

WEM GEHÖRT DIE (TANZ-)GEGENWART?

Essays von Johannes Odenthal,
Sasha Amaya und Raphael Moussa Hillebrand

TANZ FÜR JUNGES
PUBLIKUM
KOMPLIZEN

Inhalt

Johannes Odenthal:
Was ist Zeitgenössischer Tanz?
Eine Annäherung

Seite 2

Sasha Amaya:
Über das Tanzen im Jetzt

Seite 5

Raphael Moussa Hillebrand:
Zeitgenössischer Tanz 2.0

Seite 10

WEM GEHÖRT DIE (TANZ-)GEGENWART?

Wer entscheidet eigentlich darüber, welche Tanzarten als „zeitgenössisch“ gelten und welche nicht? Gehört Street Dance dazu? Philippinischer Tanz? Flamenco? Ja, nein, vielleicht? Und was heißt dann Crossover: große Beliebigkeit oder Vielfalt am Puls der Zeit?

In der Spielzeit 2023/24 haben wir drei Expert*innen eingeladen, über den Tanz im Hier und Jetzt ins Gespräch zu kommen. Wir haben im Laufe des Jahres drei Essays von Johannes Odenthal, Sasha Amaya und Raphael Moussa Hillebrand veröffentlicht, die sich zum Teil aufeinander beziehen und auch als Replik gelesen werden können.

Diese schriftliche Diskursreihe mündete im Rahmen von ALLES TANZT im Mai 2024 in eine öffentliche Panel-Diskussion mit den drei Autor*innen. Das Gespräch moderierte die Choreografin, Tänzerin, Autorin und Wissenschaftlerin Nora Amin.

WAS IST ZEITGENÖSSISCHER TANZ?

Eine Annäherung

Wir schauen heute auf eine Tanzgeschichte von 120 Jahren zurück, in der immer neue Bewegungsformen entstanden sind, der menschliche Körper als einzigartiger Wissensspeicher, als Medium des Lernens und Transformierens erforscht wurde, als Ort von Selbstbestimmung und Identität. Wir können von einem Jahrhundert des Tanzes sprechen, das in Begriffen wie Freier Tanz, Neuer Tanz, modern dance, postmodern dance, Ausdruckstanz und Tanztheater, Butoh oder Nouvelle Dance und vielen mehr als Teil der Moderne gelesen wird.

Dabei wird Moderne oft mit dem Zeitgenössischen gleichgesetzt. Das Zeitgenössische ist ein vager Begriff, weil er sich in einem beständigen Wandel befindet, eine offene Struktur hat, immer neu in jeder gesellschaftlichen und kulturpolitischen Situation bestimmt werden kann. Trotz dieser formalen Offenheit gibt es Prinzipien, Grundlagen zeitgenössischen Tanzschaffens, die ich zu beschreiben versuche und die sich von der Moderne absetzen.

Hilfreich ist hier die postkoloniale Perspektive auf die Moderne, die eindeutig als ein Projekt des Westens gelesen werden kann, ein Projekt, das exklusiv zur europäischen und nordamerikanischen Identität und Philosophie gehört. Die Linearität der Moderne und ihre hegemoniale Machtstruktur, in der die Tänze Asiens, Afrikas oder Lateinamerikas zwar rezipiert, aber als traditionelle Formen stigmatisiert und aus der Kunst ausgeschlossen wurden, ist durch die Emanzipation von Künstler*innen weltweit obsolet geworden.

Es ist der sehr späte Aufbruch aus kolonialer Entmündigung, der mit den Befreiungsbewegungen in den 60er Jahren beginnt und inzwischen die Kunstszene weltweit neu geordnet hat. Okwui Enwezor

hat diesen Aufbruch in der Ausstellung „The Short Century“ 2001 und dann in der documenta 11 exemplarisch aufgezeigt. Die Kunstszene haben sich seitdem weltweit in diesem aufklärerischen und emanzipatorischen Sinne verändert.

Wie kaum ein anderer hat der französische Schriftsteller und Philosoph Edouard Glissant (1928–2011) der Linearität der westlichen Moderne eine Absage erteilt und das alternative Konzept von Gleichzeitigkeit entworfen, in der unterschiedliche Wissensformen gleichberechtigt miteinander wirken können. Wenn William Forsythe Studierende ermutigt, so viele Techniken und Körpersprachen zu erlernen wie möglich, um das Potential von Entscheidungen für die Zukunft zu erweitern, dann bedeutet das für die Tanzausbildung genau das, was Glissant für eine zukunftsfähige Kultur einfordert. Es ist die Aufforderung dazu, eine möglichst große Freiheit zu erlangen, sich für Dinge zu entscheiden, sich auf Neues einzulassen und damit Eigenverantwortung zu übernehmen.

So wird Forsythe zitiert in dem Band Tanztechniken 2010, herausgegeben von Ingo Diehl und Friederike Lampert für Tanzplan Deutschland (Seite 18). Alle dort befragten Lehrer*innen von Tanzausbildungen beschreiben die Techniken des Zeitgenössischen Tanzes als einen ständigen Wandel. Der Leitfaden für die Analyse der umfassenden Recherche umfasst Fragen zu Ort, gesellschaftspolitischen Zusammenhängen, zu biographischem Hintergrund, zu relevanten theoretischen Diskursen, zu Körperverständnis, Gender, Raum, zu ästhetischer Intention, anderen Kunstpraktiken, zu Qualität und Didaktik und Methodik. Allein dieser Ausschnitt aus Fragestellungen zeigt die komplexe Einbindung der zeitgenössischen Tanzszene in gesellschaftliche

und kulturpolitische Bezüge, die notwendigerweise zu immer neuen Konstellationen führt.

Insofern ist Zeitgenössischer Tanz Vielfalt, nicht eine Technik, eine Ästhetik.

Die Offenheit der Zeitgenössischen Tanztechniken wird zudem wesentlich erweitert durch das Somatische Arbeiten, die Entwicklung von Wahrnehmungs-Techniken, Release, Alexander-Technik, Eutonie, die Feldenkrais-Methode oder Body-Mind Centering, um nur einige zu nennen. Die Vorstellung von Körperwissen, vom Potential der Körpererfahrung und Transformation ist in den letzten 100 Jahren exponentiell gewachsen.

