit der Nicole Peisl arbeitet geht es um Somatic Experiencing. Es geht um die Frage, wie man wahrnimmt, welche Rolle der Körper darin spielt. Wenn dein Geist zum Schwingen gebracht wird, Michael, trennst du diese Erfahrung dann von der einer körperlichen, die du Befindlichkeiten nennst?

Michael Weber ›Geist zum Schwingen bringen‹ bedeutet, dass ich mich komplett davon angesprochen fühle, auch als Weltwahrnehmer. Ich stelle ja immer die Frage, was mache ich für eine Kunst, die Bestand hat gegenüber der Welt? Wir machen gerade einen neuen Spielplan und wir quälen uns wie nie. Man fragt sich ja, was man überhaupt noch machen soll? Diese ganze Recherchearbeit mit irgendwelchen Themen... Was greift

Nicole Peisl arbeitet mit einer therapeutischen Technik des Somatic Experiencing nach Peter A. Levine. Das für Traumapatient*innen entwickelte SIBAM-Modell steht für: **S**ensation (Körperempfindung), **I**mage (Bild), **B**ehavior (Verhalten), **A**ffect (Affekt/Emotion) und **M**eaning (Bedeutung). Peisl interessiert sich für die Frage nach Körperempfindung im und als social engagement. Hier, so Peisl, spielen Gesten und Posen eine wichtige Rolle. Das physische Auftreten als Akt von sozialer Kommunikation thematisiert sie durch das Bewusstmachen von Körperempfindungen als entscheidender Impulsgeber. Aber so erzählt sie es nicht.

Nicole Peisl und Johanna Milz bleiben vor dem Publikum stehen, schauen ins Publikum. Sie setzen sich. Wie sie sich fühle, fragt Johanna Nicole. Eine nervöse Situation sei es, ins Publikum zu schauen, es fühle sich nicht gut an. Setzen helfe, atmen helfe, Schulterblätter über der Stuhllehne einhaken helfe auch. Es sei angenehmer erstmal nach hinten zu schauen. Ob sie das Schild mit dem Ohr sähe, fragt Johanna Nicole. Es wird darum gebeten, das Frontallicht auszuschalten. Es sei besser so. So könne man sich besser am Raum fest halten. Man wolle über *Spielfeld* reden. Mit folgenden Spielregeln:

1. Was passiert als nächstes?
2. Was bemerkst du?
3. Was verändert sich?
4. Bleib einmal dabei.
5. Erlaube deinen Augen, zu wandern.

<u>Talking Cure</u>

So, nun, da sich alles entspannt habe, beschließen die beiden ganz nah heran zu gehen ans Publikum. Ob Nicole bereit sei? Ja? Dann gehe es jetzt los? Die beiden nehmen die Stühle mit und setzen sich so nah an die erste Reihe, dass es Mühe macht, sich nicht zu berühren. Ob das aushaltbar sei? Wo Nicole das spüre? Die Fingerspitzen würden spitz werden. Wenn Nicole das sage, so Johanna, dann habe das sogleich eine Wirkung auf sie.
»Siehst du es?« »Na, ich spür´s.«
Norbert Pape wird dazugeholt, um den *Spielfeld*-Blickfokus zu erklären. Ein schönes Hemd habe er an. Norbert beginnt mithilfe seines Zeigefingers

denn noch? Wo hat Kunst noch Bestand? Wo ist Kunst noch eine Waffe, die irgendwo eindringt? Oder die ein Kaliber hat?

Friederike Thielmann Das ist jetzt aber relativ gewaltvoll.

Michael Weber Ja, so denke ich aber. Ich denke nicht somatisch.

Friederike Thielmann ›Eindringen‹, ›befeuert werden‹, ›Erschütterung‹, das sind aber somatische Erfahrungen.

Birgit Heuser Du willst eine andere Form von somatischer Erfahrung?

Michael Weber Ja. Dieses Heer von Zuschauern, die alles ansehen, auch Sachen, die sie überhaupt nicht kapiert haben, aus Pflicht abnicken, im Sinne von ›das haben sie jetzt auch gesehen‹ – das finde ich ganz furchtbar. Das passiert aber ständig. Man muss die Leute doch irgendwie erreichen. Darum sind wir vielleicht auch so überdeutlich, damit Leute später im Gespräch über einen Inhalt reden, den wir auch gemeint haben. Sonst redest du nur über den ›interessanten Abend‹.

Florian Ackermann *Spielfeld* ist eine Arbeit, über die man mehr sagen kann, als sie sei ›irgendwie interessant‹. Die Ebene, auf der das funktioniert, ist aber nicht unbedingt der Inhalt. Diese Arbeit verweist nicht auf größere Weltzusammenhänge.

Friederike Thielmann Dabei ist das doch ein starker Weltzusammenhang, die Frage, wie ich die Welt wahrnehme.

Esther Boldt Das In-der-Welt-Sein wird auf körperliche Weise thematisiert, über die Wahrnehmung.

vorzuführen, wie man den Blickfokus zwischen sich und das Publikum setze. Johanna solle es probieren, sie wird zur Testperson eines Learning by doing. Die *Spielfeld*-Blickfokus-Übung macht die Stühle überflüssig. Wie ein Hypnotiseur zieht Norbert Johanna in den Raum, Nicole kommt hinzu, sie bilden eine Reihe und beginnen durch leichtes Kniebeugen zu wippen. Ob Johanna noch bei Ihnen sei – mit der Aufmerksamkeit. Sie bleibe dabei. Sie bleibe trotzdem dabei. Jemand bemerkt, er atme. Jemand bemerkt, es falle nicht so leicht scharf zu stellen. Jetzt, stellt jemand fest, sei der Kontakt wieder da zu den Mitspieler*innen. Und zum Publikum? Es wäre als ob ein dicker Gummistrang zwischen einem und dem Publikum sei und je weiter man sich wegbewege, desto mehr Kraft müsse man auftreiben.
Jetzt käme der Fuß wieder. Der Fuß werde stark gespürt, das gehe hoch bis ins Kreuzbein.
Das mache echt n Sog und dann... man müsse ja nicht alles erzählen.
Und was man nun sähe? Nun sind alle drei Performer*innen bereits im hinteren Teil der Halle angelangt.

Das Spiel des ersten Teils besteht in Kontaktaufbau und Spannungslösung. Im zweiten wird die entsprechende Körperpraxis durch Versprachlichung vorgeführt. Die Versprachlichung gehört aber auch zur Körperpraxis. Geprobt wurde genau mit dieser Übung. Der Verlauf wurde dann in weiten Teilen fixiert. *Spielfeld II* führt vor, wie an *Spielfeld I* und vor allem wie an *Spielfeld II* gearbeitet wurde. Es ist also ein Spiel, das praktiziert wird und dessen Praxis gespielt wird. Das wirkt affektiert und diese Manieriertheit produziert eine recht spröde Komik.

<u>Die Naxoshalle als Mitspielerin?</u>

Das Spiel zwischen Publikum und Performer*innen wendet sich in *Spielfeld II* recht schnell zum Spiel zwischen den Performer*innen und der Naxoshalle. Es wird zu einem Raumerfahrungsspiel oder einem Raumerschließungsspiel. Je weiter Norbert Pape, Johanna Milz und Nicole Peisl in ihre meditative Übung eintauchen, je weiter sie in der Halle nach hinten rücken, je mehr sie beim Augenschließen und Wippen verschwinden, desto schwieriger wird es für das Publikum, den Kontakt zu den Performer*innen zu halten. Alle drei sind durch Mikroports verstärkt und ihre Stimmen werden auf Lautsprecher in die Zuschauerbox übertragen. Somit entkoppelt

Florian Ackermann Das ist aber nicht die Aussage.

Friederike Thielmann Die ausbleibende Adressierung des Publikums zeigt beispielsweise, dass ich mich in einer frontalen Blickkonstellation befinde. Meinem Blick wird aber nicht die frontal ausgerichtete Show geboten, sondern auf die Halle weitergeleitet. Die Frage, wie ich hier hingesetzt werde und wie mein Blick geleitet wird, wird durchaus thematisiert. Und jetzt mal unabhängig davon, ob es als befriedigend empfunden wird, die frontale Sitzposition auf diese Weise zu thematisieren, ist das Bewusstmachen dieser fast schon Holzhammer, fast eine Schusswaffe.

Birgit Heuser Die frontale Sitzsituation.

Friederike Thielmann Ich glaube, dass *Spielfeld I* und *II* keine besonders große Gefälligkeit hat. Dieser Übung zuzuschauen, die teilweise sehr meditativ ist und sich dazu noch in der Größe der Halle verliert, ist müßig. Teilweise sind die Performer*innen hinten beinahe ganz verschwunden. Es gab relativ viele Stimmen, die es ›langweilig‹ oder ›anstrengend‹ fanden oder beides zusammen. Das ist für mich erstmal keine Aussage über Qualität. Ich kann auch Sachen produktiv langweilig gefunden haben. Ich glaube nicht, dass es eine Arbeit ist, die man leicht abnicken kann.

Michael Weber Nein, das glaube ich auch nicht. Da gab es ja eh nicht viele Leute.

Willy Praml Für mich kristallisiert sich heraus, dass wir Vertreter von verschiedenen Theatermacherrichtungen sind. Wie können wir unsere Ansichten als Theatermacher, die diametral

sich die in die Ferne gerückte visuelle Ebene auf dem Spielfeld von der ans Ohr getragenen auditiven Ebene im Zuschauerraum. Der O-Ton wird so immer mehr zum Kommentar und damit zur Vermittlung (zur Vermittlung der Vermittlungsebene). Die auditive Ebene nimmt die Rolle des Sportkommentars ein. Es wundert einen zuweilen, dass nicht das Geschehen auf dem Spielfeld per Video live auf eine Leinwand übertragen wird. Das Blickfeld-Spiel des ersten Teils wird nun durch dieses ›Hörspiel‹ überschrieben, das den Blick von der Zuschauertribüne in den Tiefen der Naxoshalle verloren gehen lässt.

Text: Friederike Thielmann

auseinander liegen, gegenseitig schulen? Bis zu Swoosh Lieu habe ich behauptet, dass diese ganze Szene völlig unpolitisch ist.

Michael Weber Ich würde *Implantieren auf Naxos* jederzeit wieder machen. Ich finde gut, dass Sachen, die mir nicht gefallen, hier stattfinden. Das find ich total wichtig, unbedingt! Was die Hauptsache überhaupt ist an so einem Haus, ist eine Vielfältigkeit, die nicht gleichgeschaltet ist. Ich finde es schlimm, wenn ich an einem Haus etwas erwarte, gehe da hin und sehe genau das. Das ist furchtbar. Ich rede jetzt nur, weil ich angesprochen bin, was ich davon halte und was ich sagen kann, ist, dass mich für weitere *Implantieren auf Naxos* so eine Laborform nicht interessiert. Wir wollen Künstler, die was zu sagen haben, die schon gestanden sind, die sich an einem Werk abarbeiten, das dann zur Aufführung kommt. Das finde ich gut.

Friederike Thielmann Man kann feststellen, dass man sich auf Richtlinien einigt, vielleicht aber doch Unterschiedliches unter dem Vereinbarten versteht. *Spielfeld* ist eine Arbeit, die hat geprobt, die hat zwar kleine Improvisationsmomente, die bewusst offen gelassen sind, ansonsten ist die gesetzt, die ist ziemlich stark gesetzt. Also ist vielleicht eher die Frage: Was heißt ›Labor‹?

Florian Ackermann Nicole Peisl ist auch eine gestandene Künstlerin. Wenn man mit diesen Kategorien arbeitet, dann ist das ja auch kein Workshop mit einem offenen Endergebnis gewesen, sondern eine sehr gesetzte Arbeit von einem Arbeitszusammenhang von Leuten, die mit einer Arbeitserfahrung da rein gegangen sind.

Michael Weber *Spielfeld* könnte für mich auch auf einer Studiobühne stattfinden.

Birgit Heuser Das ist genau der Punkt.

Micheal Weber Ich sehe da gar nichts.

Friederike Thielmann Nur ganz viel Halle...

Michael Weber Euer Feingefühl geht mir total ab.

Lachen.

Esther Boldt Ich habe von euch einige Arbeiten gesehen in den letzten acht Jahren. In Bezug auf die Naxoshalle war es interessant, so einen Ort noch mal anders zu sehen. Wir haben ja gerade eine Situation, in der sehr viel Theater im Theater stattfindet, das heißt in Black Boxes, und es wird mit der Tradition von Akteuren und Zuschauern gearbeitet. Ich fand es interessant zu sehen, was so ein durchlässiger Raum mit Theater macht. Man sieht die Fenster, teilweise hatten wir die Tür offen, es hat geregnet, eine Straßenbahn ist vorbeigefahren. Man hat eine Theatersituation, die sehr dünne Wände zur Stadt hat. Über den gesamten Zeitraum von *Implantieren auf Naxos* war es interessant, immer wieder zu gucken: Wie ist das Wetter? Wie ist das Licht? Wie verändert das den Raum? Wie muss dann die Kunst darin sein? Ich kann verstehen, dass das TWP eine starke ästhetische Behauptung aufstellt, denn die Halle selbst behauptet bereits stark. In der

Arbeit von Nicole Peisl war das Tageslicht entscheidend: Ich habe kein Licht, das die Handlung des Tänzers rahmt und meine Wahrnehmung richtet. Klar passiert da nichts. Man ist ganz anders aufgefordert. Wie positioniert sich Theater in einem Raum, der nicht so sicher und konzentriert ist wie ein Theaterraum, mir nicht so genau sagt, was ich wahrnehmen soll, sondern auch noch kontingente Sachen dazuspielt wie eben das Tageslicht. Du hast mal gesagt, ihr hattet viele Proben bei schönem Wetter, und in den ersten Wochen war irgendwie viel Regen und Grau und das sieht gleich alles ganz anders aus. Das sind dann Faktoren, die kontingent sind und die man nicht inszenieren kann.

Willy Praml Das finde ich interessant. Du hast das richtig beschrieben, nur wir sind jetzt dreizehn Jahre hier. Wir haben so viele Wochen und Monate in die Leere geguckt, wenn uns nichts eingefallen ist. Und dann kommt der Moment, wo man mal endlich alles zumachen kann und das behauptet, woran man wochenlang gearbeitet hat. Ich komme oft hierher und denke: schon wieder dieses Licht. Bei uns passiert da nichts, das ist der Punkt.Wir haben in der Naxoshalle am längsten überhaupt für die Schlussszene des Heine-Projekts im Dominikanerkloster geprobt. Das war furchtbar, eine Qual. Dann haben wir irgendeine Lösung gefunden und sind ins Dominikanerkloster gegangen und da hat überhaupt nichts funktioniert. Wir haben komplett die ganze Szene radikal geändert. Davon ist nichts übrig geblieben, von dem was wir hier zwei Wochen lang gearbeitet haben. Das finde ich spannend. Du sagst: ›was der Raum mit dem Theater macht‹. Ich sage immer: was für ein Theater mache ich in diesem Raum?

Michael Weber Und wir beschäftigen uns mit Autoren. Der Autor steht noch über uns. Wir arbeiten uns an einem Gedanken ab, der oft auch unverständlich für uns ist, der sich aber für uns lohnt oder für unser Leben. Das ist schon ein Unterschied.

Esther Boldt Auch wenn Willy von einer hohen Künstlichkeit spricht oder die kommuniziert, ich finde, der Raum ist das Gegenteil. Er ist eine Kathedrale und so weiter, aber man kann keine Geschlossenheit herstellen. Die Welt ist sowieso immer da und die ist nicht künstlich. Die ist laut und die regnet.

Birgit Heuser Das schließen wir ja auch nicht aus, damit arbeiten wir.

Michael Weber Beim Proben sagen wir immer: guck mal das Licht ist so toll. Und dann machen wir weiter. Natürlich nimmt man das wahr... Die Erfahrung, die ihr jetzt als schön beschreibt, haben wir auch. Wir haben oft Stücke, die im Dämmerlicht beginnen und in die Nacht hinein gehen. Diese Stücke gehen damit um, dass man alles sieht, auch die Halle und vorbeifahrende Autos hört. Das ist nicht ausgeschlossen, das stört nicht. Wir haben jetzt Gastspiele gehabt, die sich wahnsinnig über den Baulärm aufregen. Das ist mir total fremd.

Esther Boldt Das spricht für ein konzentriertes Format wie ein Festival oder eine Aufführungsreihe. Ihr habt die Erfahrung ständig, aber ein Publikum kann sie in der Dichte nur machen, wenn es mehrmals wiederkommt. Deswegen ist ein geballter Zeitraum sehr schön, weil man dann tatsächlich diese Wahrnehmungsfeinheiten schärfen kann.

