

**Tacho
Tinta**

A photograph of three dancers in a rehearsal space. Two dancers in the background wear beige leotards and leopard-print leggings, standing with hands on hips. A third dancer in the foreground wears a similar outfit and has her hand raised towards the camera. The room has a clothing rack and a door in the background.

**choreographed
memories**

2020-2022

**Tacho
Tinta**

•

Choreografisches Trio

und Gäste - alle Expert:innen in kulturellen Missverständnisse

Tacho Tinta



Wir bedanken uns herzlich bei unseren Partner und Förderer der letzten zwei Jarhen.



Gefördert von:





Über TachoTinta . . . 7

Bühnenstück "Cultural Drag" . . . 8

Ein Gespräch mit Mijin Kim und Bianca Lux von Mijin Kim . . . 12

For the you of today von Silvia Ehnis . . . 16

Notes about visual dramaturgy von Charlotte Ducousso . . . 18

**„Drag It, Drop It, Zip – Unzip It!“ – Zum Einsatz von cultural drag
in Cultural Drag** von TachoTinta von Bernhard Siebert . . . 22

Bühnenstück "commonnorm" . . . 28

commonnorm: Eine Einladung zur Idiorrhythmie von Rika Sakalak . . . 35

Meine Familie in Deutschland von Seulki Hwang . . . 36

Alchemistische Dramaturgie von Robin Junicke . . . 38

Ein Bühnenversuch: Misdirection . . . 40

Stranden in den Sprachen von Philip Beißel . . . 42



Mit einer Prise Selbstironie und einer Neugierde für das Raue entwirft TachoTinta temporäre Universen, um endlich mal Expert:innen in kulturellen Missverständnisse zu werden. Unter der künstlerische Leitung des choreografischen Trios von Silvia Ehnis Perez Duarte, Mijin Kim und Seulki Hwang (MX/KOR) bringt TachoTinta Künstler:innen aus verschiedenen Genres zusammen.

Gemeinsam nähren sie sich Fragen der Körperlichkeit und des Storytellings aus einer transkulturellen Perspektive und lassen sich von den Hürden und Missverständnissen auf dem Weg inspirieren. Die Company entwickelt ihre künstlerische Arbeit seit 2019 dank der Zusammenarbeit mit dem Ringlokschuppen Ruhr, der Theaterwerkstatt Pilkentafel und das flausen+netzwerk kontinuierlich weiter. Ihre Bühnenstücke sind an verschiedenen Theatern in Deutschland zu sehen. Ihre erste Produktion "Cultural Drag" wurde zur Tanz NRW Aktuell 2021 eingeladen.

Das Trio entstand 2017, seither haben sie nach und nach ihr derzeitiges künstlerisches Team zusammengebracht. Sie erhielten 2019 das flausen+stipendium und wurden zum HUNDERTPRO Festival in Ringlokschuppen Ruhr eingeladen.

Beide Ereignisse waren den Grundstein für das Stück **Cultural Drag** in 2020. Seitdem wurde es in verschiedenen Städten deutschlandweit gespielt, u.a. beim Tanz NRW Aktuell 2021. 2021 folgte TachoTinta ihre künstlerischen Fragen über Missverständnisse mit Recherchen und mit dem Projekt **Misdirection**, deren Ergebnisse in PATHOS München gezeigt wurden. 2022 ist ihre zweite abendfüllende Produktion mit dem Titel **commonnorm** ins Leben gerufen. Mit diesem Stück sind sie immer noch auf die Reise durch unterschiedlichen Städten in Deutschland zu sehen.

Cultural Drag

Produktion / 2020

TachoTinta und Gäste gehen gemeinsam mit dem Publikum den Weg des Drag, des glamourösen Übertreibens.

Stereotyping oneself – diese Ästhetik verleitet dazu, das Leben zur Show zu erklären. Es geht nicht darum, was du bist, sondern darum, was du wirst! Eine zeitgenössische Tanzperformance, eine Drag Show der kulturellen Identitäten, ein Spiel mit positiven Verunsicherungen.