Die Körperforschung hat einen neuen Wissenshorizont erschlossen, der für den Zeitgenössischen Tanz ein einzigartiges Potential bedeutet. Während Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Reformpädagogik, der Lebensphilosophie und den Aufbrüchen im Freien Tanz der Körper als Medium der Selbstbestimmung, vor allem für Tänzer*innen, ideologisch aufgeladen war, so bewegen sich Tänzer*innen heute in einem neuen Wissenschaftsfeld kritischer Praxis auf der Basis körperlicher Forschungen.

Gleichzeitig hat sich das Konzept von Bühnentanz als Ereignis zwischen Performer*in und passiv wahrnehmendem Publikum verändert. Das Schlüsselwort ist Partizipation, das gemeinsame Lernen, das neue rituelle Praktiken entstehen lässt. So entwickeln sich immer neue Formate im Öffentlichen Raum, werden Interventionen von Demonstrationen übertragen in den Kontext der Kunst, entwickeln sich Formate der Teilhabe und Inklusion, die endgültig mit dem exklusiven Konzept der Moderne brechen.

Die hier beschriebenen Veränderungen – eine postkoloniale Neubestimmung von Kunst und Kultur, das Forschungsfeld Körper und die Öffnung der traditionellen Veranstaltungskonzepte – sie habe ich als Kriterien beschrieben für das, was ich unter Zeitgenössischem Tanz verstehe.

Gefragt nach den brennenden Herausforderungen für den Tanz in der Gegenwart wird es nicht die eine Antwort geben. Dennoch wage ich zumindest zwei Themen zu nennen, mit der sich die zeitgenössische Kunst ebenso wie der Tanz aktuell auseinandersetzen muss. Für zentral halte ich die Frage, wie die Tanzszene ihren eigenen Raum parallel zur fortschreitenden Digitalisierung und der KI behaupten kann. Ich sehe die zeitgenössische Tanzszene als

eine wichtige Antwort auf das Fehlen ritueller Praxis der Gemeinschaftsbildung, der Verbindung von individueller Exposition und sozialer Kraft. Jede Tanzaufführung, jeder Workshop und jede tänzerische Praxis ist eine Antwort auf die Digitalisierung. Der Tanz als körperbasierte Kunstform übernimmt hier wie keine andere Sparte eine große Verantwortung, besitzt ein unendliches Potential als Widerstand, als Befreiung und als Dialogpartner. So wie sich die Fotografie als Kunstform gegen die Bilderflut der mobilen Endgeräte neu aufstellen muss, so wird das auch der Zeitgenössische Tanz im realen Raum tun.

Der Tanz als körperbasierte Kunstform übernimmt hier wie keine andere Sparte eine große Verantwortung.

Eine ähnlich große Chance sehe ich in Bezug auf die Umweltzerstörung und Klimakrise der Gegenwart. Die Rückbesinnung auf den menschlichen Körper als Basis unserer Existenz und als Teil der Natur wird zum Resonanzboden einer anderen Wahrnehmung und eines anderen Handelns. Hier wachsen das traditionelle Wissen vorchristlicher Kulturen und die zeitgenössischen Tanzszene zusammen. Der Zeitgenössische Tanz besitzt eine eigene reiche Tradition an Wissen, das auf den Migrationsbewegungen der letzten Jahrzehnte basiert und in der kulturellen Vielfalt und Diversität unserer Gegenwart zum Ausdruck kommt. Die Umweltzerstörung ist mit den Menschen existentiell verbunden. Der Raubbau an der Umwelt spiegelt sich in der Ausbeutung des Individuums, von Minderheiten oder kollektiven Verausgabungen wie im Krieg oder Terror.

Auch wenn ich zuvor den Zeitgenössischen Tanz als Antwort auf die hegemoniale Struktur der Moderne beschrieben habe, so ist die Tanzmoderne auch das historische Fundament der zeitgenössischen Tanzszene.

Wenn wir die Grundimpulse, die Prinzipien und Intentionen vom Ausdruckstanz oder modern dance mit denen des Zeitgenössischen Tanzes abgleichen, so werden die Kontinuitäten sichtbar. Die Triebkräfte der Entwicklung waren und sind Emanzipation aus sozialer Enge und Beschränkung, der Kampf gegen Ungerechtigkeit, die Behauptung von Anders-Sein, ob bezogen auf den eigenen Körper, auf die sexuelle Ausrichtung, auf ethnische, sprachliche oder klassenspezifische: immer wird der Zeitgenössische Tanz zu einem Feld von Widerstand, von Differenz, von Emanzipation.

Der Zeitgenössische Tanz ist ein Forum der Selbstermächtigung.

Am deutlichsten wird das ablesbar an den zahllosen Solo-Produktionen: die Behauptung eines eigenen Raumes, einer eigenen Sichtbarkeit. Die Behauptung von Differenz und Vielfalt, von Identität auch jenseits nationaler Definitionen und Restriktionen. Und gleichzeitig ist der Zeitgenössische Tanz ein Forum der Selbstermächtigung. Die Präsenz auf einer Bühne vor Menschen ist die radikale Auslieferung jenseits aller Verschleierungen von Identität. Eine Herausforderung, die immer mehr junge Menschen annehmen, um ihren Weg zu finden. Hier wird deutlich, dass ein Festhalten an formalen ästhetischen Kategorien nicht zielführend ist für die Entwicklung des Zeitgenössischen Tanzes.

Wichtig ist, dass der Begriff „Zeitgenössisch“ möglichst nicht als ein Wertbegriff eingesetzt wird, der über die künstlerische Qualität mitentscheidet. Ich möchte dafür ein Beispiel geben: Der zeitgenössische afrikanische Tanz wurde sehr stark definiert durch die Plattformen, zu denen die Festivalvertreter*innen vor allem aus Europa regelmäßig gepilgert sind, um ihre Programme zu entwickeln. Für viele afrikanische Künstler*innen war das die einzige Möglichkeit, ihre künstlerische Arbeit mittelfristig zu finanzieren. Diese Plattformen wurden entscheidend geprägt durch die europäischen Mittlerorganisationen. Die Frage bleibt, wie neokoloniale Strukturen die Definition von Zugehörigkeit erneut mitbestimmen. Deswegen plädiere ich für ein Konzept der Gleichzeitigkeit im Sinne von Edouard Glissant, für ein „archipelisches“ Denken und Handeln jenseits exklusiver Positionen, ein Konzept der Selbstbefragung und Offenheit ohne Hierarchien.