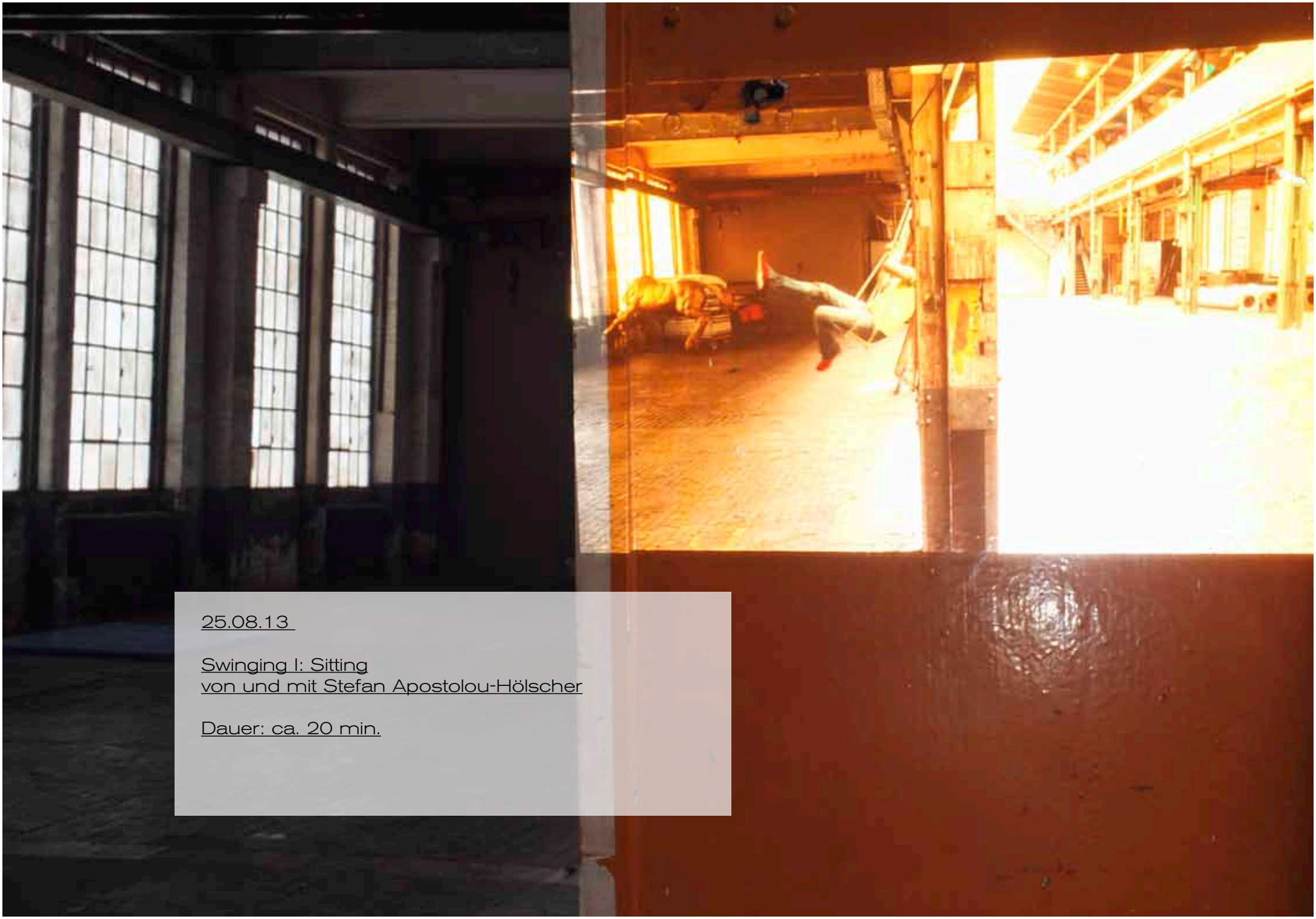
Florian Ackermann Nicole Peisl nimmt das Außen auf eine andere Weise auf als du beschreibst, Michael. Sie setzt es nicht in den Zusammenhang eines Narrativs wie beim Nachtwerden. Nicole nimmt einen bestimmten Rhythmus auf, die Bewegungen geben dem Raum eine Offenheit, der Raum kann vorkommen, weil die Konzentration nicht allein auf den Bühnenraumfokus gerichtet ist, sondern eine Öffnung schafft.

Esther Boldt Es wirkt natürlich trotzdem immer gerahmt. In dem Moment, wo eine Straßenbahn vorbeifährt und ich gucke ein Theaterstück, ist es trotzdem eine ästhetische Wahrnehmung.

Florian Ackermann Es ist auch eine sinnliche Schärfung, die durch das Schauen stattfindet.

Esther Boldt Oder wenn Angelika Sieburg mit rotem Haar und rotem Regenschirm am Fenster vorbeiläuft, dann ist das sofort unglaubliches Theater.

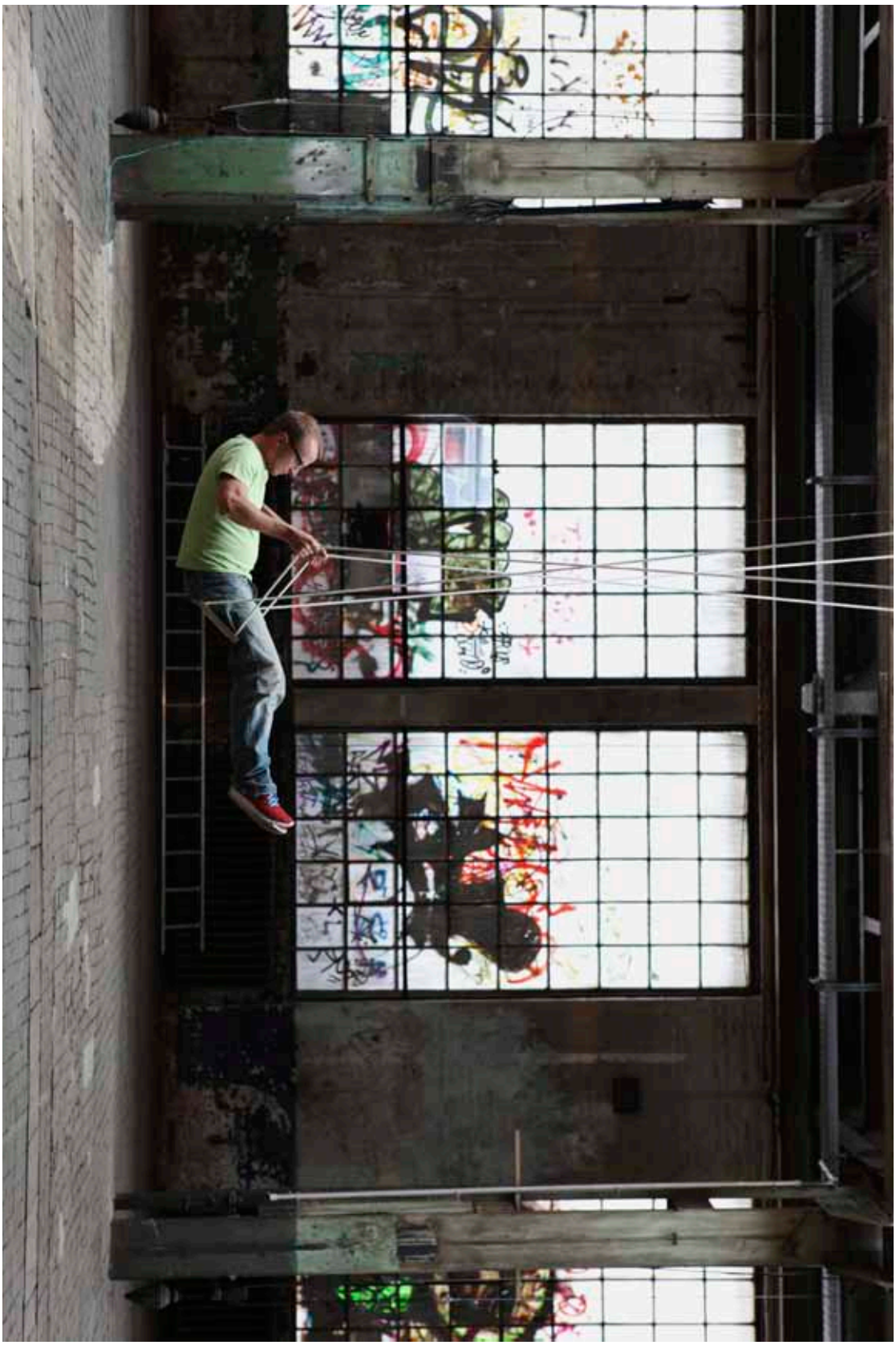
Florian Ackermann Aber das ist nicht automatisch so, sondern eine Stärke des Stücks und auch eine Stärke der Halle. Ich fand, das kam extrem gut zusammen.



25.08.13

Swinging I: Sitting
von und mit Stefan Apostolou-Hölscher

Dauer: ca. 20 min.

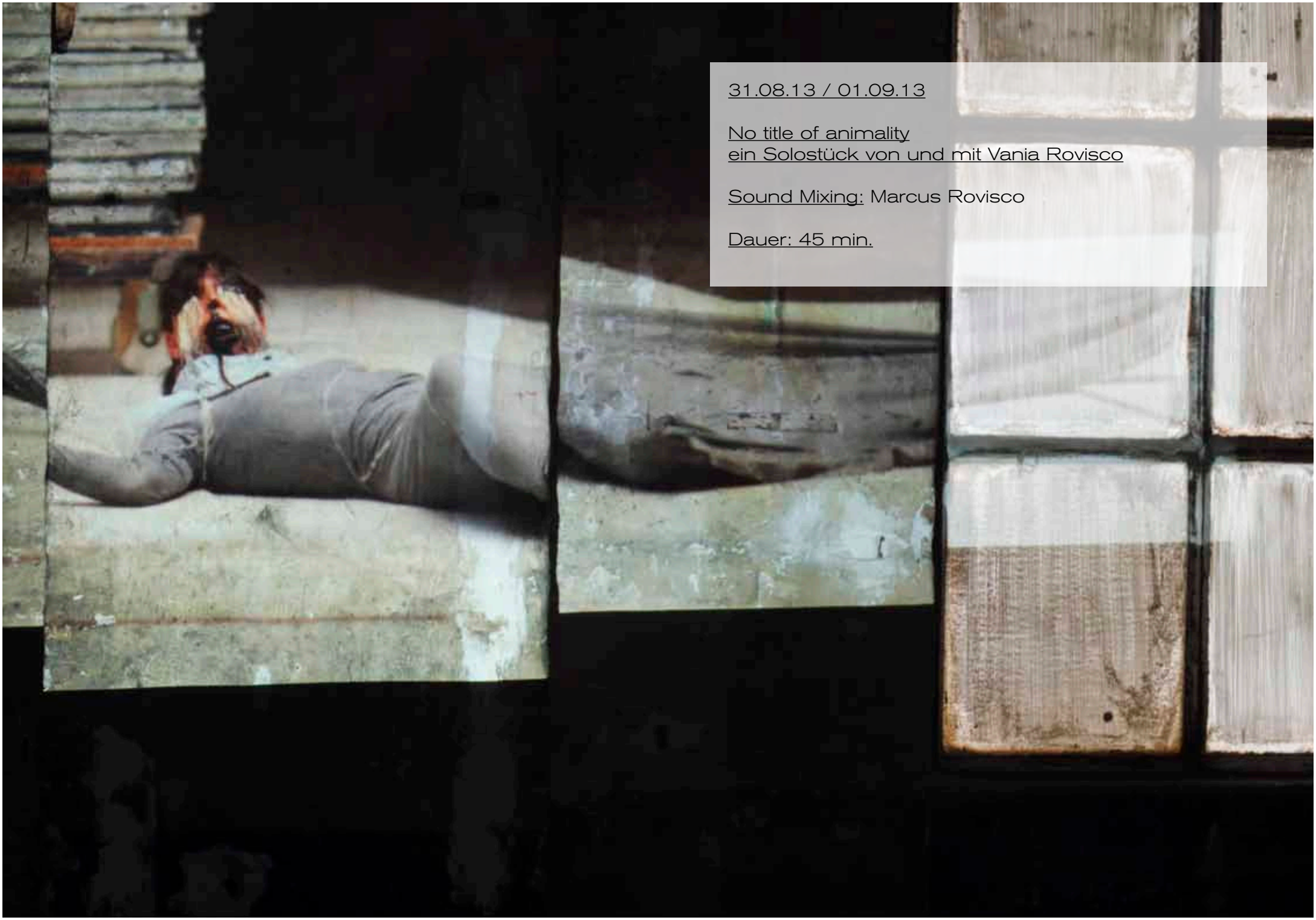


© Anatoli Skatchkov

© Anatoli Skatchkov

© Anatoli Skatchkov

© Anatoli Skatchkov



31.08.13 / 01.09.13

No title of animality
ein Solostück von und mit Vania Rovisco

Sound Mixing: Marcus Rovisco

Dauer: 45 min.

Zu Vania Rovisco: No title of animality

Auf überlangen Beinen stakst eine Figur durch die Naxoshalle. Ihre Augen sind von einem Schleier schwarzer Fransen verhängt, sie zieht die Schleppe ihres Kleides hinter sich her. Gemessenen Schrittes schiebt sie einen schweren Wagen. Wie von fern oder aus einer anderen Welt sieht sie aus, die sie sich nun auf den Wagen setzt, sich dort bäumt und biegt, die Beine durchstreckt. Ihre Füße stecken in High Heels, deren Absätze abgeschnitten wurden, und diese grotesk verlängerten Füße verleihen der Figur einerseits eine imposante Größe, verunsichern andererseits ihren Schritt, verschaffen ihr einen unsicheren Stand. Sie öffnet den Mund und fletscht die Zähne, schwarze Farbe läuft heraus, betropft das Kleid. Im Herabsteigen vom Wagen verstricken sich die Füße im überlangen Kleid, das Kostüm ist ein Hindernis, das seine eigenen Bewegungen provoziert – und andere verunmöglicht. Wie eine Löwin legt sie sich auf den Boden, langsam, gemessen, die Arme vor sich aufgestützt, die Hände wie Pfoten überkreuzt. Mit verhangenen Augen wirft sie majestätische Blicke in die Zuschauerschaft. Ein archaisches Kunstwesen ist diese Figur, geschafften und performt von der Tänzerin und Choreografin Vania Rovisco, Frau, Tier, Märchenwesen, Prophetin, Urgestalt. Zu blecherner Percussion wird sie später singen, »I'm so tired of being admired«, zerdehnt bis an den Rand der Verständlichkeit. Eine Parodie auf das Verhältnis von Zuschauer*in und Performerin?

Seit 2008 entwickelt Rovisco ihre eigene Sprache in der Auseinandersetzung von Raum, Körper und Publikum, ein Prozess, bei dem das Scheitern an den eigenen Fragestellungen dazugehört. Bei Langzeitperformances in Galerieräumen erprobte sie verschiedene Verkörperungen, zunächst den installativen (oder installierten) Körper, im Raum festgezurrt durch Schnüre beispielsweise: In *wandering acts of attachment* (2011) sitzt sie in einer mit Silberfolie ausgeschlagenen Nische auf einem Podest, mit herabgelassenen Hosen. Sechs elastische Bänder verbinden sechs Punkte im Raum mit ihrer Vagina, imitieren die perspektivische Ordnung des Theaters und brechen sie im Körperinneren. Derart mit dem Raum verbunden, lotet sie über drei Stunden Bewegungsmöglichkeiten aus und erprobt zugleich Maskeraden des Weiblichen: ein Cowgirl, lasziv zurückgelehnt, die Beine gespreizt; ein Mädchen im Kleid; ein Monster unter dem knielangen Haar einer Perücke. Diese Gestalten bringen ihre eigene Bildlichkeit mit sich, die Klischees aufgreift, sie aber zugleich überschreitet, an ihre Grenzen treibt.

Willy Praml: Wir haben noch nicht über Vania Rovisco gesprochen, das fand ich die extremste Form von Nichts. Das war ja fast alles. Die war extrem gut. Das kann ja niemand. Das kann nur sie. Das ist einzigartig. Was hat das mit dem Ort zu tun? Ja, das ist der Schmutz aus dem dieses Wesen geboren wird, aber das ist Dramaturgengeschwätz.

Birgit Heuser: Was hat Vania Rovisco mit der Halle zu tun?

Michael Weber: Ich hab das ja nicht gesehen, du hast ja gesagt, du warst ganz beeindruckt.

Birgit Heuser: Ja.

Willy Praml: Ja. So abstoßend. Das war so abstoßend. Aber so mutig.

Michael Weber: Aber sie hat nur mit sich und mit einer abstrusen Fantasie...

Willy Praml: ...einer extremen Künstlichkeit...

Michael Weber: ...die sie in den Raum gesetzt hat, hat sie dich gebannt.

Willy Praml: Ja. Wenn man das auf einer Bühne sieht und dann ist sie da und dann ist da eine Lichtrampe und dann tanzt sie da, das ist ja furchtbar.

Friederike Thielmann: Eben.

Willy Praml: Eine Form, in der man mitten unter den Zuschauern agiert, gehört ja mittlerweile zum Abc des modernen Theaters.