Eine Koproduktion von TachoTinta und dem Ringlokschuppen Ruhr, in flausen+ Koproduktion mit dem E-Werk /Südufer Freiburg und der Theaterwerkstatt Pilkentafel.

Baden-Württemberg Premiere am 25.9.2020 im E-Werk/Südufer, Freiburg

Schleswig-Holstein Premiere am 15.10.2020 in der Theaterwerkstatt Pilkentafel

Nordrhein-Westfalen Premiere am 6.11.2020 – verschoben aufgrund der Pandemie auf den 19.02.2021 (Stream), Ringlokschuppen Ruhr, Mülheim an der Ruhr

Mit weiteren Vorstellungen in Köln, Düsseldorf (online), Freiburg, Chemnitz, Flensburg, Oldenburg, Bielefeld



„Cultural Drag“ ist eine zeitgenössische Tanzperformance von TachoTinta, eine Drag Show der kulturellen Identitäten, ein Spiel mit positiven Verunsicherungen. Persönliche Erfahrungen mit Rassismus und Ausgrenzungen drängen uns immer wieder zum Nachdenken über Kultur, Identität und Transkulturalität.

Die Konfliktpotenziale und Chancen im Zusammenleben, die Annahmen, die wir über uns und andere treffen, wollen wir ausloten und mit tänzerischen und performativen Mitteln befragen. Wir wagen das Experiment und werfen uns in Schale. Stereotyping oneself als subversive Strategie, um mit Erwartungen, Zuschreibungen und Wahrnehmungen zu spielen. Alles steht unter dem Credo des Drag: Die Ästhetik verleitet dazu, zu übertreiben, zu überspitzen und das Leben zur Show zu erklären. Es geht nicht darum, was du bist, sondern darum, was du wirst! Respekt ohne Klischees.

Die gemeinsame Herausforderung besteht im Befragen der eigenen Klischees und Stereotype – kein einfacher Vorgang, aber einer, der unumgänglich für ein gesellschaftliches Miteinander ist. Die Recherche führt durch drei Städte, die die Performance in Begegnungen und Erprobungen immer wieder neu konfrontieren und erweitern. Gemeinsam soll die Kunst des Hinterfragens erprobt werden. Wie könnten Alternativen aussehen für unseren Zugang zur Welt, für ein Gefühl der Vertrautheit in einer Welt voller Ungewissheiten?





Cultural Drag © Oliver Look

Konzept: TachoTinta

Kreation/Performance: Silvia Ehnis Perez Duarte, Mijin Kim,
Seulki Hwang, Enis Turan

Dramaturgische Beratung: Robin Junicke

Visuelle Dramaturgie: Charlotte Ducousso

Komposition: Vincent Michalke

Technische Leitung: Aurel Bergkemper

Projektleitung Produktion: Josefine Pfütze

Gastspielmanagement: Josephine Hofmann

Gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus
Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für
Kultur und Medien; vom Ministerium für Kultur und
Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen; vom
Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur
des Landes Schleswig-Holstein; und dem Kulturbüro
der Stadt Flensburg.



Ein Gespräch mit Mijin Kim und Bianca Lux

von Mijin Kim

Bianca, wie wurdest du von Mijin entdeckt?

Ich bin eine lange Zeit mit Mijin zusammen gewesen. Deshalb kenne ich sie sehr gut. In manchen Situationen kenne ich Mijin sogar besser als sie selbst sich kennt. Es gibt einen Teil, den ich an Mijin am allerliebsten mag, und dazu gehört, dass sie ein verspieltes und unschuldiges Mädchen ist. Zudem finde ich, dass ihr Selbstvertrauen der attraktivste Teil ihrer Person ist. Allerdings vergaß sie diese Facetten – durch die lange Abwesenheit ihrer Heimat, weshalb ich sie wieder an ihre besondere Persönlichkeit erinnern wollte. Wie bei den Rollenspielen, die wir oft miteinander gespielt haben, als wir jung waren ... Wenn ich einen Teil ihrer Persönlichkeit zu einer Figur machte und ein Rollenspiel mit Mijin spielte, schien es, dass durch das Spiel mit mir ihre verlorenen Facetten wieder aufblühten. Ich, Bianca, finde mich in ihren Kindheitsfotos wieder.