Berlin, Oktober 2023

Literatur

Edouard Glissant, Traktat über die Welt, Heidelberg 1999

Edouard Glissant, Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite, Heidelberg 2003

Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland. Herausgegeben von Ingo Diehl und Friederike Lampert, Leipzig 2011

Das Jahrhundert des Tanzes. Ein Reader. Herausgegeben von Johannes Odenthal, Berlin 2019

Über den Autor



Johannes Odenthal ist Mitgründer der Zeitschrift tanz aktuell 1986, heute TANZ. Er war künstlerischer Leiter für Musik, Tanz und Theater im Haus der Kulturen der Welt (1997–2006) und von 2006 bis 2022 Programmbeauftragter der Akademie der Künste, Berlin. Zum Tanz veröffentlichte er zuletzt „Das Jahrhundert des Tanzes“ im Alexander Verlag 2019, „Ismael Ivo. Ich glaube an den Körper“ und „Ins Offene. Nele Hertling - Neue Räume für die Kunst“, beide bei Spector Books 2022.

Sasha Amaya

ÜBER DAS TANZEN IM JETZT

Zeitgenössischer Tanz ist Trotz
Er ist eine Abkehr vom Ballett
Er ist ein Tanz, der die Vielfalt der Formen berücksichtigt,
sie aber auch oft ausnutzt
Zeitgenössischer Tanz ist ein Zusammentreffen von Körpern
Er ist ein Quiz und ein Test
Zeitgenössischer Tanz ist eine Denkübung,
eine intellektuelle Verteidigung, eine Geduldsprobe
Er ist eine Verbindung zur Emotion
Die Realität der Verkörperung von Dingen,
von denen wir immer nur lesen, hören, denken
Und phantasieren
Aber vor unseren Augen, mit uns, gemeinsam aufgeführt werden
Zeitgenössischer Tanz ist eine Verkleidung
Er ist ein kulturelles Produkt
Er ist eine Falle
Er ist ein weißer Boden
der einen braunen Körper zeigt
Nennt sich Kunst
Auf Tournee
Es ist ein Kampf
Zeitgenössischer Tanz ist eine Prämisse
Etwas Unfertiges
Etwas Unscharfes
Zeitgenössischer Tanz ist schließlich ein Gedicht
Es verlässt sich auf die Analyse und entzieht sich ihr
Explodierende Imaginationen
Zeitgenössischer Tanz ist eine Überraschung
Ein neuer dramaturgischer Bogen
Etwas Verwirrendes
Etwas von Schönheit
Manchmal sehr langweilig
Zeitgenössischer Tanz ist Timing
Timing
Timing

Oben sind einige der Gedanken aufgeführt, die ich zuerst skizzierte, als ich gefragt wurde, was der Begriff „zeitgenössischer Tanz“ bedeutet. Der Begriff hat etwas Universelles und umfasst alles, was im Jetzt ist. Ist das, was im Jetzt ist, nicht dasselbe wie das Zeitgenössische? Aber der Begriff, wenn er mit „Tanz“ verbunden wird, ist trügerisch. Wenn ich seine Bedeutung auspacke, überspringe ich im Geiste einen oft zitierten Bogen der westlichen Tanzgeschichte, der nur in eine Richtung weist: Ballett -> Modern -> Zeitgenössischer Tanz. Dies ist natürlich nur eine mögliche Bedeutung des zeitgenössischen Tanzes, aber da das Verständnis dieses Begriffs, der mit dieser Linie verbunden ist, so dominant ist, formt es meine ersten Reaktionen. In der Tat erscheint der zeitgenössische Tanz, wenn er als solcher dargestellt wird, als eine Bewegung der Forschung, des Trotzes, der Erneuerung und des Experimentierens. Aber wenn wir wirklich über die Begriffe „zeitgenössisch“ und „Tanz“ nachdenken, stellt sich heraus, dass diese hegemoniale Struktur nur eine schmale Spur des Tanzes ist, der in unserer heutigen Zeit stattfindet. Wenn das also nur ein kleiner Ausschnitt seines möglichen Umfangs ist, was ist dann überhaupt zeitgenössischer Tanz?

Johannes Odenthal, dessen Aufsatz dem meinen in dieser Reihe vorausgeht, schreibt, dass eine postkoloniale Lesart dieses Stammbaums hilfreich ist, da sie es uns ermöglicht, diesen Stammbaum nicht als ein universelles, sondern vielmehr als ein „Projekt des Westens“ zu verstehen (Odenthal 2024). Darüber hinaus argumentiert er, dass auf diese Weise die Stigmatisierung und Fremdbestimmung des Tanzes aus dem globalen Süden durch die Fähigkeit des zeitgenössischen Tanzes, Gleichzeitigkeiten anzuerkennen, obsolet wird (Glissant in Odenthal 2023). Als solcher, so Odenthal, ist der zeitgenössische Tanz „keine Technik, keine Ästhetik“, sondern vielmehr eine „Vielfalt“ an sich (Odenthal 2023).

Neue Inhalte, alte Strukturen: Die zeitgenössische Tanzlandschaft heute

Aber hat sich der zeitgenössische Tanz wirklich zu einer „Vielfalt an sich“ entwickelt? Ich stimme Odenthal insofern zu, als der Tanz, den wir als zeitgenössischen Tanz bezeichnen, sich erweitert hat oder zumindest schwieriger zu definieren ist (nicht ganz dasselbe, aber oft vermischt), aber ich frage mich, in welchem Ausmaß diese Vielfalt existiert. Auf jeden Fall haben sich das Bewegungsvokabular und die oberflächliche Ästhetik dessen, was zum zeitgenössischen Tanz gezählt werden kann, erweitert. „Andere“ Tanztraditionen sind auf den Bühnen Europas willkommen – im Allgemeinen der

Maßstab dafür, ob etwas in seiner Zeitgenossenschaft erfolgreich ist oder nicht, denn zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Artikels sind die finanziellen Mittel und die Infrastrukturen für Kunst in West- und Nordeuropa immer noch größer als anderswo -, einschließlich anderer Bewegungsformen, anderer Rhythmen, anderer Sprachen, anderer Kostüme, anderer Haare, anderer Gesichter. Die Szene verlangt jedoch immer noch eine besondere Rahmung dieser neuen „Diversitäten“. Ästhetisch gesehen sehen wir oft etwas „Kulturelles“ auf der saubersten aller Bühnen oder in einer weißen Galerie: ein brauner Körper auf einer weißen Bühne. Und trotz der „vielfältigeren“ Inhalte, die gezeigt werden, sind diejenigen, die die Entscheidungen treffen – Kurator*innen, Jurys, Kritiker*innen – immer noch viel weniger vielfältig. Der Inhalt ändert sich, aber diejenigen, die den Inhalt bestimmen, tun es nicht.