Friederike Thielmann: Aber es ist ja egal wie

Mit dabei, auf Hautnähe: der/die Zuschauer*in.
Nach der jahrelangen Arbeit in Tanzstudios und auf großen Bühnen wollte Vania Rovisco nicht den einfachen Weg gehen, als Choreografin und Tänzerin ihre Arbeit gleichsam bruchlos fortzusetzen, sondern vielmehr ihre eigenen Fragestellungen entwickeln, Neues entdecken. Da ihr hierfür kaum finanzielle Mittel zur Verfügung standen, entwickelte sie aus dieser Not ihre Arbeitspraxis. Sie verzichtete auf Proben in kostspieligen Proberäumen, dafür wurden ihre Durational Performances zum Ort des gleichzeitigen Experimentierens und Aufführens. »Mein Forschungsprozess fand vor dem Publikum statt in Form eines öffentlichen Prozesses«, erzählt Rovisco. In jeder ihrer performativen Installationen nahm sie sich eine Frage vor, eine nach der anderen, das genügte – in einer konzeptuellen Strenge, die nichts überspringen, auslassen, abkürzen will. »Es macht mir nichts aus, zu scheitern«, stellt sie fest. »Es ist nur eine Frage der Zeit.«
Seit 2010 arbeitet Vania Rovisco auch wieder in Theaterräumen und widmet ihre Fragestellungen dem performativen Körper. Sie hat eine Reihe von Kunstfiguren entwickelt – wie das Wesen mit verhängtem Blick aus *No title of animality* –, die sie immer wieder neu aufführt, variiert. »Ich habe mich gefragt, mit welchem Körper ich arbeiten will«, erzählt Rovisco. »Den zeitgenössischen Körper fand ich irritierend, konfus, weil er so viele Schichten hat habe, und da ich eine Frau bin, habe ich mich entschieden, mit dem archaischen weiblichen Körper zu arbeiten.« Dabei probt und performt sie stets allein. Lange Jahre hat sie in Berlin gelebt und gearbeitet, vor kurzem ist sie in ihre Heimat Portugal zurückgekehrt, nach Lissabon. Hier spürt sie mehr noch als in Deutschland die finanziell angespannte Situation, große Einschnitte im Kulturbereich werden gemacht, die Unsicherheit ist groß darüber, wie die Zukunft des Tanzes und der Kunst aussehen wird.
In *No title of animality* nutzt Vania Rovisco die verschiedenen Räume, die die Naxoshalle ermöglicht. Mit ihnen verändert sich das Verhältnis von Performance und Publikum, und auch der Ton wandert: Sie beginnt im schwarzen Kubus des Zuschauerraums, während die Zuschauer*innen selbst mitten in der Halle stehen und ihr aus der Entfernung zusehen. Mit energischen Bewegungen verschiebt sie eine Stuhlreihe nach der anderen, wie im Tetris-Spiel verändert sich die Konstellation, bis eine Diagonale zwischen den Reihen frei wird – es rumort im Zuschauersaal. Dann tritt sie heraus, rafft ihr Kleid im Schritt zusammen, geht, stöckelt auf den hohen Schuhen wie auf künstlich verlängerten Beinen, eine verzögernde, irritie-

oft etwas schon gemacht wurde, wichtig ist, ob diese Form in dieser Konstellation etwas produziert.

Willy Praml: Unbedingt.

Friederike Thielmann: Produktiv oder nicht produktiv oder problematisch oder nicht problematisch, was auch immer. Insofern finde ich, dass die Arbeit von Vania mit der Halle auf eine sehr starke Art und Weise verwoben war. Das heißt nicht, dass sie niemals in irgendeinem anderen Raum hätte arbeiten können, aber ganz bestimmt nicht in einer Black Box. Das ist wirklich unvorstellbar für mich, dass das in einer Black Box funktioniert.

Willy Praml: Nein, überhaupt nicht.

rende Laufbewegung mit eingebauten Widerständen. Und während sie den schweren Wagen schiebt, schließlich zum Schluss auf dem Boden in der Hallenmitte Arme und Beine ausgreifend schlängeln lässt, sich wieder erhebt und auf nicht vorhandenen Absätzen ein Spiel mit Posen treibt, können wir am Rand auf einigen Bänken sitzen. Plötzlich ist sie sehr nah, diese Kunstfigur, scheint uns unter dem Sichtschutz zuzublinzeln und ist doch nicht erreichbar – eine Gestalt, in der sich Vergangenheit und Gegenwart brechen, Ironie und Pathos, Traum und Theater.

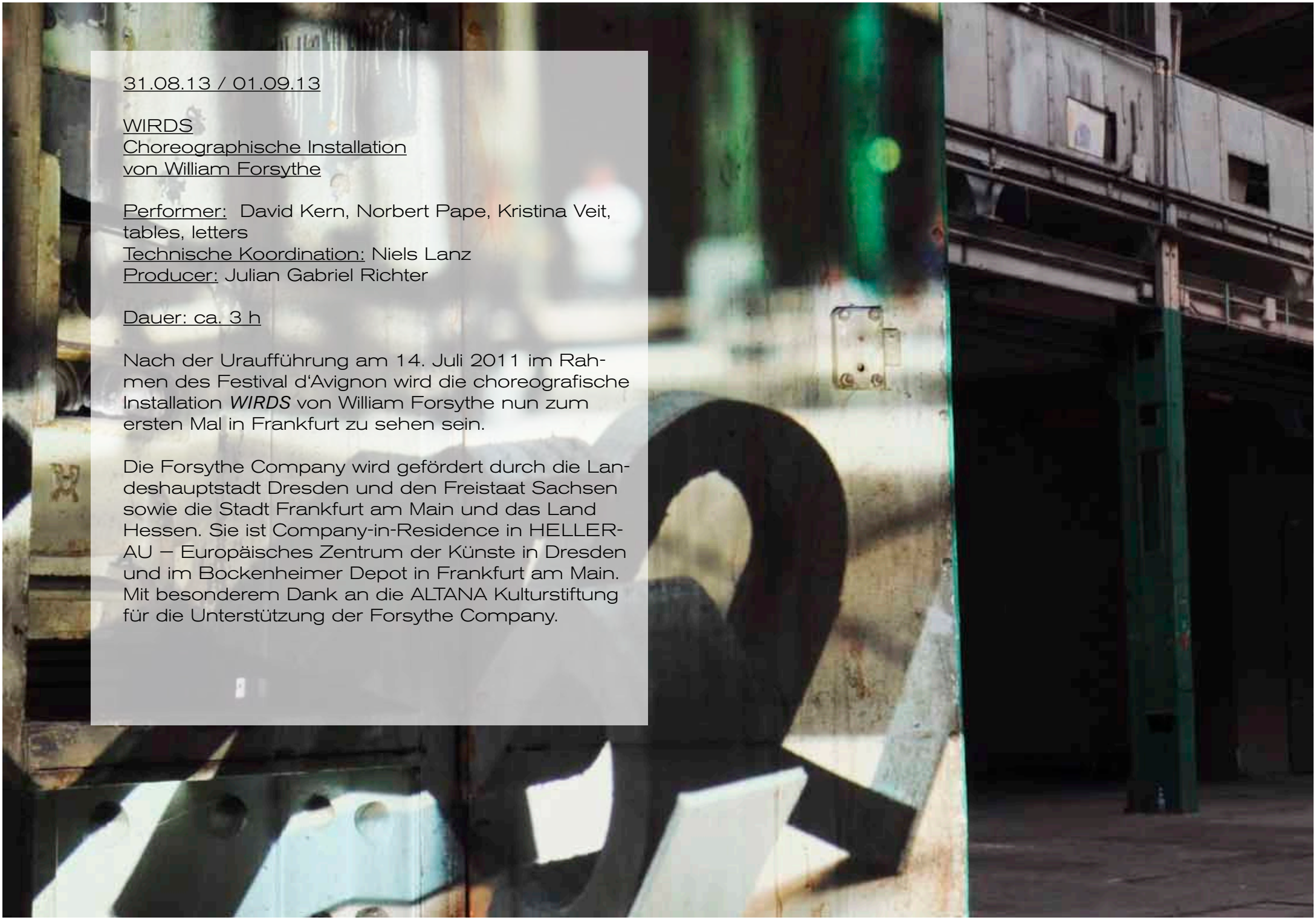
Text: Esther Boldt

Friederike Thielmann: Je weiter weg die Bühne, desto schwieriger die Vorstellung.

Willy Praml: Was ich da gesehen habe ist eines der zentralen Themen von uns. Die Architektur der Halle ist ja so stark, dass man extreme Mittel braucht, um sich dagegen zu behaupten.

Friederike Thielmann: Weil man die unsichtbar machen will.

Willy Praml: Man muss einen Kontrapunkt entwickeln. Und je künstlicher, umso besser würde ich mal etwas provokativ behaupten. Das steht ja im Gegensatz zu Nicole Peisl.



31.08.13 / 01.09.13

WIRDS
Choreographische Installation
von William Forsythe

Performer: David Kern, Norbert Pape, Kristina Veit, tables, letters
Technische Koordination: Niels Lanz
Producer: Julian Gabriel Richter

Dauer: ca. 3 h

Nach der Uraufführung am 14. Juli 2011 im Rahmen des Festival d'Avignon wird die choreografische Installation *WIRDS* von William Forsythe nun zum ersten Mal in Frankfurt zu sehen sein.

Die Forsythe Company wird gefördert durch die Landeshauptstadt Dresden und den Freistaat Sachsen sowie die Stadt Frankfurt am Main und das Land Hessen. Sie ist Company-in-Residence in HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden und im Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main. Mit besonderem Dank an die ALTANA Kulturstiftung für die Unterstützung der Forsythe Company.

Zu The Forsythe Company: WIRDS

Nachmittagsprobe

Im Hintergrund, mitten in der Flucht, das Bild (gemalt? gesprüht?) eines Frauengesichtes. In der Halle: Zwölf Maler- oder Tapeziertische mit Buchstaben, ausgeschnitten aus schwarzem Schaumstoff, aufgestellt auf einem Silberfuß. Die Tänzer*innen David Kern, Kristina Veit und Norbert Pape gehen umher, fassen Buchstaben an und sortieren sie, probieren Ideen aus und beraten sich dann. »This is it really«, sagt David Kern von der Forsythe Company: Das ist alles. Mehr Spannung, auch Körperspannung, braucht es nicht. Ein bewegtes Ausprobieren von Buchstabenkombinationen. David Kern schlägt Wortspiele in Deutsch und Englisch vor, beispielsweise *Rooms*, das lautmalerisch auch für das deutsche *Rums* steht. Norbert Pape möchte Worte aus dem Raum aufnehmen, beispielsweise *fire*, wenn er den Feuerlöscher entdeckt.
Dem Choreografen William Forsythe gehe es darum, erklärt Pape später, dass die Tänzer*innen jede Idee in dem Moment, in dem sie ihrer gewahr werden, wieder fallenlassen. *WIRDS* ist also ein herausforderndes Spiel mit sich selbst, bei dem man sich nicht in seine Ideen versteigen darf, in die Brillanz seiner Einfälle, sondern diese immer wieder verwirft, und neue erprobt. Auch für das Publikum ist es eine Herausforderung, dem steten Negieren aufkommender, gerade erkennbarer Konzepte und Ideen zu folgen, aber so weit sind wir noch nicht.
Drei Stunden soll die performative Installation dauern, die Zeit brauche sie auch, meint David Kern, damit sie nicht als Stück mit Anfang und Ende rezipiert wird. Außerdem findet Norbert Pape, je länger man das Buchstabenspiel spielt, desto tiefer kommt man hinein – ihre Dauer verändert die Qualität der Performance. Bei der Uraufführung in Avignon wurde *WIRDS* in einem Kontext mit mehreren ähnlichen Arbeiten präsentiert, zwischen denen man flanieren konnte. Auch in der Naxoshalle soll der/ die Zuschauer*in sich bewegen können, und Kern meint, es sollte so wenig Sitzmöglichkeiten geben wie möglich – sonst setze das Publikum sich hin und stünde nicht mehr auf. *Choreographic Objects* nennt William Forsythe seine Arbeiten, bei denen es auch darum geht, dass sich der/ die Zuschauer*in im Raum bewegen, sich körperlich zum Geschehen und/ oder zu den Objekten verhalten, seine Perspektive wählen und wechseln kann.
Mein Sohn rammt mit seinem Kinderwagen einen der Tische, ein *Rums*

Willy Praml: Wenn ich jetzt beschreibe, wie es mir da ging... ich weiß das ja, womit man sich so beschäftigen muss, aber die Frage interessiert mich wirklich, die bleibt. Und dann sehe ich also drei Tänzer...

Florian Ackermann: ...die wieder nicht tanzen.

Willy Praml: Ja, da frage ich mich, worum geht es hier eigentlich. Eine Kollegin sagte, der Norbert geht mir auf den Wecker, der ist so manieriert und der David macht das ganz gut. Und ich sage, das stimmt, aber der Norbert gefällt mir besser, weil der manieriert ist. Und dann kommt man da hin, dass sich selbst im Kleinsten Weltzusammenhänge offenbaren, die man nicht zusammenkriegt.

Friederike Thielmann: Absolut.

Willy Praml: Ich sage: ein Glück, dass der Norbert dabei war mit seiner Affektiertheit, obwohl er das auch schon weggenommen bekommen hat, aber es springt immer noch durch.

Esther Boldt: Ich fand das auch eine total spannende Arbeit. Man bekommt ein Geschenk von der Forsythe Company, aber ›nur‹ e i n e n Tänzer mit, nicht den Werbeapparat. Es ist spannend zu sehen, was dann mit dieser Arbeit passiert, wenn Nicht-Forsythe-Tänzer da reinkommen. Forsythe-Tänzer haben diese unglaubliche körperliche Behauptung, schon so eine gewisse Maskulinität in ihrem Sein auf der Bühne. David, der hat das ja auch schon mal gemacht, hat diesen Clown, diese Figur, die er in das Stück

hallt durch den Raum. Ob ich alle zwanzig Minuten mit ihm reinkommen könnte während der Performance, fragt Kern, damit er das macht? Aufmischungen und Störungen sind willkommen, in Avignon sind die Tänzer*innen sogar von frustrierten Zuschauer*innen angeschrien worden: »What are you doing?!« Eine Frustration, die sicherlich auch daher rührte, dass *WIRDS* im steten Verwerfen von Handlungsmustern jede Lesbarkeit negiert, eine neue Offenheit provoziert – und dass, wo wir es hier mit Buchstaben zu tun haben, mit einer sehr materiellen Verkörperung von Lesbarkeit im Raum.
Dass die Zuschauer kommen und gehen können, ist Teil der Choreografie, doch Kern überlegt, ob man die Halle in Richtung Foyer schließen könnte, um eine gewisse Konzentration und Klarheit der Situation zu gewährleisten. Kristina Veit macht eine theatralische Bewegung zwischen zwei Tischen und bohrt den rechten Arm durch die Öffnungen einer Reihe von *O*s, Lachen. Kern greift diese Bewegung auf und meint, sie könnten ja erst mal jeder alle Stücke eines Buchstabens sammeln, »to get to know them.«
Und los geht's. Wir gehen, nach etwa einer Stunde, hinaus auf die Baustelle. Der Fahrer eines Betonmischers macht Pause, lässt seinen Arm aus dem heruntergekurbelten Fenster hängen, etwas wird an einem Kran herumgeschwenkt. Es sieht schwer aus.

Zwischenspiel

Durch die hohen Fenster und das verglaste Dach fällt Licht herein, streut in der Halle. Die somit durchlässig ist, eine semipermeable Haut, offen für Durchdringungen des Außen. Wetterveränderungen etwa machen sich sofort bemerkbar, bewölkt sich der Himmel, graut sich auch das Licht in der Halle ein, klart es auf, schimmert es golden auf dem alten Holzboden. Und es ist Ausnahme, nicht Regel, dass jemand durch eine der immer offenen Türen hineinkommt und plötzlich mitten in der Probe steht. Oder in der Aufführung von *WIRDS* unvermittelt irgendwo ein Akkuschrauber losgeht, vermutlich hinten im Jugendladen Bornheim. Auf diese Unabgeschlossenheit des Raumes reagieren die Choreograf*innen. Sei es konkret, indem Lichtverhältnisse und Wege bei der Konzeption berücksichtigt werden. Oder sei es subtiler, in der Performance. So sagen sowohl Vania Rovisco als auch David Kern, dass die Informationen, die sie aus ihrer Umgebung erhalten, die Performance beeinflussen – das Licht, die Geräusche, die Zuschauer*innen oder Besucher*innen.

reinträgt. Wenn man sich zwei beliebige andere Tänzer dazu denkt von der Forsythe Company, sähe die Arbeit sehr anders aus, als es hier ausgesehen hat. Mich interessant dieser Transfer des weltweiten Frankfurter Großchoreographen Forsythe in den Rahmen von Implantieren auf Naxos mit Nicht-Forsythe-Tänzern. Kristina, die in ihrer unglaublichen Konzentration und gleichzeitig ihrer Entspanntheit ihr Zeug macht, Norbert, der dann überall noch ein paar Schnörkel dran macht und dann hat man David, der macht den Clown...

Birgit Heuser: Das war schon eine männliche Dominanz.

Esther Boldt: ...und bei David hat man am stärksten gesehen, dass er in den Proben nur markiert hat, da war er viel zurückgenommener. Bei den Aufführungen, sobald Publikum da war, hat er total auf die Tube gedrückt. Das hat mich überrascht. Was passiert mit diesem Abend, wenn die Performerhaltung nicht so homogen ist, aber auch nicht so heterogen wie bei Forsythe. Ich finde wirklich, die haben immer so eine massive Präsenz.

Florian Ackermann: Manchmal denkt man, die könnten ja einfach irgendwas machen, es ist total egal, was sie tun.

Esther Boldt: Genau, weil es so virtuos ist. Die könnten sich auch in der Nase bohren und es sieht so toll aus und ich gucke da eine Stunde lang zu. Die Aufmerksamkeit generieren die von sich aus. Und da fand ich diesen Transfer auf Naxos schon toll.

Willy Praml: Ich war mehrmals drin, halbstundenweise, da passierte noch gar nichts.

Performance

So sind während *WIRDS* die Fenster geöffnet, ebenso das Eingangstor in der Mitte. Schwarze Schaumstoffbuchstaben stehen in alphabetischer Reihenfolge in einem Regal, in unterschiedlicher Häufigkeit. Vierzehn Tische stehen in der vom Eingangstor aus rechten Hälfte der Halle, jeweils zwei nebeneinander, schmale Durchgänge lassend. In diesem Spiel sind die Tänzer*innen den Zuschauer*innen immer um einen Schritt voraus, die Regeln werden stets neu formuliert und in dem Moment verworfen, in dem sie von außen erahnbar werden.
In seinem Essay *Choreografic Objects* beschreibt William Forsythe das Choreografische Objekt als »Modell eines potenziellen Übergangs von einem Zustand zum anderen in jedem vorstellbaren Raum«. Dieselbe Übertragung finde in einer anderen zeitbasierten Kunstpraxis statt, bei der musikalischen Partitur. »A score represents the potential of perceptual phenomena to instigate action, the result of which can be perceived by a sense of a different order: a transition via the body from the visual to the aural. A choreographic object, or score, is by nature open to a full palette of phenomenological instigations because it acknowledges the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment.«
Auf den Tischen reihen sich Buchstaben, sortieren sich vorübergehend zu einer Folge, die nicht unbedingt ein Wort ergeben muss – oder was ist ein G ELZ? Kristina Veit stapelt auf ihren Armen Buchstaben bis unters Kinn, ein einsames B steht am Fuß eines Tisches. Die Sinnsuche setzt unmittelbar ein, der Versuch, das Spiel von David Kern, Norbert Pape und Kristina Veit auf Regeln zurückzuführen und dabei die Buchstabenfolgen auf den Tischen zu lesen wie einen Text im Raum, der von einem Tisch auf den nächsten läuft, Bedeutung zu erhaschen. Regeln tröpfelt und tippelt erst, trommelt dann aufs Dach, David Kern steckt sich Buchstaben unter die Achseln und tänzelt mit ruckenden Schritten um einen Tisch herum, die Buchstaben einzeln fallen lassend. Ein Kinderspiel mit sich selbst, die Kontingenz regnender Buchstaben, der wehende Wind. Norbert Pape hält inne, ein W in beiden Händen, steht und wartet auf einen Impuls. Was ist zu tun? Zuschauer*innen gehen um den Performanceraum herum, setzen sich auf eine Bank oder gehen in die Hocke, um auf Augenhöhe zu kommen mit den Tischplatten. PRRRTOS. Kristina Veit verhakt Buchstaben ineinander, sie ranken sich vom Boden hinauf auf den Tisch. SSL. Im steten Abräumen und Umräumen verliert die Regel irgendwann an Bedeu-

Esther Boldt: Du immer mit, dass da ›nichts passiert‹...

Willy Praml: Ich dachte, das müsste jetzt eben drei Tage lang gehen. Und um Viertel nach eins kamen plötzlich 35 Experten aus dem Mousonturm. Vom Sommerlabor. Und da beginnt für mich das Theater. Jetzt treten die Schauspieler auf, die machten plötzlich irrsinnige Konstruktionen. Die Experten vom Mousonturm kamen mit Kameras und wie halt der Kunstbetrieb funktioniert, plötzlich machen sich alle zu Affen... Die bauen eine Kamera auf der Bühne auf und die Kamera gibt vor, was sie sehen will.

Esther Boldt: Du meinst, die Tänzer haben darauf reagiert, was das Publikum von ihnen wollte.

Florian Ackermann: Oder wurden gerahmt.

Willy Praml: Ja und was ist da los? Die ganze Behauptung, dass es eigentlich um nichts geht, war plötzlich außer Kraft gesetzt. Plötzlich wurde alles performt.

Esther Boldt: Ich hab eine Titelzeile für unser Gespräch: Das Alles und das Nichts.

Florian Ackermann: Ja und für die Arbeit würde ich gewissermaßen behaupten, dass es stimmt mit dem Nichts.

Birgit Heuser: Wir kreisen ja um das Nichts, das ist doch gut.

Friederike Thielmann: Von den Regeln her wird es dann abgebrochen, wenn eine Semantik reinkommt.

Florian Ackermann: Genau. Also es keimt was auf und in dem Moment, wo es da ist: ›weg damit‹. ›Fort damit‹. Das ist

tung, die Objekthaftigkeit der Buchstaben tritt hervor, schwarzer Schaumstoff auf Silberfuß. Was sonst schwarz auf weiß dasteht, eindimensional, steht hier dreidimensional im Raum – und auch in der Zeit. Welche sind symmetrisch und also von beiden Seiten lesbar? Welche haben Öffnungen, welche zeigen Geschlossenheit? Wer hat einen Bauch? Schrift schreibt sich in den Raum und verschwindet wieder, PARLOMUPH, werde ich angebellt, ASTODAN. Ein Versprechen? Ein vergessener Held? Und schon wieder aufgeräumt, abgeräumt, vergangen.

Text: Esther Boldt

die Idee. Es nichtet sich ständig. Also es bleibt nicht beim Nichts stehen, aber...

Willy Praml: Ja, das war natürlich spannend. Ich dachte mir, eigentlich müsste das noch viel länger gehen. Die Spieler (Tänzer), die angeblich so tun als würde es um nichts gehen. Was machen die?

Friederike Thielmann: Die sind sehr beschäftigt. Ich glaube, dass es relativ anstrengend ist, sich dauernd etwas Neues ausdenken zu müssen. Du hast kurz irgendwas etabliert und hängst dran, du willst eine Diagonale oder jeden dritten Buchstaben umgedreht – und du musst das sofort wieder verlassen und was Neues machen. Ich glaube, das ist Schach, das ist Denksport.

Esther Boldt: Sie haben auch alle drei gesagt, je länger, je besser. Man setzt sich zwar permanent neu aus, aber man muss sich in die Aufgabe vertiefen. Ich hatte auch den Eindruck, dass es nach einer Stunde anders ist, als nach drei Stunden, es ergibt sich doch eine Dynamik. Ich glaube auch, dass das sehr anstrengend ist, es ist ja eine sehr strenge Ansage.

13./ 14./ 15.09.13

The Factory - eine Besetzungsprobe
Eine performative Installation von SWOOSH LIEU

Technische Assistenz: Camilla Vetters
Hospitanz: Meike Weigel

Dauer: ca. 60 min.

Zu SWOOSH LIEU: The Factory. Eine Besetzungsprobe

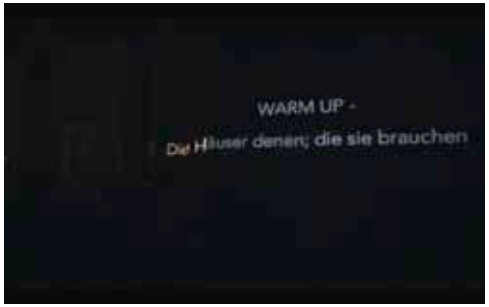
EINLEUCHTEN – sie haben die Macht, doch wir haben die Nacht

The Factory ist strukturiert durch eine Reihe von projizierten Zwischenüberschriften, in denen Swoosh Lieu Bezeichnungen von Theaterabläufen in eine Beziehung zu Spontisprüchen der Hausbesetzerszene bringen.

UMBESETZUNGSPROBE – Reißt unsere Häuser nieder, sehen wir uns in den neuen wieder

BAUPROBE – Lieber instand besetzen als kaputt besitzen

LESEPROBE – Krieg den Hütten, Paläste für alle



Zwei Oberflächen

Am Abend, bevor ich diese Texte zusammenstelle, sehe seit längerem einmal wieder Andrei Tarkowskis Film *Stalker.* Hauptschauplatz ist eine Industriebrache mit einem Komplex verfallener Gebäude und Anlagen, durchdrungen von und preisgegeben an Naturkräfte, einem Wasserfall, Wind, Erosion. Sie figurieren einen Zone des Betretungsverbots und einer doppelten Zeitlichkeit, die sich auf der einen Seite dem Vergangenen als Verfallendes hingibt, auf der anderen Seite als in der alltäglichen Zivilisation eingeschlossene aber ausgenommene Vorwegnahme einer fernen Zukunft, die vielleicht auch auf ein Nach-dem-Menschen verweist. Die Kamera gleitet einer eigenen Bildlogik folgend über die Oberflächen der Ruinen, verwebt Mauer mit Strauch, Strauch, mit Wasser, Wasser mit Relikten der Zivilisation aus allen Jahrhunderten. Im Film haben die Arbeiter*innen die Fabrik (Hauptdrehort ist eine

KONZEPTIONSPROBE – Jeder Stein der abgerissen wird von uns zurückgeschmissen

PREMIERE – Unter dem Pflaster der Strand

Kartonagenfabrik in der Nähe von Tallin) verlassen, da ein Meteroit oder etwas Ähnliches, nicht ganz Erklärbares eingeschlagen hat und die Zone in eine gefährliche Wunschmaschine verwandelt hat.
In der Wunschmaschine Kino sitzen bei der Premiere 1979 vermutlich noch echte sowjetische Fabrikarbeiter*innen und erleben die Orte ihrer täglichen Arbeit unbekannt entrückt. Sie sehen sie mit einem Blick, der ihnen zwar die erwartbaren Wunder des Kinos verwehrt (die Erfüllung der Wünsche in der Zone bleibt unsichtbar und unsicher, die Spezialeffekte im Film beschränken sich auf gelegentliche Windböen und Dunstwolken), sich dafür aber die gezeigten Details in einer Betrachtung vornimmt, nicht mehr zwischen Natur und Kultur unterscheidet und Banales (zerbrochene Kacheln, Mauerreste, Rohre) und gelegentlich Beeindruckendes (eine Halle gefüllt mit etwas Sandartigem, das sich unter dem hohen Dach zu regelrechten Dünen formiert hat und so einen Innenraum bis an den Rand des Vorstellbaren weitet) in einer Patinaschicht verwebt. Der Modus der Betrachtung, der sich so ausbildet, ist deshalb auch jenseits des Historischen und ein im Bildrätsel der Ambivalenz zwischen Glauben und Zweifel ausgesetzter. Die Industriebrache wird im Film zum Ort einer fragilen Transzendenz, die im historischen Gefüge des Films in Gegensatz zu der manifesten, wahnwitzigen Rationalität der Fortschrittslogik gestellt wird.

Vor der Naxoshalle stehen 2013 wir Zuschauer*innen, unter uns sind mit geringer Wahrscheinlichkeit noch Arbeiterinnen*innen einer echten Fabrik, wir sind und haben den künstlerischen Blick auf die Fabrik, der den Arbeiter*innen 1979 bei Stalker vielleicht ganz unerwartet entgegentrat, gut eingeübt. Wir durchstreifen den Landschaftpark Nord in Duisburg, in dem sich die Industriebrache als Fotoobjekt darbietet und besuchen die Ruhrtriennale, bei der die Turbinenhalle schon allein durch ihre Ausmaße die Kunst in ihr mit einem Hauch von Erhabenheit umgibt. Im Fernsehen sehen wir Werbespots, in denen glitzernde Neuwagen in alten Fabrikhallen ein ideales Kontrastmoment finden, oder wir besuchen die Hochzeit von Freunden in einem alten Pumpwerk. Für uns sind Fabrikhallen durch Kampnagel, Mousonturm und Co zum natürlichen Habitat von zeitgenössischen Formen der darstellenden Kunst geworden und der Alltag, die Kämpfe der Werftmitarbeiter*innen und Seifenproduzent*innen Stahl und Schmirgelpapier in den Hallen sind lange vergessen. Das Einfügen des künstlerischen Moments in den Blick auf verfallene Fabriken hat sein widerständiges Moment verloren und ist touristisch verwertbar geworden.

Friederike Thielmann: Wir haben nun viel über politische Behauptungen und das Bespielen der Naxoshalle gesprochen. Wie seht ihr dies im Zusammenhang mit *The Factory – Eine Besetzungsprobe* von Swoosh Lieu?

Willy Praml: *The Factory* hat ein Thema, das nicht zufälligerweise in der Stadt an dem Wochenende einen Stellenwert hatte: die Hausbesetzung war durch die Räumung des ehemaligen Sozialrathauses durch die Grünen politisch hochaktuell. Swoosh Lieu hat aus der Naxoshalle eine intelligente Kulisse gemacht. Das finde ich modern und entspricht unserem Verständnis, die Wechselwirkung zwischen der Intention und dem, was ein Raum hergibt, ironisch zu brechen. Im Heine-Projekt haben wir etwa den Rhein und die

Bevor wir in die Naxoshalle zu *The Factory – eine Besetzungsprobe* eingelassen werden, verlassen die Arbeiter deshalb nochmals die Fabrik: aus der geöffneten Werkstür in Freizeitkleidung, als Projektion des entsprechenden Films der Gebrüder Lumière auf das Eingangstor der Halle.
Real bleibt uns die Tür noch verschlossen, wir stehen draußen in der ersten Septemberkälte. Verzerrt durch Funkgeräte und verborgen durch die Tür gehen Swoosh Lieu die Aufführung trocken durch, die einzelnen technischen Schritte werden durchgesprochen und bestätigt, die Maschinerie des Stücks wird überprüft, eine Dramaturgie des Abends skizziert.

Dann öffnet sich die Tür und uns rollt ein Besetzungskommando aus zeitgenössischen Kulturarbeiter*innen auf einer Hebebühne entgegen. Ein Sirenenkonzert lässt an Demonstrationen und Zwangsräumungen denken und verweist auf einen Strang im Komplex der Besetzungs-Probe, ein Wort das im Lauf des Abends beständig hin und her gewendet wird. Die Zuschauer*innen tragen ihre Stühle direkt in die Mitte der Halle und formieren einen Kreis, in dessen Mitte Swoosh Lieu ein Movinglight schieben. Die Halle wird dunkel, der Kopf des Movinglights positioniert sich und beginnt, mit seinem Lichtkegel die Oberfläche der Naxoshalle abzutasten. Verrostete Nieten und abgeblätterte Farbe der Stahlstreben werden sichtbar, der ästhetische Genuss des Verfalls bekommt einen Rahmen, doch im Gegensatz zum Bildausschnitt der Kamerafahrt bei *Stalker* fräst das Movinglight in seiner mechatronischen Präzision mit seiner Fahrt das im Lichtkegel gefasst Bild als Kulisse ab, füllt es mit Pappmaché. Die Patina der Halle wird theatralisiert und somit verhandelbar. Der transzendierende Blick, den Tarkowskis Kamera in *Stalker* auf die Fabrikruine wirft, scheint aufgrund der jüngeren Verwertungsgeschichte von ausgedienten Industriekomplexen verstellt zu sein und an die Stelle der rätselhaften Vieldeutigkeit der Bilder in *Stalker* tritt bei *The Factory* deren historisch-analytische Mehrdeutigkeit. Das Movinglight figuriert den Schweißroboter der postfordistischen Arbeitswelt – das Gespenst des Arbeiters, den Suchscheinwerfer der Polizei bei der Zwangsräumung, das Eventlicht der Automobilmesse und bündelt mit diesem Bedeutungskomplex das Feld, mit dem sich ein wacher, künstlerischer Umgang mit Fabrikruinen und Industriebrachen heute auseinandersetzen muss. Dieses Gefüge will in eine Relation gebracht werden mit den immer noch gültigen Versprechen der Fabrikruine als heterotopem Ort, als städtischem Zwischen- und Freiraum, als Ort anderer Lebens- und Arbeitsweisen. Das ist im wesentlichen die Kreuzung oder Heine in der Matratzengruft und dieses mittelalterliche Klosterambiente zusammengebracht, was überhaupt nicht zusammengeht. Aus diesen Reibungen macht man dann was, was die Intelligenz des Abends hergibt. *The Factory* fing ja an mit der Projektion am Werkstor: Die Arbeiter verlassen die Fabrik. Es liegt auf der Hand, was hier passiert.

Friederike Thielmann: Ich finde *The Factory* recht heterogen. Es passieren sehr unterschiedliche Sachen, bei denen ich auf verschiedene Art aufgefordert bin, mich immer wieder neu auf das Angebotene einzulassen. Verschiedene Teile funktionieren unterschiedlich. Ich könnte nicht in ein, zwei Sätzen sagen, was passiert, da bin ich herausgefordert.

Willy Praml: Das stimmt.

Birgit Heuser: Swoosh Lieu benutzt viele Ansatzpunkte, die das Theater Willy Praml auch hat: Parkour, authentisches Benutzen des Industriegebäudes für eine Aktion, die total theatralisch ist, von draußen nach drinnen, Blickwinkel versperren, Zentralperspektive verändern, dich zum Zuschauer machen, dich zum Mitläufer machen, dich zum Kontrahenten machen – das sind alles Aspekte, die uns auch immer interessiert haben, die wir ebenfalls alle ausgelotet haben. Es kam mir wie ein Symposium über unsere Arbeit vor. Unerwarteterweise auch noch mit ganz jungen Leuten, die vorher mit dieser Halle nie was zu tun hatten. Ich habe die Performerinnen von Swoosh Lieu beobachtet, die haben wie moderne Industriearbeiterinnen in der Naxoshalle gearbeitet. Sie haben sich hier breit gemacht, haben geschweißt, wahnsinnige Unordnung

Arbeit, mit der sich der Zuschauer durch den Abend konfrontiert sieht und die ihm durch Swoosh Lieu nicht abgenommen wird.

Zur Begriffsarbeit und Umgangsformen mit der Naxoshalle. Besetzung, Arbeit, Implantieren, das Politische
(Auszug aus dem Kunstpraxis-Gespräch nach der zweiten Aufführung)

Florian Ackermann: In der Naxoshalle, ein Ort, der recht stark mit Geschichte besetzt daher kommt, können wir uns heute aufhalten durch eine künstlerische Besetzung des Theater Willy Praml. Ihr untertitelt eure Arbeit mit Besetzungsprobe und holt damit die Besetzung ins Theater zurück oder situiert sie zumindest in einem Zwischenraum zwischen Theater und politischer Praxis. Diese Art des hin und her Wendens von Wörtern durchzieht *The Factory.* Auf der anderen Seite ist ein Insistieren auf dem Theater ein wichtiges Moment des Abends, gerade durch die Zwischenüberschriften. Wie habt ihr euch der Naxoshalle genähert und welche Strategien habt ihr euch im Umgang mit diesem – nicht einfachen – Ort gesucht?