Doch noch stärker als die ästhetische Rahmung von Werken – und eine unserer größten Herausforderungen – ist die dramaturgische. Wenn ein Stück lebendige Farben, neue Tanzbewegungen und neue Körper zeigt, kann es als die Vielfalt des zeitgenössischen Tanzes bezeichnet werden. Aber wenn ein Stück in seiner Energie, seiner Erzählung, seinem Verhältnis zur Zufriedenheit des Publikums wirklich einen anderen Bogen schlägt oder sich nicht auf bestimmte Produktionswerte einlässt, ist es für das westliche Publikum eine echte Herausforderung. Oft fehlt die Fähigkeit, echte Unterschiede zu sehen, zu hören, zu spüren und zu verstehen. Wie können wir entscheiden, ob etwas wertvoll ist oder nicht, ob es förderungswürdig ist oder nicht, ob es auf Tournee gehen sollte oder nicht, wenn wir nicht wirklich die Fähigkeit haben, es zu sehen, zu hören, zu fühlen oder darüber zu sprechen?

In der Tat ist ein gemeinsamer Wissensstand für das Publikum des zeitgenössischen Tanzes wichtig, aber wie viel müssen wir wissen, um etwas zu schätzen? Es kann zu leicht sein, sich in einer Vorliebe für Referenzen oder stilistische Inszenierungen zu verheddern. Ein europäisches „zeitgenössisches Tanzpublikum“ scheint zu wissen, dass wir, Choreograf*innen und Performer*innen, mitspielen, auf der richtigen politischen Seite stehen oder auf den neuesten Stand gebracht wurden, d.h. ähnlich gebildet und damit in ganz grundlegender Weise gleich sind und nicht irgendeinen Unsinn aus „der Vergangenheit“ weiterführen. Es ist eine unrühmliche koloniale Herablassung, aber auch ein Hauch von echter Angst, eine Angst vor dem Ernst, vor dem Auffallen, davor, selbst als „anders“ identifiziert zu werden. Wenn man unsicher ist, ist es sicherer, zynisch zu sein. Sicherer ist es, Zweifel zu äußern.

In meiner bisherigen Arbeit war ich daran interessiert, eine ernsthafte Beziehung zu meinem Material zu schaffen und mit anderen zu teilen, das tendenziell aus unmodischen Themen stammt – Barocktanz, schöne weiße Männer, rhizomatische Selbstporträts -, was auch zu einer besonderen Auseinandersetzung mit dem Risiko geführt hat. Bei diesem Material zu bleiben, anstatt mich davon zu distanzieren und mich dem Publikum anzuschließen, ist im europäischen Kontext oft sowohl verwirrend als auch ausgesprochen unattraktiv. Bin ich ein Teil des Witzes? Oder liebe ich Barock? Für das Publikum ist das manchmal schwer zu erkennen, und das macht es unangenehm. Aber in meiner eigenen Praxis eröffnet sich dadurch zweierlei: eine Beziehung zu meinem Material, die eine eigene Choreografie ermöglicht, und zweitens die Sichtbarkeit der Dynamik zwischen Publikum und Künstler*in.

In seinem Essay „Das lokale Vorurteil des zeitgenössischen Tanzes“ schreibt Fabián Barba über die Kolonisierung der Zeitgenossenschaft. Das „Zeitgenössische“ sollte sich in seinem engsten Sinn auf die Gegenwart beziehen. In diesem Sinne, so Barba, sollte sich das Zeitgenössische eigentlich auf jeden Tanz beziehen, der jetzt stattfindet. Und doch ist dies bei weitem nicht der Fall. Wir zählen Breakdance, Cumbia oder Line Dance normalerweise nicht zu den zeitgenössischen Tanzpraktiken – obwohl sie in unserer Gegenwart getanzt werden (Barba 2016:52, Beispiele von mir).

Vielmehr, so argumentiert Barba, hat zeitgenössischer Tanz eine konnotative Etikettierungsfunktion, die nicht wirklich das Zeitgenössische meint, sondern vielmehr auf das Jetzt einer singulären, europäisch geprägten Konzeption der Gegenwart verweist (Barba 2016:50, auch nach Dipesh Chakrabarty).

So zitiert Barba ein in Kolumbien entstandenes Werk, das von europäischen Kulturschaffenden als „80er-Jahre-Look“ (Barba 2016:49) bezeichnet wurde, obwohl es zeitgenössisch ist, d. h. in der Gegenwart spielt. Dieses Beispiel verweist auf die beleidigende und ausschließende Annahme, dass Zeitgenossenschaft die Domäne eurozentrischer Geschmacksmacher*innen ist, eine Annahme, die durch die oberflächliche Offenheit des Begriffs widerlegt wird. Da dies jedoch nach wie vor unser Hauptverständnis von Zeitgenössischem ist, fragen sich Kurator*innen und Publikum, die Stücke sehen, welche nach (oder mit) anderen Spielregeln spielen, ob ein Werk ein bisschen altmodisch oder nicht sehr gut ist. Stattdessen sollten wir uns mehr Gedanken über unsere eigene Positionierung machen und lernen zu verstehen, dass es mehrere Zeitgenossenschaften geben kann, die manchmal

die Kosmologie eines Werks außerhalb unseres aktuellen Wissens verorten. Wie Barba schreibt: „Waarum ist es schwierig, zwei gleichzeitige Tanzszenen als zeitgenössisch zu erkennen? (Barba 2016:49) Macht es das schwieriger, Stücke zu beurteilen? Zu wissen, wer förderungswürdig ist? Werden wir uns als Außenstehende, die nicht immer verstehen, was wir sehen, unwohl fühlen? Ja, aber wir werden damit beginnen, unser Verständnis davon zu erweitern, was Tanz im Jetzt sein kann, wo die großen Regeln der Aufführung – Choreografie, Dramaturgie, Vorstellungen von Authentizität, Beziehung zum Publikum – in einer wunderbaren Vielfalt unterschiedlicher Spiele ausgetragen werden.“