Juliane Kremberg: Bevor es den Untertitel *Besetzungsprobe* gab, gab es den Titel *The Factory,* der ja auch schon eine gewisse Assoziation an Andy Warhols Factory in sich trägt. Dass Kunst in die Fabrik geht, hat ja schon eine relativ lange Tradition, die gab es schon bei den historischen Avantgarden oder zum Beispiel zu DDR Zeiten. Heute gibt es viele große Festivals wie die Ruhrtriennale, wo es immer darum geht, dass die Kunst in die Fabrik getragen wird. Deswegen haben wir mit der Frage begonnen, welche Bewegungen der Kunst in die Fabrik es gab und aus welchen unterschiedlichen Gründen man das gemacht hat und macht. Mit der Einladung, diesen Ort hier zu bespielen, kam ziemlich schnell die Idee, dass wir den Ort im wahrsten Sinne des Wortes durch die Medien des Theaters besetzen wollen.

Rosalie Wernecke: Am Anfang der Recherche haben wir uns mit der Geschichte der Halle auseinandergesetzt. Hier war es ja auch so wie bei vielen vergleichbaren Orten: die Halle wurde durch das Theater Willy Praml besetzt, um sie vor dem Abriss zu bewahren und sie als Kulturort zu erhalten. Das ist ja eine ähnliche Konstellation wie bei anderen Häusern wie zum Beispiel Kampnagel in Hamburg und sie ist ja dort immer noch gemacht, mit Lampen wie Grubenarbeiterinnen, wie Forscherinnen und haben gebastelt. Ich fragte mich, wie das gehen soll, das war ja unglaublich. Entscheidend war dann nachher das Licht. Alles funktioniert nur mit einem bestimmten Beleuchtungseffekt. Im Tageslicht ging das ja gar nicht. Es wirkte im Licht hochtheatralisch, was tagsüber nur Schrott war – einfach nur ein Bettlaken mit Stangen dran gemacht. Mir hat gefallen, dass Ihre Mittel kombiniert mit dem politischen Sprengstoff eine ziemliche Höhe erreicht haben. Und die Performerinnen haben, sozusagen als Industriearbeiterinnen, sehr authentisch ihr Werk vorgetragen.

Michael Weber: Ja, sehr einnehmend. Und sehr charmant. Sie hatten eine schöne Art der Darstellung, das hat mir auch gefallen. Sie waren ganz bei sich.

Friederike Thielmann: Michael, kannst du dich erinnern, wie du im Auswahlgespräch sagtest, es sei schwierig, mit Video in der Naxoshalle zu arbeiten. *The Factory* arbeitet beständig mit Video, wie funktioniert das da für dich?

Michael Weber: Ja, sehr gut. Ich finde das bewundernswert, wie die mit den Medien umgegangen sind. Das ist ja Wahnsinn. Diese Frauen mit diesen ganzen Kabeln. Das fand ich ganz toll, weil ich so etwas überhaupt nicht kann. Das hat mich völlig umgehauen. Wenn ich nicht beeindruckt bin, geht's mir sehr flau.

Birgit Heuser: Die hatten ja eine tolle Präsentation bei der Bewerbung. Da hatte ich Bedenken, weil alles so perfekt wirkte. Ich dachte, das sei so ein High-Tech-Ding. Das kostet ja Millionen. Und was dann dabei her-

hochaktuell wie zum Beispiel im Gängeviertel.

Florian Ackermann: Das Festival ist ja überschrieben mit dem Titel *Implantieren auf Naxos.* Im Vergleich zum Erleben der letzten drei Wochenenden habe das Gefühl gehabt, die Art von Besetzung, die ihr auf Naxos vornehmt, ist im Grunde genommen auch etwas, was sich in gewisser Weise in ein Spannungsverhältnis zur Idee des Implantierten setzt. Wir haben vorher hier Arbeiten gesehen, in denen die Halle als Umraum sehr stark thematisiert worden ist. Arbeiten, die in sich einerseits sehr abgeschlossen waren, bei denen die Halle aber umso mehr zur Landschaft geworden ist, in der sich die Arbeiten dann befunden haben oder mit der sie in ein Berührungsverhältnis gekommen sind. Durch den öffentlichen Charakter der Halle hat man hier ja immer wieder Situationen, in denen Leute hinein laufen, hier sind verschiedenste Initiativen angesiedelt, die Halle hat insgesamt eine gewisse Platzhaftigkeit. Bei euch ist es aber eher ein Die-Halle-Besetzen in dem Sinn, dass sie auf der einen Seite in ihrer Erscheinung genutzt wird, ihr sie aber auf der anderen Seite auch in eine gewisse Form von Szenerie überführt.

Rosalie Wernecke: Wir wollten von Anfang an sehr stark an der Halle arbeiten, also nicht irgendwo etwas szenisch erarbeiten, was man dann nur noch an den Raum adaptieren muss. Wir haben versucht uns ziemlich stark an der Architektur und Geschichte der Halle zu orientieren und damit zu arbeiten. Also ihre strukturelle Beschaffenheit wahrzunehmen und ernst zu nehmen.

Katharina Kellermann: Wir arbeiten an einem Theater, das eher über seine Mittel funktioniert und es ist da natürlich ein sehr großer Unterschied, ob wir, wie bei unserem letzten Stück *Everything but Solo,* in einem Raum im Mousonturm starten, wo schon eine bühnentechnische Ausstattung drin steht, also eine Tonanlage steht, Scheinwerfer hängen und man anfangen kann damit zu spielen, oder ob es so wie hier ist, dass das Implantieren der Medien sich erstmal sehr stark in ein Verhältnis mit der Halle als starke Protagonistin setzt, das legen wir ja auch ein wenig offen. Wir haben also erstmal ziemlich viele Kabel gezogen und Schmutz verursacht und obwohl die Halle schon lange als Theater benutzt wird, kommt man mit ihr notgedrungen in einen sehr starken physischen Kontakt.
Florian Ackermann: Die Halle wird also eigentlich zu einer Art von Figur...

auskam war ja eigentlich ein ungeschliffener Rohdiamant. Du konntest die Arbeit auf dem Boden sehen, das Abgeklebte, da war nichts schön gemacht und trotzdem hat es eine hohe Schönheit gehabt.

Esther Boldt: Man hat gesehen, wie alles gemacht wird und trotzdem war es dann Oper.

Birgit Heuser: Ja. Wahnsinn!

Esther Boldt: Aber inhaltlich... ich weiß nicht genau ob es eine Aussage gibt. Ich finde es sehr klug und klar zugespitzt wie Swoosh Lieu die politischen Parolen mit einem Theaterprobenablauf zusammenbringt, so dass jeweils ein Proben- und Arbeitsschritt eine Parole ist.

Michael Weber: Nein, die machen schon eine allgemeine Aussage. Darüber, dass man sich um Orte kümmern muss. Sie sprechen über besetzte Orte. Die Naxoshalle gäbe es als Theaterort nicht ohne seine Besetzung.

Esther Boldt: Krieg den Hütten, Paläste für alle.

Michael Weber: Das ist sehr pathetisch. Aber das ist die einzige Möglichkeit, solche Orte zu gewinnen. Ohne Pathos geht so etwas nicht. Mit Absprachen oder Verhandlungen oder Verträgen oder Politikern geht das gar nicht. Swoosh Lieu hat vom Künstler aus argumentiert. Über das Recht des Künstlers, sich etwas zu leisten, was in die Waagschale zu werfen, darum ging der Abend. Das hat mich total euphorisiert, weil es mal eine Stimme war, die nicht den Anspruch formuliert, Karriere machen zu wollen, sondern etwas zu verteidigen, was sonst verschütt geht. Klar ist es ein-

Rosalie Wernecke und Katharina Kellermann: Ja, also zu einer Art von Mitspielerin und auch einer widerständigen Mitspielerin.

Florian Ackermann: Besetzen hat ja auch hinsichtlich der jüngsten Ereignisse in Frankfurt (Anm.: Räumung des Instituts für vergleichende Irrelevanz und des neu besetzten Sozialrathauses Gallus) und auch hinsichtlich eines gerade sehr akuten Nachdenkens über Freiräume in Städten eine sehr konkrete und aktuelle Bedeutung. Ihr besetzt die Besetzung jetzt aber künstlerisch, während es im Theater in letzter Zeit immer stärker eine Tendenz gibt zu versuchen, einen politischen Gestus ins Theater zu holen, das heißt mit dem Theater, aus dem Theater in konkrete politische Zusammenhänge zu wirken und zu gehen. Ihr dreht diese Strategie um und verwendet Bruchstücke aus politischen Zusammenhängen und theatralisiert sie, überführt sie in einen stark ästhetischen Zusammenhang. Ich finde das sehr spannend, weil ihr im Vergleich zu dem, was man momentan an entstehenden Kunstformen sehen kann oder im Vergleich zu einem Unterstreichen einer sehr eindeutig bebilderten vermeintlichen politischen Relevanz, die im Theater gerade sehr hoch angesiedelt wird, eine gewisse Gegenposition einnehmt, weil ihr auf der Ästhetik und dem Theater bei alledem besteht. Wie verortet ihr euch gegenüber dem Politischen bzw. dem politisch sein?

Juliane Kremberg: Ich weiß nicht, ob wir uns da jemals so klar verorten können. Ich weiß nur, was wir gerade suchen. Was wir generell versuchen, ist in der Art, wie wir zusammenarbeiten, jede Handlung als politische zu sehen. Wir hatten uns aber nach der letzten Produktion vorgenommen, hier expliziter zu werden und hatten dann bei der Idee der Besetzung der Halle auf dem Hintergrund der aktuellen Besetzungsdiskurse in Frankfurt das Gefühl, dass das ein Ansatzpunkt ist, der uns interessiert. Wir begreifen uns alle nicht als politische Aktivistinnen. Trotzdem lesen wir gerne aktivistische Texte oder tauschen uns mit Leuten aus, die man eindeutiger als Aktivistinnen beschreiben könnte. Wir hatten mit unserer Arbeit das Bedürfnis, uns auf eine Art und Weise damit in Beziehung setzen zu wollen.

Katharina Kellermann: Ein Begriff, der viele unserer Gespräche durchzogen hat, ist die Analogie und es geht uns darum herauszufinden, was die Besetzung im Theater und was die Besetzung als politische Aktion ist. Im permanenten Umkreisen von dieser Begriffsanalogie, die sich auf der einen Seite sehr stark auf das Theater bezieht, aber auch auf der anderen Seite auf facher, im Künstlerhaus Mousonturm zu produzieren. Das hat Swoosh Lieu auch mitbesprochen in der Arbeit, finde ich. Sie haben explizit für die Naxoshalle gearbeitet, für einen besetzten Raum, der nicht saniert ist.

Florian Ackermann: Gleichzeitig haben sie über diese Art von postindustriellen Theaterräumen gesprochen. Die Naxoshalle war sehr überhöht inszeniert. Ich finde, das ist eine Stärke. Die Halle hat etwas ganz stark Kulissenhaftes gehabt. Ich war am Wochenende vorher auf der Ruhrtriennale gewesen. Da sind all diese Orte, die zu Kathedralen der Hochkultur transformiert worden sind. Bei *The Factory* sehe ich das in der Zuspitzung der Halle auf eine Kulisse thematisiert. Zugleich ist die tatsächlich industrielle Arbeit, die in der Naxoshalle mal stattgefunden hat, nicht einzuholen, sie lässt sich nicht repräsentieren. Der Industrieraum wird überhöht, aber der damit verknüpfte Gegenstand, die Fabrikarbeit nämlich, die kann nicht abgebildet werden, der kann man nicht gerecht werden. Das zeugt von einem Abarbeiten an dem Industrieraum als Kunstort und ist letztlich sehr melancholisch. Die künstlerische Arbeit ist mit dem Produzieren von Schmirgelpapier nicht vergleichbar. Künstlerische Arbeit hat kein festes Produkt mehr.

Esther Boldt: Aber sie weist eine hohe Materialität auf: die ganzen Kabel, den ganzen Sachen, die verwendet und hergestellt werden. Der Mousonturm war ja auch eine Fabrik (obwohl Verwaltungsgebäude). Theater findet viel in solchen Räumen statt. Deshalb ist das bei Swoosh Lieu so interessant.

einen politisch-gesellschaftlichen Kontext sind wir ins Arbeiten gekommen. Um an das anzuschließen was Jule gesagt hat – ich denke wir könnten uns verkürzt gesagt darauf einigen, dass Theater nur als Theater politisch sein kann, wir können nicht erwarten, dass wir hier drin etwas machen, was draußen die Welt verändern wird. Wir können nur in der Situation des Theaters mit den Zuschauer*innen gemeinsam, in Anbetracht ihrer Erfahrungen, Sehgewohnheiten usw. Politik machen. Da kommen die Medien und gewisse Mechanismen, mit denen wir arbeiten und die wir offenlegen, wieder ins Spiel.

Eine Probe ist ein **Test**. Eine Probe ist ein **Versuch**. Eine Probe kann nicht scheitern. Eine Probe kann **positiv** oder **negativ** ausfallen. Eine Probe dient der Überprüfung einer **Hypothese**. Eine Probe wird entnommen. Die Auswertung einer Probe ermöglicht es Aussagen zu treffen. Eine Probe ist eine **Improvisation**. Eine Probe wird angeleitet. Eine Probe kann **quantitativ** oder **qualitativ** sein. Eine Probe ist eine **Bestätigung** oder **Infragestellung** eines zu erwartenden Ergebnisses. Eine Probe ist die **Behauptung** einer Situation. Eine Probe ist selten **öffentlich**. Eine Probe kann jederzeit stattfinden. Eine Probe ist ein **Vorschlag**. Eine Probe wird ausgewertet. Eine Probe kommt ins **Labor**. Eine Probe ist keine **Premiere**. Eine Probe ist meistens **kostenlos**. Der Zweck einer Probe ist Werbung. Eine Probe ist immer wieder **anders**. Eine Probe hat einen zeitlichen Rahmen. Eine Probe ist eine **Vorbereitungsarbeit**. Eine Probe wird danach besprochen. Bei einer Probe schaut meist jemand zu. Eine Probe muss **ausfallen**. Eine Probe ist die Kontrolle eines berechneten Ergebnisses. Eine Probe wird wiederholt. Eine Probe ist ein **Sample**. Eine Probe ist ein **Prozess**. Eine Probe beeinflusst das **Ergebnis**. Eine Probe ist ein Entscheidungsprozess. Eine Probe ist **beendet**. Eine Probe wird **dokumentiert**. Eine Probe ist die Gesamtheit des zu untersuchenden Materials. Während einer Probe herrscht **Ruhe**. Eine Probe wird besucht. Bei einer Probe werden die Beteiligten füreinander zum **Publikum**. Eine Probe generiert **Wissen**. Eine Probe arbeitet an Standardisierungen. Eine Probe produziert Ergebnisse. Eine Probe ist einer **Erforschung**. Eine Probe ist eine permanente Annäherung an ein **Produkt**.

Geisterfallen

Die Arbeiter verlassen die Fabrik als Geister. Und wenn der Film, unzählige Male von Material zu Material transferiert, sich nach mehr als einhundert Jahren volldigitalisiert im Beamerbild schmutzig mit der alten Werkstür der Naxoshalle mischt, steht vor uns eine der medialen Geisterfallen, mit denen Swoosh Lieu die Naxoshalle präpariert. Die Geisterfallen dienen dazu, das, was sich in der Naxoshalle aufdrängt, aber gleichermaßen unverfügbar ist, trotz allem verhandelbar zu machen. Alle Geister werden erscheinen oder zumindest Zeichen geben: Die Arbeiter*innen, die Revolutionär*innen, die Spontis, die Aktivist*innen, die Steinewerfer*innen, die Spekulant*innen, die Polizei; aber auch die Requisiteur*innen, die Bühnenbildner*innen, die Theaterwerkstätten, die Rollen aller in der Naxoshalle jemals gespielten Stücke nebst Schauspieler*innen und dem gesamten Theater Willy Praml; und auch wir Zuschauer*innen werden Medien – für die revolutionären Massen, für die Hausbesetzer*innen, für die Streikenden, für die Eingekesselten, für die Stadttheaterzuschauer*innen und Kinobesucher*innen, für die Stammbesucher*innen der Naxoshalle.[1]
Um die Geister zu locken, erscheinen Swoosh Lieu in *The Factory* zunächst selbst nur geisterhaft: Wir draußen vor der Halle, drinnen ihre Stimmen verzerrt durch Mikrofone, durch die Fenster sind nur einige Lichtwechsel zu erahnen, alles weitere entsteht mit dem skizzierten Ablauf der vor uns liegenden Arbeit hinter der Tür zunächst im Kopf.

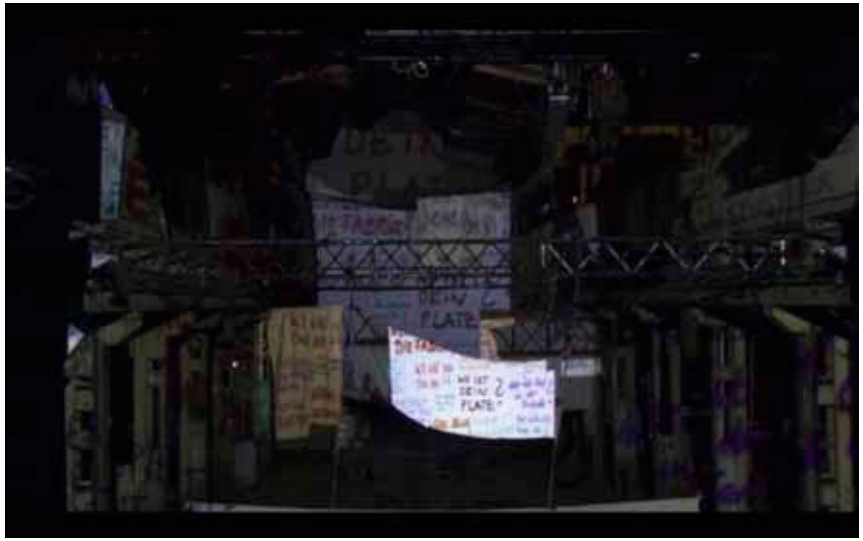
Wenig später im Stuhlkreis wird die Naxoshalle zur medientheoretisch informierten Geisterbahn. Eine Kamera an der Decke sieht uns aus einer uns unverfügbaren Perspektive von oben und beginnt dann, die Halle abzusuchen – vielleicht nach der Quelle der Geräusche von Bohrmaschinen und Seilzügen, die über die ganze Halle verteilt immer wieder hörbar sind. Sie geht über in die Plansequenz einer Handkamera, die durch die Treppenhäuser und Nebenräume der Halle streift und immer wieder die leere Halle von oben zeigt, wo doch gerade wir in unserem beschaulichen Zuschauer*innenkreis sitzen. Die Halle wird so umgewandelt in einen lärmenden Reflektions-, Beobachtungs- und Beschwörungsapparat, der vor

1 Während der Generalprobe wird unsere Rolle als Medium verstärkt erfahrbar. Reduziert auf fünf Zuschauer*innen in der Halle, umgeben von einem übermächtigen Apparat, stehen wir auch noch für das kommende Publikum ein und der Apparat kippt so tatsächlich ins Unheimliche.

keinen billigen Tricks zurückschreckt, um uns zu beeindrucken und dessen Beschauer*innen und Gegenstand wir Zuschauer*innen gleichzeitig sind. Dieser verlagert sich zunehmend ins Auditive. Nachdem wir auf die für den Spielbetrieb in die Halle eingebaute Blackbox geführt wurden und die Naxoshalle in vorbildlicher, zentralperspektivischer Anordnung vor uns liegt, wird uns durch eine herabfahrende Leinwand sogleich wieder die Sicht genommen. Die Apparatur der Perspektive bleibt allein im Kopf, und wir ordnen die nun wieder hörbaren und sich auf uns zu bewegenden Geräusche von Werkzeugen und Aufbauarbeiten in diese ein. Wir ahnen: Hinter der Leinwand wird etwas präpariert. Gleichzeitig lösen sich die Geräusche als vermeintliche Zeichen dieses Vorgangs ab und verbergen, was sie scheinbar ins Zentrum rücken.

Durch *The Factory* zieht sich ein aufdringliches Insistieren auf mediale Rahmung: Wenn von der hochgefahrenen Hebebühne Flugblätter herunterfallen, werden sie durch das Licht und eine sich vom Geräuschhaften in eine emotional suggestives Pattern wandelnde Tonspur gleich im Filmbild der nachgestellten Sequenz einer ZDF Geschichtsdokumentation gefangen. Die Geister der Naxoshalle werden so in ihrem Bestreben, die Vergangenheit zu verklären gestellt, und können so jenseits aller Rührseligkeit befragt werden. Allein von dieser Rahmung ausgenommen sind die kurzen Momente, in denen uns die Swoosh Lieus in ihrem Kostüm irgendwo zwischen Aktivist*innen, Maschinist*innen, Bühnenarbeiter*innen und Heinzel*männchen Anweisungen zum Positionswechsel erteilen. Kurz darauf treten sie wieder als Geister in die Peripherie, in der sie gleichzeitig Besetzer*innen und Polizei sind, Geisterbeschwörer*innen, Geister und allmächtige Kontrolleur*innen des Apparats.

Nachdem sich die Leinwand wieder hebt, liegt dahinter ein Szenario aus drapierten Schichten von Transparenten, die sich zunächst von selbst beschreiben (bevor sich die Swoosh Lieus sprayend und bekenntnishaft dem Bild stellen): die Kämpfe der Vergangenheit als Broadwaymusical, das sich seiner Darsteller*innen entledigt hat. Oder als Barocktheater, das selbstverliebt seine eigene Zaubermaschinerie beschaut. Und doch oder gerade deshalb werden die Sprüche, die auf den Transparenten erscheinen, zur Selbstbefragung. Die Geister wollen uns dazu zwingen, uns zu positionieren und wir müssen ihnen versuchen zu erklären, warum das nicht mehr so einfach ist und uns fragen, ob es das jemals so einfach war.



Die Praxis des Zusammenarbeitens
(Auszug aus dem Kunstpraxis-Gespräch nach der zweiten Aufführung)

Florian Ackermann: Von außen betrachtet habe ich euch in der Probenphase erlebt in einer sehr eigentümlichen Arbeitsweise, die immer sehr stark sprang von technischen Vorbereitungen in eine manchmal ironische, manchmal ernsthafte inhaltliche Auseinandersetzung und dann wieder überging in ein Bestellen verschiedenster Dinge, werkeln und basteln, organisatorischen Arbeit usw. Als ich dann von euch zu einem ersten Showing eingeladen wurde, war ich in gewisser Weise erstaunt, weil ich so etwas wie Theaterproben in einem typischen Sinn gar nicht mitbekommen habe. Könnt ihr eure Arbeitsweise etwas näher beschreiben?

Rosalie Wernecke: Vereinfacht gesagt arbeiten wir eigentlich aus vier Theatergewerken heraus mit einer Spezialistin für das Bühnenbild, einer Spezialistin für das Licht, einer Spezialistin für das Video und einer Spezialistin für den Sound. Wir arbeiten also durch alle technischen Theatergewerke hindurch zusammen an einer Produktion. Wir machen dabei tatsächlich alles selbst, es gibt also nicht den klassischen Theaterablauf, dass wir erst auf einer Probebühne proben und dann kommt eine Woche vor der Aufführung die Technikmannschaft, die einem alles aufbaut. Für uns ist es sehr wichtig, dass wir so früh wie möglich am Ort sind um aufzubauen, abzubauen, umzubauen, Verschiedenes auszuprobieren. Die technischen Proben, die klassischerweise eher später dazukommen, beziehen wir gleich am Anfang schon ein.

Florian Ackermann: Und die Instanz der Regie ist dabei in gewisser Weise gestrichen, also auch mit ihren hierarchischen Implikationen...

Rosalie Wernecke: Das kommt darauf an, wie man Regie versteht. Wir nehmen sie als Position eines Von-Außen-Draufschauens schon ein, wechseln uns darin aber immer ab. Insofern gibt es natürlich keine klassische Regieposition.

Zuschauer: Eine andere wichtige Instanz, der Schauspieler, ist ja auch nicht präsent. Als Instanz der Virtuosität, die normalerweise durch den Regisseur gebündelt wird. Virtuosität findet bei euch ja woanders statt. Wenn – wie ihr sagt – die Gewerke euer Ausgangspunkt sind, würde

Willy Praml: Jetzt sind wir bei Swoosh Lieu und finden eher Parallelen zu unserem Theaterverständnis. Die Radikalität der Diskussion zu Beginn ist jetzt verlorengegangen. Du hast ja eingangs den Begriff des ›Nachdenkens über Theatermachen‹ für unsere Diskussion gegeben. Jetzt kann man sagen, es wird immer Theater geben, es wird immer Privattheater geben, Volkstheater und Travestie und es wird theatralisches Theater geben und ich weiß nicht was. Sind wir dabei, ein neues Verständnis von Theatermachen zu entwickeln? Das frage ich mich. Man hätte alle sechs Aufführungen an einem Abend machen müssen. Man beginnt mit Nicole Peisl – mit dem Nichts – und endet mit Swoosh Lieu. Dann hat man den Ursprung des Theaters aus dem Nichts.

das ja heißen, wenn man von einem klassischen Theaterbegriff ausgeht, dass die Kunst fehlt als das, was von den Gewerken gestützt wird. Wo findet bei euch dann eigentlich die Kunst statt oder die Virtuosität?

Rosalie Wernecke: Wie verstehen das andersherum: die Kunst findet bei uns über die Gewerke statt.

Juliane Kremberg: Das ist tatsächlich eher vergleichbar mit Ansätzen aus der Medienkunst. Wir versuchen die Arbeitsweisen die Medienkünstlerinnen normalerweise bei Video- oder Soundinstallationen im White Cube anwenden in die Black Box zu holen, weil wir es spannend finden, mit der Ko-Präsenz des Theaters zu arbeiten und mit der spezifischen Zeitlichkeit, die man im Theater hat. Die Virtuosität kommt bei uns durch den Umgang mit den Medien. Also erstmal ganz primitiv: Das ist ein ziemlich geiles neues Programm, das kann das und das, lasst uns das mal auschecken. Dann irgendwann natürlich mit der Frage, ob das ganze auch inhaltlich Sinn macht oder nur geil aussieht.

Rosalie Wernecke: Um das nochmal kurz zuzuspitzen: bei uns kommt der Raum eigentlich immer zuerst. Und so wollen wir eigentlich auch am liebsten Theater denken. Es kommt nicht zuerst jemand mit einem Text oder einer Geste, sondern der Raum ist Basis für unser Theater, und der Raum ist wahrscheinlich auch in der Weise, wie wir Theater selber schauen, ziemlich vorpräsent.

Zuschauer: Das könnte man ja auch an die Frage des Politischen zurück binden. Diejenigen, die heute bei *The Factory* den Raum mit ihrer Präsenz besiedelt haben, sind eigentlich die Zuschauer, die hereingekommen sind. Das macht ja vielleicht auch einen ganz anderen politischen Aspekt des Theaters aus, wenn es bei euch nicht mehr den repräsentierenden Schauspieler gibt, der uns den politischen Inhalt mitteilt, sondern wenn die Präsenz erstmal durch die eintretenden Zuschauerkörper eingelöst wird, also wenn die Fabrik, die von den Arbeitern gerade verlassen wurde, jetzt vom Publikum in Anspruch genommen wird, als mediale Wiederbelebung sozusagen.

Text: Florian Ackermann

Friederike Thielmann: Aber Willy, ist es nicht wichtig, auch Zuschauerinnen und Zuschauern zu vermitteln, dass ein Stück mal mindestens zwei Wochen Proben in der Halle braucht? Ihr könnt nicht drei Stücke am Abend sehen. Da muss man nämlich alles abbauen und alles neu aufbauen. Das ist auch Theaterarbeit, gerade in einem Theater wie das Theater Willy Praml, das keinen Technikerstab von ich weiß nicht wie vielen Menschen hat und man gibt einfach nur den Schlüssel ab und geht. Und ich glaube nicht an diese lineare Geschichte: man fängt bei Null an und hört bei der Multimedialität auf....

Birgit Heuser: Hier wird jetzt die Postdramaturgie gemacht.

Esther Boldt: Ich bin mir auch nicht sicher, ob man sich einen Gefallen tut, wenn man sagt man macht *Implantieren auf Naxos* in drei Tagen. Die Zwischenräume sind wichtig. Ich mochte an der Programmierung, dass die Vorstellungen auch zu unterschiedlichen Tageszeiten waren: mal vormittags, mal abends... Aber das war einfach nur eine Provokation von dir Willy, oder?

Friederike Thielmann Geht es dir um die Frage: Gibt es eine Theaterästhetik, die es zu machen gilt?

Willy Praml Was heißt Theatermachen heute?

Friederike Thielmann Ich würde sagen, das kann man nur in der Befragung thematisieren. Es gibt nicht d i e Antwort. Das fände ich auch langweilig und schade, wenn wir jetzt wüssten, was zu tun ist. Es ist eine Frage, die stets aktualisiert werden muss. Ah, es gibt für mich vielleicht doch so etwas wie eine Aussage. Ich finde es bei der Freien Projektarbeit produktiv, immer wieder von Projekt zu Projekt zu denken. Man ist nicht an einen institutionellen Apparat gebunden, den man mittragen muss, auch ästhetisch. Sicherlich, dadurch gibt es auch einige nicht zu vernachlässigende Nachteile, die nervig und anstrengend sind, von finanziellen Fragen bis zur körperlichen Arbeit, das sind sehr mühevolle Dinge. Projektbezogene Arbeit kann sich die Frage ›Was heißt Theatermachen?‹ jedes Mal neu stellen. Und das ist ja vielleicht schon fast programmatisch.

Florian Ackermann Du meinst Projekt in einem starken Sinne, als etwas, das die Möglichkeit hat, auf eine sehr spezielle Herausforderung, auf einen speziellen Ort, auf eine spezielle institutionelle Verankerung mit all den Schwerkräften zu reagieren? Das ist deswegen eine spannende Sache,

weil man sehr individuell auf Zusammenhänge reagieren kann, wo dieses Projektdenken auch eine große Schlagkraft haben kann, auch wenn es eine sehr große Schwäche hat im Sinne der Behauptung der Lebensverhältnisse des einzelnen Künstlers. Einen Ort halten zu können, eine Kraft zu entwickeln auf einen Ort und sein Lebensfeld hin, ist, glaube ich, eher eine Geschichte, die vor allem durch Kontinuität funktioniert und durch das Dranbleiben. Zum Beispiel das, was ihr hier mit der Halle macht, das braucht einen durchgehenden Gestus. Eine projektbasierte Arbeit, die sich immer wandelt, auch in der Konstellation der Leute, die daran beteiligt sind, hätte diese Kraft, glaube ich, nicht. Dieses Projektdenken kann schneller auf Dinge reagieren, es kann Situationen offener erfassen, hat aber weniger Kraft auf das Produzieren von Lebensorganisation hin.

Birgit Heuser Das hab ich nicht verstanden. Projekte macht ja jeder. Ihr meint mit projektorientiert schon ein Projekt, das sich konkret auf einen Ort bezieht.

Esther Boldt ..das aber nicht an eine Institution gebunden, sondern jedes mal neu..

Friederike Thielmann ..das seine Bedingungen und das, womit es sich auseinandersetzen will, sei es ein Ort, sei es ein Text, sei es eine bestimmte Tanzmethode, setzt als etwas, von dem aus man die Form entwickeln kann und wie man sich dazu verhält.

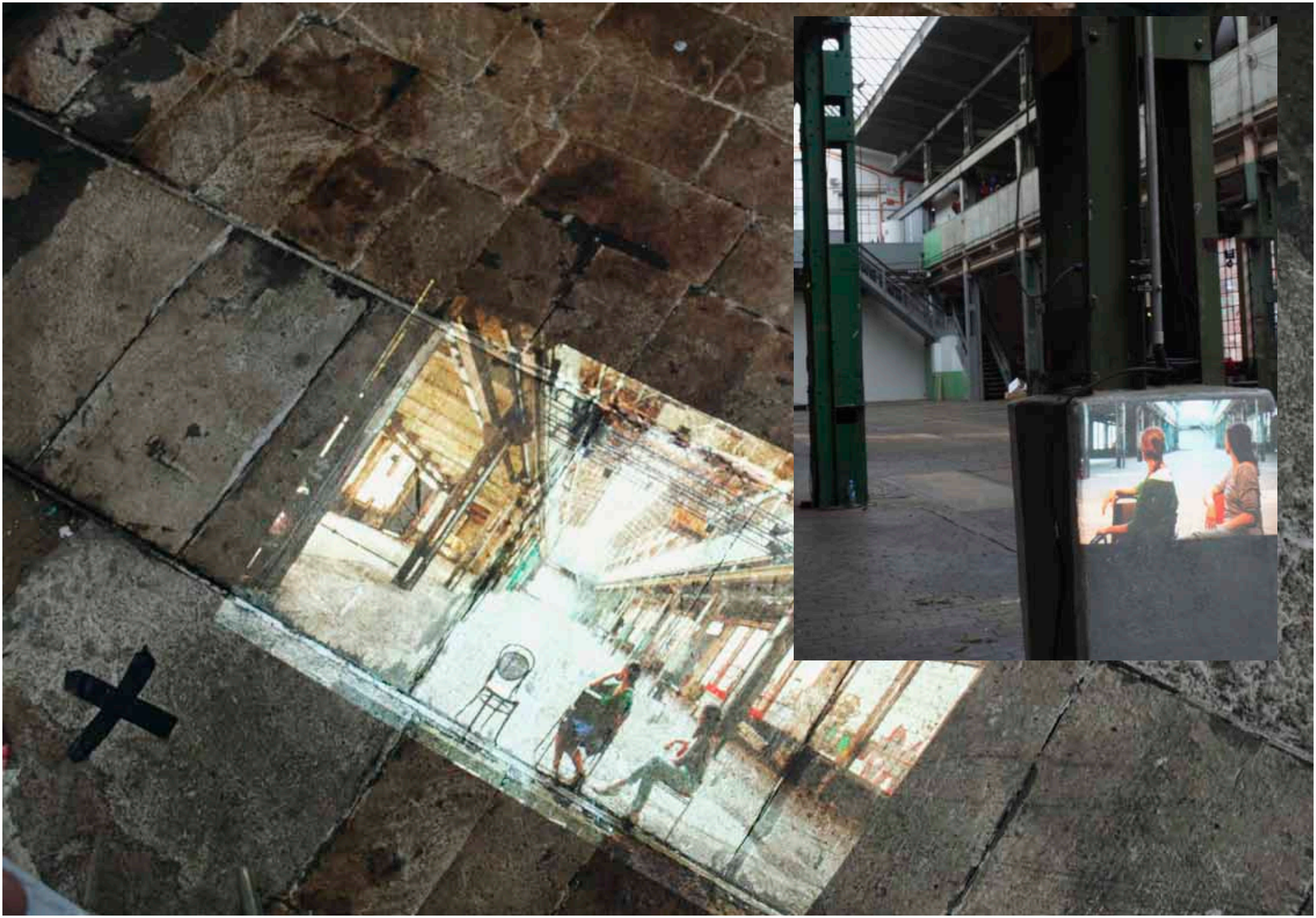
Birgit Heuser Und dann sprachst du noch von Kontinuität.