Hierarchien des Andersseins, Anwendungs-Schlagworte und das Hand-zu-Mund-Dilemma

Während die Anerkennung multipler Zeitgenossenschaften eines der am schwersten zu verschiebenden konzeptionellen Paradigmen sein mag, besteht das Problem der Tiefe und des Reichtums des zeitgenössischen Tanzschaffens auch auf einer sehr materiellen Basis, die erwähnt werden muss. Denn das Problem zwischen dem Westen und dem Nicht-Westen, dem globalen Norden und dem globalen Süden aufzuteilen, ist für unsere heutige Zeit zu einfach. Wie Moshtari Hilal und Sinthujan Varatharajah in ihrem Buch „Englisch in Berlin“ aufzeigen, ist Akzeptanz, Validierung und Kommerzialisierung ein komplexer Prozess, der oft auch globale Eliten als Neuankömmlinge unterstützt, während Europäer*innen der zweiten oder dritten Generation mit Migrationshintergrund entrechtet werden. Innerhalb der Kunstszene schlagen sie vor, dass globale Eliten, die internationale Kunstschulen besuchen, auf eine Art und Weise ausgebildet werden, die der von Kurator*innen, Jurys und dem Publikum ähnlich ist und gleichzeitig eine scheinbare „Andersartigkeit“ beibehalten, die sie auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt besonders gut vermarktbar macht (Hilal und Varatharajah 2022:95-96). Die Kehrseite davon ist, so Hilal und Varatharajah, dass gerade Europäer*innen mit Migrationsgeschichte, die zwar oft von Rassismus betroffen sind und sich in das deutsche System einfügen mussten, nicht mehr als fremd genug angesehen werden, aber auch nicht im Besitz der Privilegien der weißen Mittelschicht in Deutschland sind (Hilal und Varatharajah 2022:85-97, 113). Tatsache ist, dass viele Eingewanderte, wenn auch nicht alle, die in der nördlichen Hemisphäre aufwachsen, dies aus der Not heraus tun, da sie jahrelang mit Rassismus und Vorurteilen konfrontiert waren, und mit dem Leid, das so viele mit komplexen Identitäten

begleitet. Um zu überleben, müssen wir versuchen, uns anzupassen, aber sobald wir das tun, sind wir nicht mehr authentisch oder verbunden - oft mit denen, die wir in unseren Heimatländern zurücklassen, und auch mit denen in der heutigen Szene, die sich ihre Vielfalt herauspicken.

Die Enge dessen, was heute unter zeitgenössischen Tanz fällt, wird noch deutlicher, wenn wir die sozioökonomischen Klassenmerkmale betrachten, die diejenigen von uns betreffen, die in der deutschen Szene sowohl als Andere als auch als Nicht-Rassifizierte rassifiziert sind. Das unfassbar prekäre Finanzierungsmodell der Szene beruht darauf, dass im besten Fall von einem Projekt zum nächsten gearbeitet wird, mit langen Wartezeiten für Antworten und kurzen Durchlaufzeiten für Kreationen. Im schlimmsten Fall gar nichts. Wer kann das jahrein, jahraus leisten? Finanziell und psychisch? Diejenigen von uns, die Unterstützung haben: mit Ersparnissen, mit einer Familie, auf die wir uns verlassen können, mit einer gesunden Wohnsituation. Und im Tanz, wo die Ausübung unseres Handwerks nicht nur zu Hause am Computer möglich ist, sondern auch die Anwesenheit in einem Studio erfordert, in der Regel mit anderen Personen, die ebenfalls bezahlt werden müssen, untergräbt dieses Modell grundlegende Komponenten der Qualität unseres Handwerks wie tägliches Training, Studiozeit und Zusammenarbeit mit anderen. Und natürlich können die wenigen von uns, die die Mittel haben, dagegen anzukämpfen, mehr trainieren, mehr forschen und mehr zusammenarbeiten. Aber das Ergebnis für den zeitgenössischen Tanz als Kunstform ist, dass Menschen in ähnlichen Situationen oft ähnliche Dinge machen.

Weitere Beeinträchtigungen der Vielfalt und der multiplen Zeitgenossenschaft im zeitgenössischen Tanz werden durch das Soziale ebenfalls befördert. Das Kuratieren ist ein wichtiger und bereichernder Gesprächspartner im künstlerischen Ökosystem, aber die erforderliche Unterstützung durch eine*n Kurator*in, um überhaupt eine Förderung in Deutschland beantragen zu können, kann ein weiteres Einfallstor sein, insbesondere für Künstler, die sich nicht wohl fühlen oder nicht in der Lage sind, das erforderliche grundlegende Networking zu betreiben, sei es aufgrund von Unterschieden in der Kultur, Behinderung, Neurodiversität oder anderen Marginalisierungen. Selbst diejenigen von uns, die in die richtigen Formen für die kuratorische und öffentliche Nutzung gebracht wurden oder sich selbst geformt haben, leben in einer unbeständigen Welt. Geschmäcker ändern sich, und zwar schnell. Wir werden ermutigt, zu experimentieren, aber es ist schwer, zu scheitern und weitere Fördermittel zu erhalten, besonders wenn man eine Frau* ist, besonders wenn man braun oder schwarz ist. Geografische Regionen und Themen kommen in Mode und wieder aus der Mode,

und Künstler*innen, die es geschafft haben, sich von der unterbezahlten Raserei der Anfangsjahre durch die Enge der Künstler*innenmitte zu bewegen, sind rar und unerreichbar, wenn auch immer noch unsere Leitfiguren.

Warum ist das wichtig? Sicher, es ist ein Argument für Gerechtigkeit, für Fairness, für mehr Gleichheit, aber es betrifft auch die Kunst, ihre Qualität und ihre Reichweite. Pflege ist politisch und künstlerisch wichtig. Denn die Möglichkeiten, die wir für unsere Arbeit als System schaffen, bestimmen den Zustand unserer Körper, das Gewicht der Machtdynamik zwischen Macher*innen und Gatekeeper*innen, unser Verhältnis zu Risiko und Scheitern und die Kultur des Forschens in unserer Gemeinschaft und in der Öffentlichkeit.

Risiko, Immaterialität und das Reale

Was meinen wir, wenn wir von zeitgenössischem Tanz sprechen? Der Begriff ist nicht so allumfassend, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. Es gibt Grenzen für das, was zeitgenössischer Tanz sein kann, sowohl aufgrund der Umstände seiner Produktion und der Frage, wer einbezogen und wer ausgeschlossen wird, als auch aufgrund unserer eigenen Konzeptualisierung des „Zeitgenössischen“ und der westlichen Tradition, das Zeitgenössische zu kolonisieren, um eine Singularität und nicht eine Vielfalt des Bekannten darzustellen. Doch jenseits dieser Problematik gibt es in der Tat Dinge, die der „zeitgenössische Tanz“ - der die zeitgenössische Tanzszene im engeren Sinne beschreibt, aber ebenso, wenn nicht sogar mehr, andere Tanzwerke, die in der Gegenwart stattfinden - gemeinsam hat. Ich führe hier fünf Attribute auf, die ein breiteres, aber immer noch rigoroses Verständnis dessen nahelegen, was wir einbeziehen könnten, wenn wir von der Besonderheit des zeitgenössischen Tanzes sprechen. Diese fünf Attribute sind: Risiko, Widerstand gegen den materiellen Kapitalismus, die Erinnerung an den Körper, die Vermittlung gemeinsamer, kollektiver Erfahrungen in Echtzeit und die Gemeinschaft.

Zeitgenössischer Tanz ist ein Risiko. Wir schaffen Stücke, die in Echtzeit scheitern können. Wir bringen das zusammen, was jenseits, zwischen, vor und nach den Worten ist. Wir bringen Dinge in und aus dem Rhythmus, verlassen uns aber nicht darauf, dass er uns trägt. Wir verschmelzen Ideen aus der Vergangenheit und der Zukunft. Wir bringen Teams zusammen und vertrauen darauf, dass die Teile ein Ganzes ergeben. Doch die Technik kann versagen, unsere Präsenz kann schwanken, das Publikum kann in Erwartung sitzen. Jeder Abend ist ein Experiment, ein Angebot von prickelnden Schichten, ein Zauber, der

einen Strudel erzeugt oder sich selbst verflüchtigt. Zeitgenössischer Tanz ist als solcher ein Risiko: etwas Verletzliches, Zartes und Flüchtliges, das einer Umgebung angeboten wird, die abwechselnd großzügig, defensiv, unvorbereitet, kooperativ oder lieb ist.

Zeitgenössischer Tanz ist auch Widerstand gegen materielle kapitalistische Kräfte innerhalb und außerhalb der Tanzwelt. Er ist die Manifestation und immer wieder die Erinnerung daran, dass unsere Zeit, unsere Arbeit, unser Leben sinnvoll damit verbracht werden kann, Dinge zu schaffen, die keine materiellen Spuren hinterlassen. Sie ist schwer zu vermarkten. Sie verblasst. Ihre Wirkung ist diffus und, obwohl sie offensichtlich vorhanden ist, unmöglich zu quantifizieren. Und um sie zu schaffen, braucht man Ressourcen wie Zeit, Raum und Material - reale Dinge, die echtes Geld kosten, aber keine Rendite versprechen. Als solcher ist der Tanz eine Tätigkeit und ein Beruf, der sich den gängigen Normen der Professionalisierung widersetzt, manchmal zum Schlechten, aber sehr oft zum Guten, der sich der Kommerzialisierung und dem materiellen Kapitalismus widersetzt.

Zeitgenössischer Tanz ist die Vermittlung einer gemeinsamen, kollektiven Erfahrung in Echtzeit. Er ist eine Brücke oder die Unschärfe zwischen scheinbarem Akteur und Beobachter*in, aber wie auch immer man ihn analysiert, er ist eine kollektive Erfahrung des Experimentellen. Es ist eine öffentliche Auseinandersetzung. Es ist ein Erspüren von Dingen Haut an Haut mit Fremden. Es ist eine kollektive Erinnerungsarbeit. Und in einer Zeit, in der unsere Realität so sehr durch Algorithmen und das Politische gefiltert wird und eine Reihe unheimlicher Nachbildungen vor uns auftauchen, ist dieses Zusammenkommen, um etwas Unbekanntes, Unvorhersehbares und Unerwartetes zu erleben, ein erstaunliches Beispiel für den Reichtum der Gemeinschaftserfahrung.

Zeitgenössischer Tanz — wenn auch nicht nur zeitgenössischer Tanz — ist auch eine Erinnerung an anderes Wissen, einschließlich desjenigen in uns selbst. Während die zeitgenössische Kunstszene oft von anderem Wissen profitiert und es ausbeutet, gibt es etwas grundlegend Verbundenes am tanzenden Körper und dem Wissen, das er mit sich bringt, sowohl innerhalb der Zeit — indem er die Teile zusammenbringt, die wir im Westen normalerweise als Verstand, Geist und Körper aufteilen, denn der tanzende Körper ist all diese Dinge auf einmal und die ganze Zeit — als auch durch die Zeit hindurch. Er ist die erinnerte Körpererfahrung. Es ist der Körper, in dem die Traditionen unserer Vergangenheit widerhallen, manchmal im Wissen darum und manchmal nicht. Ein anderes Mal brennt sich dieses Wissen einfach durch unsere Glieder hindurch, unsere Haut, unseren Atem, die erstaunliche Gesamtheit und Lebendig-

keit all derer, die vor uns waren, brennt sich durch uns, die wir jetzt tanzen. Es ist eine Art, über den gesamten Körper nachzudenken, ihn zu schätzen und zu ehren: den menschlichen Körper, den tierischen Körper, den politischen Körper, den Erdkörper, den kosmischen Körper.

Und schließlich ist der (zeitgenössische) Tanz eine soziale Gemeinschaft. Es bedeutet, die gleichen Leute bei den gleichen Aufführungen zu sehen. Es bedeutet, Choreograph*innen zu folgen und Tickets für einen bestimmten Abend zu buchen, um dem anschließenden Gespräch zuzuhören. Es ist die Gruppe von Menschen, die man jeden Morgen beim professionellen Training begrüßt, oder die Abendklasse, in der sich eine eklektische Freundschaftsgruppe entwickelt. Es ist das Gefühl der Begeisterung, wenn man mit jemandem, den man bewundert, an einem Workshop teilnimmt, oder wenn man die gleichen Leute bei seiner Arbeit sieht, wenn das Unbekannte vertraut wird, wenn die Öffentlichkeit nicht als Konzept, sondern als Begegnung, Gespräch und Unterstützung wahrgenommen wird. Es sind die wiedererkannten Gesichter, die freundlichen Begrüßungen, der Kaffee nach dem Training, die Drinks nach der Show, das Lächeln auf dem Heimweg nach dem Tanz.

Berlin, Mai 2024

Über die Autorin



Sasha Amaya ist Tänzerin, Choreografin und Installationskünstlerin. Amayas Arbeiten beschäftigen sich mit Form, Bewegung, Tanz, Kunstgeschichte, Collage, Text und architektonischer Umgebung als Mittel, den so genannten Kanon der Kunstgeschichte zu revidieren. Dabei nutzt sie existierende historische Erzählungen und Techniken, problematisiert sie, rahmt sie neu und bringt sie als umfassendere Neukonfiguration und Beleuchtung von potenziellen Beziehungen zwischen Politik, Ästhetik und Zeitgenössischer Kunst auf die Bühne. Ihre Arbeiten, die sowohl in der bildenden Kunst als auch in choreografischen Kontexten gezeigt werden, sind bekannt für ihre Kombination aus Spiel und Präzision, ihre bissigen Revisionen der Kunstgeschichte und den Körper als radikalen Formgeber.