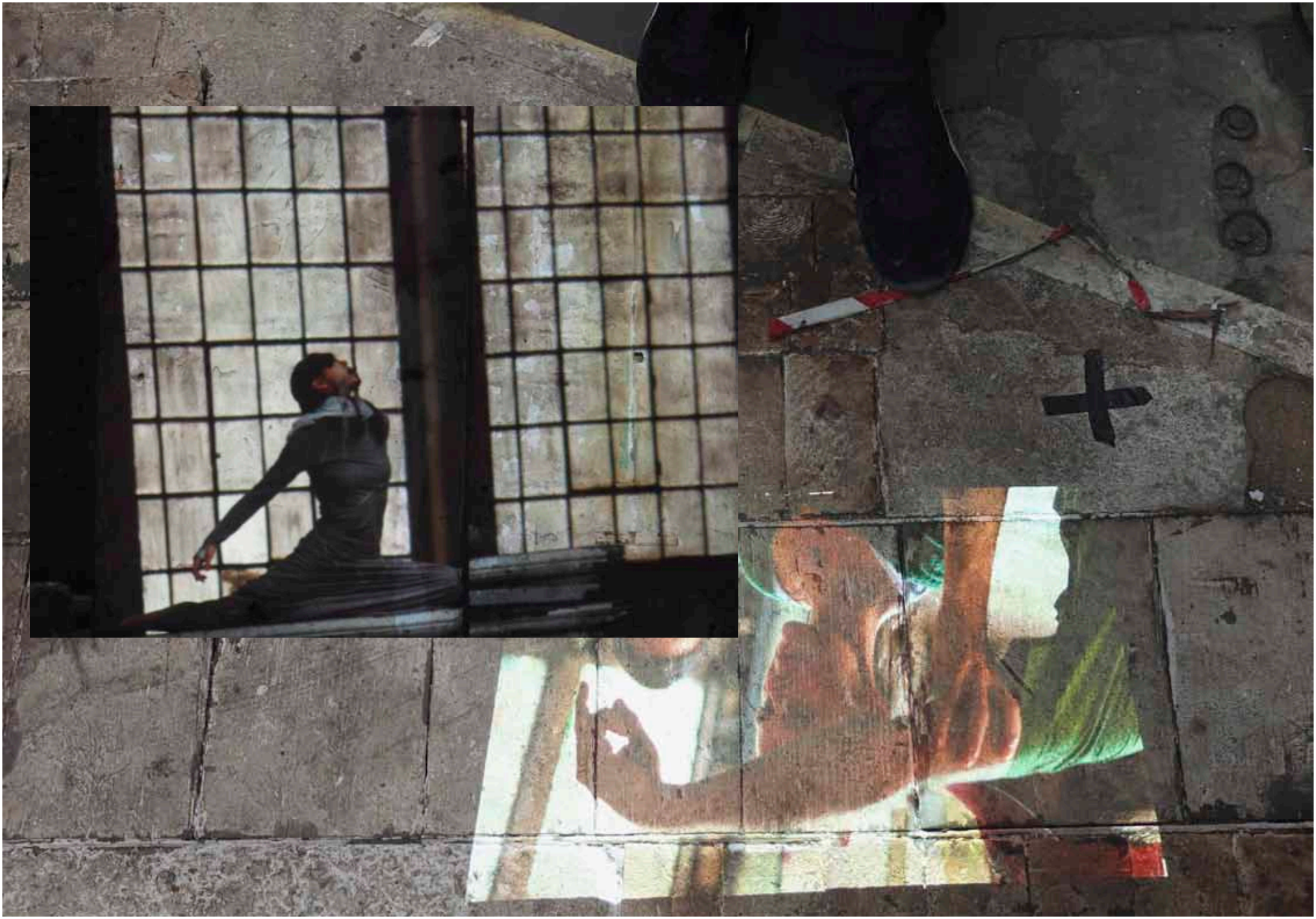
Friederike Thielmann Kontinuität ist das, was man mit projektbasiertem

Arbeiten nicht erreichen kann, etwa die Naxoshalle als Theaterort halten. Das braucht eine Arbeit, die langfristig angelegt ist, die das Dranbleiben braucht. Das ist die Schwäche von einem projektbezogenen Arbeiten, dass es grundsätzlich nichts bereitstellt.

Esther Boldt Man kann sich nicht auf die Regel einer Institution berufen, auf ein wieder erkennbares Logo. Es bezieht sich nicht auf einen Ort, den ich kenne, von dem ich weiß: da kann ich wieder hingehen, sondern man bekommt einen handgekritzelten Flyer und fragt sich: Wer hat es geschrieben und warum? Ist der Brief für mich oder nicht?

Florian Ackermann Warum sind die in zwei Monaten nicht immer noch da oder wo sind die jetzt, wo sind die hin?





Biographien

Nicole Peisl, in Österreich geboren, arbeitet seit Mitte der 90er Jahre als freischaffende Tänzerin, Performerin, Choreographin und Pädagogin. Sie ist Mitglied von The Forsythe Company und war ebenfalls Mitglied des Ballet Frankfurt (2000 bis 2004). Freischaffend arbeitete sie mit ChoreographInnen wie Anouk van Dijk, Joseph Tmim, The Episode Collective and with Daghdha Dance Company in Limerick.
In den vergangenen Jahren choreographierte sie im Auftrag von The Forsythe Company *VIELFALT* (Frankfurt, 2010) und *UEBERBLICK* (Festspielhaus Hellerau, 2011) und im Rahmen einer Residenz von ID_ Frankfurt *SPIELFELD* (Frankfurt, 2011). Sie arbeitete zudem als Coach und Beraterin des Künsterkollektivs MAMAZA.
Aus ihrer Praxis als Performerin und Choreographin entwickelt Nicole Peisl eine eigene Lehrpraxis, die sich aus Körperpraktiken und ihrer Research-Methodik zusammensetzt. Sie lehrte an der Rotterdam Dance Academy, der HfMDK in Frankfurt, der University of Limerick, der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, der Justus-Liebig-Universität Giessen und im Rahmen des ImPulsTanz Festivals. 2013 ist sie Gastprofessorin an der DOCH University of Dance and Circus in Stockholm.
Sie ist zertifiziert im Bereich der Visionary Craniosacral Work des Milne Instituts, eine nicht invasive Form der manuellen Körperarbeit und verfolgt zur Zeit ein Studium des Somatic Experiencing nach Dr. Peter A. Levine.
Seit 2009 besteht eine Zusammenarbeit im künstlerischen Arbeiten, Forschen und Unterrichten von Peisl mit dem Autor und Philosophen Alva Noë.

Stefan Apostolou-Hölscher, geboren am 3. Oktober 1980 in Frankfurt am Main, ist seit Januar 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Rahmen des Master-Studiengangs Choreographie und Performance. Er studierte von 2001 bis 2008 am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft und entwickelte in dieser Zeit zahlreiche Projekte in Kooperation mit anderen Studenten aus Gießen und von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Aufführungen u.a. im PACT Zollverein, im Mousonturm und auf den Ruhrfestspielen in Recklinghausen. Momentan beendet er seine Dissertation zum Thema *Vermögende Körper: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*, in der er versucht, rezeptions- und produktionsästhetische Ansätze zusammenzudenken. Seine Forschungsinteressen umfassen poststrukturalistische Thematiken im weitesten Sinne, das frühe und spätere Werk des Philosophen Jacques Rancière, Körperkonzepte, politische Theorie zwischen Frankfurt und Paris, Institutionskritik und – bezogen auf seine Arbeit am Institut – Verbindungen zwischen dem Judson Church Theatre und manchen Tendenzen seit den 90er Jahren, bsp. die Arbeiten von Xavier Le Roy, Plischke/Deufert und Mette Ingvartsen.

Vania Rovisco (Portugal), attended the course of Contemporary Dance for Interpreters (1998–2000) in Forum Dança, Lisbon, Portugal. Was integrated from 2001–2007 in Meg Stuart/Damaged Goods company. Since 2007 directs movement for various theater pieces in Portugal. Resided in Berlin during the period 2005–2011. With musician Jochen Arbeit and performance artist Abraham Hurtado conceived the artistic network AADK, Aktuelle Architektur der Kultur, where various projects and concepts are projected as spaces to create within. Since 2006 an own work has been attained form through performance, live installations, while also investigating improvisation through music – playing the horn, and constructing dynamics of space and time in video work through notions of movement. Occasionally integrates herself in collaboration duo projects. Often teaches workshops concerning questions and notions of improvisation into composition. Currently working on an own dance installation piece, colliding notions of the experiences gathered from the stage and gallery settings. Since 2012 is a member of the Council of Dance CID-UNESCO.

William Forsythe, raised in New York and principally trained in Florida with Nolan Dingman and Christa Long, Forsythe danced with the Joffrey Ballet and later the Stuttgart Ballet, where he was appointed Resident Choreographer in 1976. Over the next seven years, he created new works for the Stuttgart ensemble and ballet companies in Munich, The Hague, London, Basel, Berlin, Frankfurt am Main, Paris, New York, and San Francisco. In 1984, he began a 20-year tenure as director of the Ballet Frankfurt, where he created works such as *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1990), *The Loss of Small Detail* (1991, in collaboration with composer Thom Willems and designer Issey Miyake), *A L I E/N<u>A(C)TION* (1992), *Eidos:Telos* (1995), *Endless House* (1999), *Kammer/Kammer* (2000), and *Decreation* (2003).

After the closure of the Ballet Frankfurt in 2004, Forsythe established a new, more independent ensemble. The Forsythe Company, founded with the support of the states of Saxony and Hesse, the cities of Dresden and Frankfurt am Main, and private sponsors, is based in Dresden and Frankfurt am Main and maintains an extensive international touring schedule. Works produced by the new ensemble include *Three Atmospheric Studies* (2005), *You made me a monster* (2005), *Human Writes* (2005), *Heterotopia* (2006), *The Defenders* (2007), *Yes we can't* (2008), and *I Don't Believe in Outer Space* (2008). Forsythe's most recent works are developed and performed exclusively by The Forsythe Company, while his earlier pieces are prominently featured in the repertoire of virtually every major ballet company in the world, including The Kirov Ballet, The New York City Ballet, The San Francisco Ballet, The National Ballet of Canada, England's Royal Ballet, and The Paris Opera Ballet. Awards received by Forsythe and his ensembles include the *New York Dance and Performance "Bessie" Award* (1988, 1998, 2004, 2007) and *London's Laurence Olivier Award* (1992, 1999, 2009). Forsythe has been conveyed the title of *Commandeur des Arts et Lettres* (1999) by the government of France and has received the *German Distinguished Service Cross* (1997), the *Wexner Prize* (2002) and the *Golden Lion for Livetime Achievement in Venice* (2010).
Forsythe has been commissioned to produce architectural and performance installations by architect-artist Daniel Libeskind, ARTANGEL (London), Creative Time (New York), and the City of Paris. His installation and film works have been presented in numerous museums and exhibitions, including the Whitney Biennial (New York), the Venice Biennale, the Louvre Museum, and 21_21 Design Sight in Tokyo. His performance, film, and installation works have been featured amongst others at the Pinakothek der Moderne in Munich, the Migrosmuseum für Gegenwartskunst in Zurich, the Deichtorhallen Hamburg, The Museum of Modern Art New York and the Hayward Gallery in London.
In collaboration with media specialists and educators, Forsythe has developed new approaches to dance documentation, research, and education. His 1994 computer application *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, developed with the Zentrum für Kunst und Medientechnologie, is used as a teaching tool by professional companies, dance conservatories, universities, postgraduate architecture programs, and secondary schools worldwide. 2009 marks the launch of Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced, a digital online score developed with The Ohio State University that reveals the organizational principles of the choreography and demonstrates their possible application within other disciplines.
As an educator, Forsythe is regularly invited to lecture and give workshops at universities and cultural institutions. In 2002, Forsythe was chosen as the founding Dance Mentor for The Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative. He currently co-directs and teaches in the Dance Apprentice Network aCross Europe (D.A.N.C.E.) program, an interdisciplinary professional insertion program based at Dresden's Palucca Schule. Forsythe is an Honorary Fellow at the Laban Centre for Movement and Dance in London and holds an honorary doctorate from the Juilliard School in New York.

Swoosh Lieu sind vier Theatermaschinistinnen, Spezialistinnen in einem Gewerk, Agentinnen der Mittel des Theaters, Forscherinnen an den Rändern der Form. Beständig arbeiten sie an der Konstruktion einer Maschine, die Bilder produziert und demontiert, mit dem Blick spielt, täuscht und lügt, zaubert und trickst. Ihre Maschine ist zugleich Produkt und Produktionsweise, beides untrennbar verschweißt. Ihre Maschine arbeitet während die Logik des Theaters, die Mechanismen von Kunstproduktion, das Verhältnis von Kunst und Handwerk und der Ort des Theaters selbst ihren Bauplan beständig modifizieren. Sie wird angetrieben durch ihre Teile, die Techniken und Mittel des Theaters. Sie läuft mit ihnen und für sie, ihr Input ist kein Text und auch kein Körper, sie setzt sich selbst in Szene. Die Bauteile der Maschine sind die Gewerke des Theaters _ Raum, Licht, Ton und Video. Sie definieren ihren Bauplan, laufen rhythmisch wie geölte Zahnräder, stoppen und sabotieren sich und produzieren so beharrlich eine Form, die wir noch nicht kennen. Diese Maschine produziert und bildet eine neue Form, die jede_r Zuschauer_in für sich entdeckt, die keine Macht über uns hat, in der alles möglich ist. Sie fordert unsere Imagination heraus und verzaubert uns. Gleichzeitig ist sie unzufrieden mit den herkömmlichen Konventionen ihrer Gebrauchsweise und lehnt sich auf. Sie ist zugleich idealistisch und revolutionär, traurig, sehnsüchtig und womöglich wahnsinnig witzig. Die Maschine ist ein utopischer Wahrnehmungsraum, sie versucht zu verändern: unsere Wahrnehmung und uns und die Gesellschaft. Sie will eigene Assoziationen und Narrationen wecken, anstatt fertige Wahrheiten zu präsentieren. Sie produziert für die Magie und die Möglichkeiten des Theaters: das Ersinnen unmöglicher Bilder, vergessener Sprachen, skurri-

ler Dinge – das Realisieren des Unmöglichen sowie die Suche nach dem Keim einer Utopie. Theater wird hier verstanden als immer neue Inszenierung und Heraufbeschwörung von Potentialität und Möglichkeitsräumen. Vier Maschinistinnen bedienen die Maschine und bedienen sich dabei einer klassischen Arbeitsteilung in Gewerke, in einem künstlerischen, nicht rein technischen Verständnis dieser Mittel. Für das Funktionieren der Maschine, müssen die Maschinistinnen die Medien neu formatieren: spezifische Zeitlichkeit und Kopräsenz des Theaters müssen einer kritischen Revision in ihren phantasmatischen Möglichkeiten unterzogen werden. Die Maschine wird überholt, um die Grundannahmen des Theaters in Frage zu stellen. Diese Maschine sprengt Genregrenzen, aus ihrem Bauplan sind die Ränder einzelner Kunstformate ausradiert. Sie ist keine Performance-Maschine, sie ist keine Film-Maschine, auch keine Musik-, Tanz- oder Kunstmaschine. Diese Maschine kennt den White Cube, aber sie funktioniert als Blackbox. Die Werkzeuge der Maschine sind die Werkzeuge des Theaters, sie arbeiten gleichberechtigt und komponieren hierarchiefrei abseits von männlich konnotiertem Schöpfertum. Die Maschinistinnen schreddern die Fricklergesten des männlichen Techniknerds und schrauben an basisdemokratischen Arbeitsmethoden als kontinuierliche Überprüfung der eigenen Expertise innerhalb einer Situation des Solidarischen und Gemeinschaftlichen. Die Maschine ist ein Kollektiv _ SWOOSH LIEU.

Florian Ackermann studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Giessen. Gemeinsam mit ID_Frankfurt entwickelte er verschiedene Festivalformate und ist Mitbegründer des Probenzentrums Z in der Frankfurter Schmidtstrasse. Er arbeitete als Koordinator für die Hessische Theaterakademie und ist seit 2012 künstlerischer Projektleiter des Frankfurt LAB. Daneben arbeitet Florian Ackermann immer wieder als Dramaturg, zuletzt für die Produktion Présence des Ensemble Modern mit ID_Frankfurt.

Esther Boldt studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Sie schreibt als freie Autorin für Zeitungen und Magazine wie die *taz*, *nachtkritik.de, Theater heute, corpusweb* und *tanz Zeitschrift.* Gemeinsam mit Nadine Vollmer und Friederike Thielmann kuratierte sie von 2009 bis 2011 die interdisziplinäre Veranstaltungsreihe *Recherchen* am Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm und war zudem in verschiedenen Jurys tätig, u. a. beim Hörspiel des Jahres 2009, beim Nationalen Performance Netz (2009–2012) und bei der Tanzplattform Deutschland 2014.