ZEITGENÖSSISCHER TANZ 2.0

Was bedeutet der Begriff Zeitgenössischer Tanz für uns heute? Zeitgenössischer Tanz wird oft als direkter Nachfahre des Postmodernen Tanzes betrachtet. Als dieser Begriff entstand, versprach er, dass alle Stile darin Platz finden würden. Doch dieses Versprechen wurde bisher nicht vollständig eingelöst. Bis heute gibt es im Zeitgenössischen Tanz Ausschlüsse, über die wir uns immer mehr bewusst sind.

Deshalb ist es meiner Meinung nach an der Zeit, sich vom alten Verständnis des Zeitgenössischen Tanzes zu verabschieden und den Begriff neu zu definieren: Es ist Zeit für einen Zeitgenössischen Tanz 2.0.

Historie

Blicken wir zurück auf die Entwicklung des Tanzes, so werden diese Ausschlüsse deutlich sichtbar. Die Postmoderne Tanzrevolution hat ihre historischen Wurzeln im New York der 70er Jahre, insbesondere in der Judson Church Bewegung. Obwohl sie sich selbst als eine offene Bewegung sah, gab es in der Realität keine signifikanten Schnittpunkte mit den marginalisierten Tanzstilen, die zur gleichen Zeit in derselben Stadt entstanden sind, wie Breaking und Voguing. Es war damals schwer vorstellbar, dass ein B-Girl oder eine Voguerin an einer Jam in der Judson Church teilnimmt oder dass eine Tänzerin aus der Judson Church in einen Hip-Hop Cypher einsteigt. Hip-Hop und Voguing entstanden aus der Notwendigkeit, sich in einem rassistischen und heteronormativen System zu behaupten. Ihr Tanz wurde zu einer Überlebensstrategie.

Das Leben in einem rassistischen Patriarchat setzte sie so stark unter Druck, dass dieser Druck ihr künstlerisches Thema war. Während postmoderne Tänzer*innen öfter die Freiheit und das Privileg haben, sich ihr Thema auszusuchen und eine künstlerische Forschung anzustreben.

Meine Erfahrung

In meinem Studium Zeitgenössischer Choreographie fragte unser Professor, auf was wir uns in unserem Semesterprojekt kaprizieren wollen. Dieses Wort musste ich erstmal nachschlagen. Die Definition ist, sich willkürlich auf etwas festlegen. Ich kannte dieses Kaprizieren nicht. Beim Breaken hatten unsere Shows zwar auch Themen, aber in erster Linie ging es darum, einen Charakter zu kreieren, der möglichst stark und beeindruckend ist, damit Leute meine Existenz anerkennen. Da dachte ich, die Freiheit, zu kaprizieren, gehört eben Künstler*innen des Zeitgenössischen Tanzes. Mein eigener Gedanke spiegelt hier eben jenen Ausschluss, von dem ich spreche: Breaken ist auch eine zeitgenössische Kunstform, wird aber in Sprache und Geist von der Zeitgenossenschaft ausgeschlossen. Obwohl ein Ausschluss aus der Gegenwart ja eine Unmöglichkeit ist. Wir müssen anerkennen, dass es neben dem Zeitgenössischen Tanz 1.0 Strömungen gab und gibt, die die Zeitgenossenschaft teilen. Es hat 20 bis 30 Jahre gedauert, bis Zeitgenössischer Tanz 1.0, Voguing, Breakin' und viele andere Tanzstile in einen tatsächlichen Austausch miteinander kamen, und heute immer öfter auf denselben Bühnen und in denselben Diskursen auftauchen.

Gesellschaftliche Entwicklung

Spätestens seit 2020 durch die George Floyd Bewegung und davor durch #MeToo, ist die Gesellschaft sich so bewusst geworden über bestehende Ausschlüsse und Ungerechtigkeiten, dass Zeitgenössischer Tanz 1.0, so wie er bisher praktiziert wurde, nicht mehr bestehen kann. Tanz von weißen für weiße, bei dem marginalisierte Körper zwar Teil des Narrativs sein können, bei dem aber das bestehende und praktizierte Machtgefälle nicht hinterfragt wird, ist nicht mehr zeitgemäß. Es reicht nicht mehr aus, Diskriminierung nur da wahrzunehmen, wo eine böse Absicht besteht, aber nicht im System selbst. Es ist Zeit, den machtkritischen Anspruch, den wir mittlerweile in unserer Gesellschaft haben, auch im Zeitgenössischen Tanz zu leben und systematische Diskriminierung aufzulösen.

Wir müssen eine Gleichberechtigung schaffen. Und Gleichberechtigung bedeutet eben nicht nur ein Verständnis von Gleichheit (equality), sondern die Etablierung einer echten Teilhabe (equity). Das heißt, andere Tänze bedürfen vorerst einer extra Plattform, um auf gleicher Höhe zu sein.

Zeitgenössischer Tanz ist Kreolisierung

Gleichberechtigung und Gleichzeitigkeit. Davon spricht auch mein Kollege Johannes Odenthal in seinem Text zum Thema „Was ist zeitgenössischer Tanz“. Ich möchte mich bei ihm bedanken für die Vielschichtigkeit seiner Überlegungen und dafür, dass er mich auf einen Widerspruch gestoßen hat: Einerseits nennt Odenthal die Tanzmoderne als Wurzel des Zeitgenössischen Tanzes, andererseits erkennt er die exkludierende hegemoniale Machtstruktur in diesem Denken, das die Moderne als Linearität begreift, und plädiert für ein „archipelisches“ Denken nach Edouard Glissant, in dem unterschiedliche Tanzformen gleichzeitig und gleichberechtigt miteinander wirken können.

So schreibt Odenthal zu Beginn: „[...] so ist die Tanzmoderne auch das historische Fundament der zeitgenössischen Tanzszene.“ Doch zum Ende appelliert er: „[...] Deswegen plädiere ich für ein Konzept der Gleichzeitigkeit im Sinne von Edouard Glissant, für ein „archipelisches“ Denken und Handeln jenseits exklusiver Positionen [...]“ Ich denke, eine Gleichzeitigkeit verschiedener Tanzformen jenseits exklusiver Positionen und Hierarchien kann es nur geben, wenn wir aufhören, die Tanzmoderne als wesentliches Fundament des Zeitgenössischen Tanzes zu definieren.