Norbert Pape arbeitet im Bereich Tanz, Choreographie und Performance. In enger Zusammenarbeit mit Kristina Veit, Florian Ackermann, Nina Vallon, Friederike Thielmann und einigen anderen suchte er Mittels der Gründung des Vereins ID_Frankfurt und des Z Zentrum für Proben und Forschung sowie der Initiierung, Konzeption und Umsetzung der Frankfurter Festivals *ROUGH CUTS* und *Implantieren auf Naxos* mittel- und langfristig ein Umfeld zu schaffen welches nicht nur zeitgemäßes Arbeiten im Bereich der Darstellenden Künste fördert, sondern es dessen ProtagonistInnen ermöglicht die Rahmenbedingungen ihrer Arbeit mitzubestimmen. Als Tänzer, Performer und Choreograph arbeitet er regelmäßig im In- und Ausland. Im Rahmen der Programme der ALTANA Kulturstiftung widmet er sich der künstlerischen Zusammenarbeit mit Jugendlichen.

Friederike Thielmann ist freie Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin. Sie arbeitet mit verschiedenen Performancegruppen und Choreograph*innen (Lucie Tuma, Swoosh Lieu, Chuck Morris u.a.). Zudem entwickelt sie Formate zur Produktion und Präsentation von Theater und Performance mit einem besonderen Interesse für Reflexion von Kunstpraxis und Kunsttheorie (*RECHERCHEN* 11/ 2011 in Zusammenarbeit mit Esther Boldt, *Implantieren auf Naxos* / 2013 in Zusammenarbeit mit Norbert Pape). Friederike Thielmann hat zahlreiche Lehraufträge (ATW Giessen/HfG Offenbach/ HfMdK). Aktuell arbeitet sie zudem an einer Dissertation zur Ästhetik der Leiche. Friederike Thielmann lebt in Frankfurt a.M.

Seit über zwanzig Jahren gibt es das **Theater Willy Praml** nun schon in Frankfurt am Main. Ursprünglich an wechselnden, oft auch – den jeweiligen Stoffen entsprechend – an theaterfremden Orten produzierend, und seit dem Jahr 2000 schließlich an e i n e n Ort gebunden: an die Frankfurter Naxoshalle.
Hier hat der Unternehmer Julius Pfungst im Jahr 1871 den Grundstein für eine der bedeutenden Frankfurter Industrieproduktionsstätten gelegt, die Firma NAXOS-Union. Herstellerin des weltberühmten Schmirgelpapiers. Den Rohstoff dafür ließ er von der gleichnamigen Ägäisinsel Naxos nach Frankfurt transportieren. Später kam die Produktion von Präzisions-Schleifmaschinen hinzu, die den endgültigen Weltruhm des Unternehmens besiegelte. 1989 wurde die Produktion in Frankfurt eingestellt.
Als wir im Jahr 2000 begannen, unsere ursprünglich nomadenhaft angelegte Theaterarbeit auf diesen Ort zu konzentrieren, da war die Industrieb-

rache – im bevölkerungsreichen Stadtteildreieck Bornheim / Nordend / Ostend gelegen – schon zu einer Art »Bronx« verkommen. Seither haben wir Theaterleute uns bemüht, dieses bedeutende Relikt der industriellen Revolution als Ressource für neue produktive Möglichkeiten künstlerischer und kultureller Produktion zu nutzen, auszubauen und weiter zu entwickeln.
Über zehn Jahre lang war die Halle, und damit auch unser Theater, eingebettet in die Landschaft des seit 1989 stillgelegten Industrieareals. Seit Ende 2010 wird hier a b g e r i s s e n – nur das Kernensemble: die denkmalgeschützte ehemalige große Maschinenhalle, das Verwaltungsgebäude und das Heizkraftwerk sind erhalten geblieben. Aber es wird auch w i e d e r a u f g e b a u t. Ein neuer Stadtteil entsteht: Wohnungen zum freien Verkauf und im genossenschaftlichen Verbund – wie auch Einrichtungen für Künstler, Kinder und andere, soziale Aktivitäten – werden hier für die Entfaltung neuen Lebens sorgen. Ein ehemaliges Industrieareal kann nun mit gegenwärtiger Kunst und Kultur zu einem Spiegel ungefilterten städtischen Lebens, zum Laboratorium der POLIS, werden.
Die heutige Spielstätte des THEATER WILLY PRAML wurde im Jahr 2010 aus Mitteln des städtischen Etats verkehrssichernd saniert; aus dem über Jahre gewachsenen Provisorium wurde und wird ein Veranstaltungsort, der neben dem Theater immer auch ein Podium für Kino, Musik und kulturelle Aktivitäten vielfältiger Inhalte und Formate war und bleiben will.
Über 120 Jahre lang wurde an diesem Ort gemischt, geschliffen, gepresst, gehärtet und gedreht. Seit dem Jahr 2000 schleifen und feilen wir Theaterleute an diesem Ort an Texten, Stoffen und Mythen unserer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.
Die Rauheit des Ortes ist unser Programm.
Der Ort hat dem Theater seinen Stempel aufgedrückt, und das Theater dem Ort. Entstanden sind seither großräumige, von der Geschichte, den räumlichen Entfaltungsmöglichkeiten und dem vormaligen Geist der Arbeit geprägte Inszenierungen. Und prägende Eindrücke für die eigene Weltwahrnehmung, die Sie aus diesem Ort – der Geschichte u n d Gegenwart zugleich ist – beziehen können.

Zu den Wurzel des Theaters
Das THEATER WILLY PRAML ist ein zu hundert Prozent aus den Wurzeln freier Theaterarbeit hervorgegangenes, ihren Intentionen verpflichtetes und von der Kontinuität dieserart Erfahrungen gespeistes Theater. In einer in vier Jahrzehnten entwickelten Traditionskette von Arbeit (seit 1968) fließen in ihm so unterschiedliche Strömungen zusammen wie die

- eines Theaters der emanzipatorischen, politischen Bildungsarbeit (60er/70er Jahre), das mit unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen entwickelt wurde und als »Lehrlingstheater«, »Theater mit Gastarbeiterjugendlichen« und »Theaterprojekte im Rahmen von internationalen Austauschen« einen Namen gefunden hat;
- einer Projekte-Arbeit an den unterschiedlichsten Brennpunkten zeitgeschichtlicher und historischer, gesellschaftlicher Fragestellungen (seit den 80er Jahren), z.B. die Entwicklung neuer Theaterformen in hessischen Dörfern, aufbauend auf den verstreuten und größtenteils verschütteten Elementen traditioneller Volkskultur, das unter dem Namen »Theater im Dorf/ Dorftheater als Welttheater« überregionale Ausstrahlung erfahren hat; und
- eines experimentellen, den Möglichkeiten der modernen Kunst ebenso verpflichtetes wie die tradierten Formen der darstellenden Künste nutzendes, Theaters (seit 1990), das, auf der Verarbeitung der großen Mythen, Stoffe und Texte unserer Kulturgeschichte basierend, mit dem Verständnis von Theater als Raum-, Körper- und Sprach-Theater sich um eine neue Sicht auf die Klassiker der Vergangenheit und Gegenwart bemüht.

Mit der Anbindung dieser in Zeit und Raum entwickelten und gewachsenen Theaterarbeit an einen festen Ort, der denkmalgeschützten, architektonisch bemerkenswerten und ästhetisch herausfordernden Frankfurter Naxoshalle (seit 2000), sind dem THEATER WILLY PRAML neue Möglichkeiten, aber auch zusätzliche Aufgaben zugewachsen, die Veränderungen in organisatorischer, personeller und künstlerischer Hinsicht nach sich ziehen. Die Lage des Theaters an der Schnittstelle dreier bevölkerungsreicher Stadteile, das Aufgreifen und Aufbereiten von wichtigen Themen aus der vor Ort aufgefundenen Geschichte, die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Künsten aus dem Bereich des modernen Tanztheaters, der experimentellen Musik-Club-Kultur und der Architektur, die Einbeziehung unterschiedlichster Bevölkerungsmilieus in thematisch geeignete Theaterprojekte, sowie das Experimentieren mit Stoffen, Formen und der Sprache haben die Konturen der Arbeit dieses Theaters entscheidend geprägt.
Die Arbeit mit Schülern und Jugendlichen – oft eingebunden sowohl in die regelhafte Schularbeit und in den Unterricht, vor allem aber als Projektarbeit zusätzlich zur Schule durchgeführt und unterstützt durch das künstlerisch-ästhetische Know-How eines professionellen Theaterensembles wird durch eine Reihe von Projekten stetig aufrecht erhalten und ergänzt den professionellen Spielplan des THEATER WILLY PRAML.

Die **Naxoshalle** ist in vielerlei Hinsicht ein besonderer Ort in Frankfurt. Sie ist Relikt der Industriekultur, die Frankfurt bis in die Nachkriegszeit wesentlich geprägt hat, aber aus dem Selbstverständnis der Stadt gegenwärtig fast vollständig verschwunden ist.
Von 1871 bis 1989 war sie Produktionsstätte der Firma Naxos-Union, die zunächst Schmirgelpapier, später auch Präzisionsschleifmaschinen herstellte. Das 1989 stillgelegte Industrieareal von 2200 qm weist eine beeindruckende Architektur auf: Die Halle folgt in der Struktur einer altrömischen Basilika mit einer Apsis, einem Mittelschiff und zwei niedrigeren Seitenschiffen. Seit nunmehr 12 Jahren wurde sie in ihrem morbiden Charme belassen und in dem eigenartigen Status eines verstetigten Übergangsraums erhalten. Dies verdankt sie einer kontinuierlichen künstlerischen Praxis an diesem Ort und verdeutlicht so einen wichtigen, aber oft übersehenen Aspekt künstlerischen Handelns.
In einer Stadt wie Frankfurt, die durch hohe Nutzungsdichte den Nachfragedruck auf Immobilien und daraus resultierende hohe Grundstückspreise verstetigt, aber auch durch ordnungsrechtliche Zwänge ihre Gebäude und Orte zu einer einseitigen Form von Vergegenwärtigung und Vereinheitlichung drängt, kommt einem Ort wie der Naxoshalle in oder gerade aufgrund seiner konstanten Gefährdung eine essentielle Bedeutung zu.
Im Gegensatz zu der administrativ vollzogenen Umwandlungspolitik der Industrieruinen des Ruhrgebiets, beruht die aktuelle Nutzung der Frankfurter Naxoshalle für künstlerische Zwecke auf einer Besetzung im Jahr 2000. Sie befindet sich in einem dicht besiedelten und genutzten innenstädtischen Gebiet. In der Naxoshalle lässt sich also mitten in einer sich ständig neubestimmenden und definierenden Stadt die Potentialität von Räumen als Freiraum erfahren: als unbestimmte und undefinierte Überlagerung dessen was ist, was gewesen sein und was noch kommen könnte.

mouson

TANZLABOR_21
TANZBASIS
FRANKFURT_RHEIN_MAIN

ZZENTRUM
.ORG
ZENTRUM FÜR PROBEN UND FORSCHUNG

Theater
Willy Praml
Frankfurt am Main

Stiftung
Polytechnische
Gesellschaft
Frankfurt am Main

auf
NAXOS
WITTELSBACHER
ALLEE 29
!!!

HESSEN

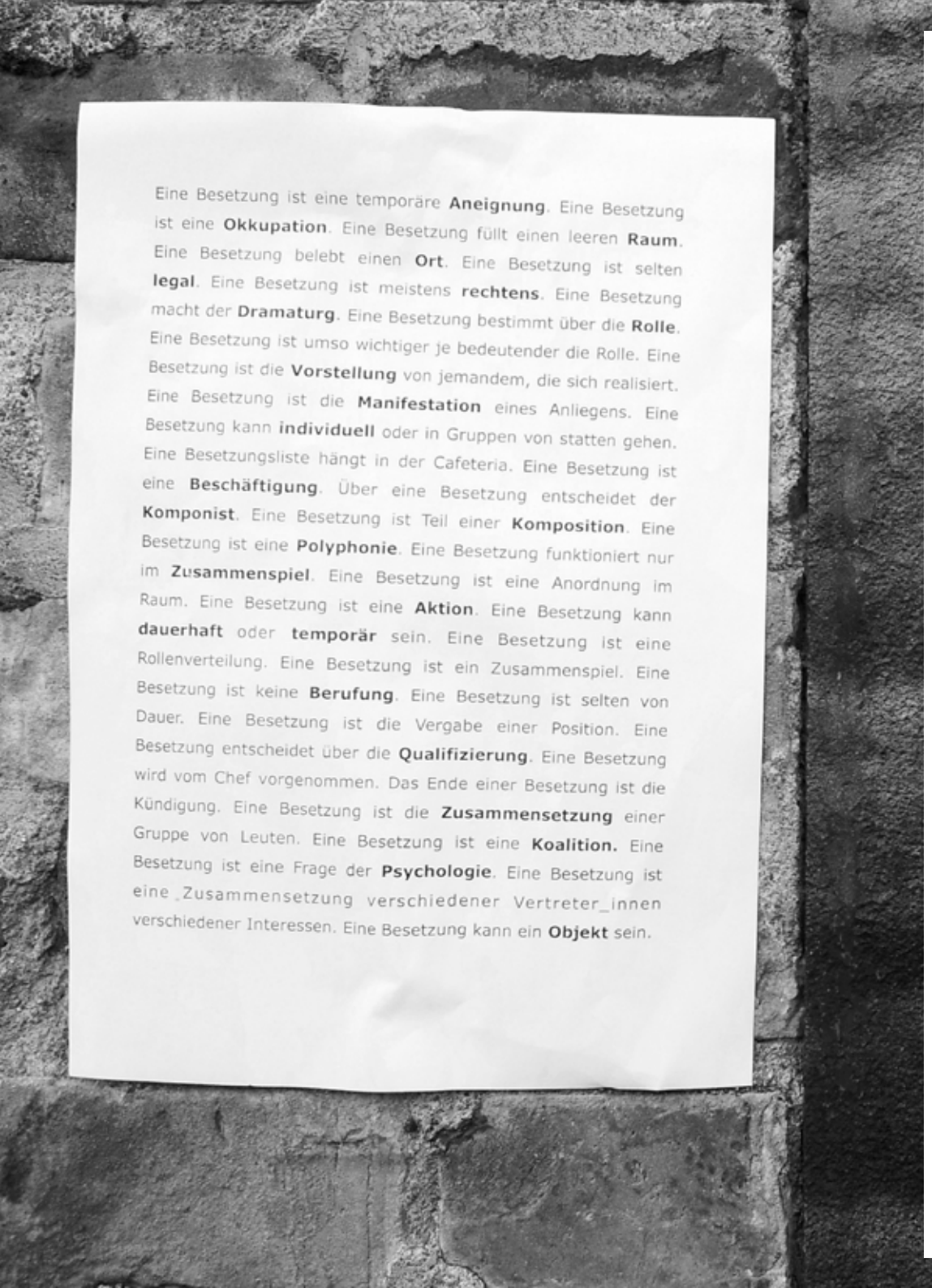
ID Frankfurt
Independent Dance e.V.

THE
FORSYTHE
COMPANY

Frankfurt LAB

STADT FRANKFURT AM MAIN

Eine Probe ist ein **Test**. Eine Probe ist ein **Versuch**. Eine Probe kann nicht scheitern. Eine Probe kann **positiv** oder **negativ** ausfallen. Eine Probe dient der Überprüfung einer **Hypothese**. Eine Probe wird entnommen. Die Auswertung einer Probe ermöglicht es Aussagen zu treffen. Eine Probe ist eine **Improvisation**. Eine Probe wird angeleitet. Eine Probe kann **quantitativ** oder **qualitativ** sein. Eine Probe ist eine **Bestätigung** oder **Infragestellung** eines zu erwartenden Ergebnisses. Eine Probe ist die **Behauptung** einer Situation. Eine Probe ist selten **öffentlich**. Eine Probe kann jederzeit stattfinden. Eine Probe ist ein **Vorschlag**. Eine Probe wird ausgewertet. Eine Probe kommt ins **Labor**. Eine Probe ist keine **Premiere**. Eine Probe ist meistens **kostenlos**. Der Zweck einer Probe ist Werbung. Eine Probe ist immer wieder **anders**. Eine Probe hat einen zeitlichen Rahmen. Eine Probe ist eine **Vorbereitungsarbeit**. Eine Probe wird danach besprochen. Bei einer Probe schaut meist jemand zu. Eine Probe muss **ausfallen**. Eine Probe ist die Kontrolle eines berechneten Ergebnisses. Eine Probe wird wiederholt. Eine Probe ist ein **Sample**. Eine Probe ist ein **Prozess**. Eine Probe beeinflusst das **Ergebnis**. Eine Probe ist ein Entscheidungsprozess. Eine Probe ist **beendet**. Eine Probe wird **dokumentiert**. Eine Probe ist die Gesamtheit des zu untersuchenden Materials. Während einer Probe herrscht **Ruhe**. Eine Probe wird besucht. Bei einer Probe werden die Beteiligten füreinander zum **Publikum**. Eine Probe generiert **Wissen**. Eine Probe arbeitet an Standardisierungen. Eine Probe produziert Ergebnisse. Eine Probe ist einer **Erforschung**. Eine Probe ist eine permanente Annäherung an ein **Produkt**.



Impressum

Redaktion	Florian Ackermann, Esther Boldt, Norbert Pape, Friederike Thielmann, Mayte Zimmermann
Gestaltung	Annegret Schlegel
Fotos	Florian Ackermann, Norbert Pape
Lektorat	Mayte Zimmermann
Danke	Theater Willy Praml und Tanzlabor_21

Frankfurt am Main, 2014