Ich bezweifle, dass die zeitgenössische Peking Oper auf dem Fundament der westlichen Moderne ruht oder dass ein Headspin sich aus dem Ausdruckstanz entwickelt hat (*zwinker*). Es gibt viele unterschiedliche Tanztraditionen auf dieser Welt, die sich gegenseitig beeinflussen und heute nicht mehr klar voneinander zu trennen sind. Glissants „archipelisches“ Denken ist ein Schritt zu diesem Verständnis. Es geht davon aus, dass Identitäten von Menschen tatsächlich Beziehungsidentitäten sind, die sich wie Rhizome entwickeln. Wie Wurzeln graben sie sich in die Erde und strecken gleichzeitig ihre Zweige zu allen Seiten nach anderen Wurzeln aus. Rhizome haben kein festes Fundament, sie befinden sich im steten Wandel, so wie Identitäten nicht festgeschrieben sind, sondern sich im Austausch mit Anderen immer wieder neu definieren. Ein Prozess, der Kreolisierung genannt wird.

Zeitgenössischer Tanz ist Kreolisierung, die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher gegenwärtiger Bewegungsformen, die frei von Hierarchie neben, mit und durch einander existieren und in ihrer Essenz eins sind: Tanz. Das Fundament für diesen Tanz ist die gesamte globale Tanzgeschichte.

Darum brauchen wir eine Definition von Tanz, bei der klar ist, dass jede Form von musikalischer Bewegung Tanz ist. Wir brauchen eine Definition, die ihre eigene Position innerhalb eines Unterdrückungssystems reflektiert und die Verantwortung übernimmt, machtkritisch zu sein und den ungerichten Systemen, aus denen sie hervorgeht, auch etwas entgegenzusetzen. Eine Definition, die den westlichen Überlegenheitsgedanken demontiert und anerkennt, dass die ethische und moralische Überlegenheit auf der anderen Seite des Mittelmeeres liegt. Im Zeitgenössischen Tanz 2.0 muss es darum gehen, Gleichgewichte zwischen westlicher und nicht-westlicher Weltsicht, zwischen kultureller Aneignung und kulturellem Miteinbeziehen, zwischen Geben und Nehmen zu schaffen.

Sasha Amaya, die ich sehr schätze als Künstlerin und Denkerin, stellt sich in ihrem Text „Über das Tanzen im Jetzt“ die Frage: „Was meinen wir, wenn wir von zeitgenössischem Tanz sprechen?“ Unter Fachleuten scheint dies eine komplizierte Frage zu sein. Für die breite Öffentlichkeit ist der Begriff wohl viel leichter zu verstehen. Sie erzählte mir wie Ihr Zahnarzt sie fragte, was sie beruflich mache. Sie antwortete darauf, dass sie zeitgenössischen Tanz mache. Der Zahnarzt erwiderte, welchen zeitgenössischen Stil sie denn meine. Er zeigte damit seine Offenheit Zeitgenössischen Tanz auf das hier und jetzt zu beziehen und nicht auf eine bestimmte Tradition. Vielleicht müssen wir diese Offenheit in die Fachdiskurse zurückholen.

Definition Zeitgenössischer Tanz 2.0

Ich schlage vor, Zeitgenössischen Tanz 2.0 wie folgt zu definieren: Alle Tanzformen, die gegenwärtig stattfinden und nicht primär dazu dienen, archivarische Funktionen zu erfüllen, gelten als zeitgenössisch. Dies umfasst sowohl Tanzstile, die nicht aus der westlichen Tradition stammen, wie beispielsweise Lateinamerikanische Tänze, afrodiatorische oder urbane Tänze sowie Clubtänze, als auch solche, denen wir oft die politische Dimension absprechen.

Der Begriff Zeitgenössischer Tanz 2.0 soll nicht primär eine bestimmte Ästhetik markieren, sondern vielmehr eine zeitliche Verortung und eine soziale Positionierung darstellen. Er soll eine inklusive Perspektive fördern und es unmöglich machen, Menschen oder Kunstformen ihre Zeitgenossenschaft abzusprechen. Subgenres werden weiterhin existieren, um Stile zu benennen.

Zeitgenössischer Tanz 2.0 muss nicht zwangsläufig aus einer westlich-akademischen Tradition hervorgehen, um als zeitgenössisch betrachtet zu werden. Die gesamte globale Tanzgeschichte bildet den Nährboden, der von einem Rhizom durchzogen ist. Dieses Rhizom bildet die Grundlage für Pflanzen. Diese Pflanzen sind unsere Körper. Und unsere Körper erblühen im Tanz.

Berlin, Mai 2024

Über den Autor



Der Choreograf, Tänzer, Kurator, Speaker und Aktivist **Raphael Moussa Hillebrand** wurde 1982 in Hongkong geboren. Verwurzt in Deutschland und Westafrika, aufgewachsen in Berlin und ausgebildet durch Hip Hop, schloss er im Juni 2014 sein Masterstudium Choreografie an der Universität der Künste - HZT Berlin ab. Seine künstlerische Arbeit ist eine Fusion von Körper und Sprache, eine kreative Reise durch dekoloniale Erzählungen, die das Publikum dazu einlädt, über festgefahrene Denkmuster nachzudenken. Als Ideengeber und Gründungsmitglied der weltweit ersten Hip-Hop Partei: Die Urbane, setzt er sich u.a. für Dekolonialisierung sowie Empowerment und kulturelle Vielfalt ein. Mit seinem Charme und seiner Offenheit ist Hillebrand ein Künstler durch und durch, der erkennt, dass der Körper ein Motor ist, um die soziale Unwucht in unserer Gesellschaft mutig zu überwinden. Im Jahr 2020 wurde er vom Deutschen Tanzpreis für seine herausragenden künstlerischen Entwicklungen im Tanz geehrt.

Impressum

V.i.S.d.P.

TanzZeit e.V., Klosterstraße 68, 10179 Berlin

Redaktion: TanzZeit e.V.

Bilder: Moritz Haase, Dieter Hartwig, Peter Oliver Wolff

Gestaltung: Anna Härlin, www.annahaerlin.de

Diese Texte wurde erstellt im Auftrag von
TANZKOMPLIZEN – Tanz für junges Publikum.

TANZ FÜR JUNGES
PUBLIKUM
KOMPLIZEN

TANZKOMPLIZEN wird unterstützt durch:



© TANZKOMPLIZEN 2024