Bianca, welchen Wert hat für dich das Stück „Cultural Drag“?

Die Produktion „Cultural Drag“ war der Hauptgrund dafür, dass ich Mijin zu diesem Spiel einladen wollte, und es war wie eine Reise zum Freizeitpark für uns. Sie und ich konnten uns diese Gelegenheit nicht entgehen lassen. Wir wollten alle unsere geliebten Spielereien wieder ins Leben rufen. Wir wollten das Spiel unendlich genießen. Und ich wünschte mir, dass ihre Performance auf der Bühne glänzen würde.

Bianca, was ist deine Lieblingsszene im Stück?

Ich genieße jeden Moment bei „Cultural Drag“, aber wenn du mir jetzt diese Frage stellst und ich spezifisch antworten soll, dann fallen mir drei Szenen ein, bei denen ich mich besonders gut fühle. Die erste ist, wenn Lola uns fragt: „Are you ready, my love?“ und ich ihr jedes Mal die Frage mit „Of course, I’m always ready, I’m a superstaaaaaar“ beantworte. Die zweite, wenn ich bei der „Yellow Twins“-Szene meinen Mittelfinger so selbstbewusst in die Luft hebe und die dritte, wenn ich Lui Vu-Tong dem Publikum zugewandt auf meinen Schultern trage und „Ni Hao“ rufe.

Ist es nicht schade oder traurig, dass in zukünftigen Projekten deine Existenz nicht mehr so offensichtlich sein wird wie bei „Cultural Drag“?

Das ist nicht schade. Durch „Cultural Drag“ habe ich Mijin an ihre eigene, besondere Persönlichkeit zurückerinnert, die sie vergessen hatte. Jetzt kann sie die „Cultural Drag“-Persönlichkeit hervorholen, wann immer sie will, auch wenn sie ihre Arbeit abschließt. Ich werde nicht verschwinden, außer sie wünscht es. Immer bereit zu jeder Zeit.

Woher kam die Inspiration für den Namen Bianca Lux?

Bianca kann sich nicht mehr so gut erinnern. Lux ist eine Abkürzung, die von der Bedeutung, „Immer Luxus“ abgeleitet wird.

Gab es irgendwelche Schwierigkeiten bei den Rollenspielen mit Bianca?

Das war nicht schwer, aber ich habe mich manchmal gefragt, ob ich mich zu sehr in Bianca reinversetze und das Spiel

vergesse? Wie Bianca in einem früheren Interview erklärte, habe ich immer noch den Teil eines verspielten Mädchens in mir. Während ich also arbeitete, gab es Zeiten, in denen andere Leute wegen meiner überbordenden Verspieltheit müde wurden. Bianca hat manchmal Schwierigkeiten damit, sich der Stimmung anzupassen.

Mijin, Was bedeutet „Cultural Drag“ für dich?

Das Stück „Cultural Drag“ ist das erste große Stück von TachoTinta. Da muss es natürlich eine ganz besondere Bedeutung haben. Da dieses Stück direkt einen Teil unserer Geschichte nachspielt, war ich bei der Aufführung sehr betroffen und erschüttert. Ich bin stolz auf uns, dass wir die Erfahrung der Diskriminierung, die wir als Ausländerinnen erlitten haben, auf humorvolle und selbstbewusste Weise auf der Bühne präsentieren können. Und wenn das Publikum mit uns fühlt und den Moment mit uns teilt, dann sieht die Welt einfach mega schön aus.

Mijin, welche Bedeutung hat das zweite Stück, „commonnorm“?

„commonnorm“ bestätigt die vielfältigen Möglichkeiten, die TachoTinta entfalten kann. Es wurde ein Stück geschaffen, das sich in Farbe und Ästhetik deutlich von „Cultural Drag“ unterscheidet und ich freue mich auf die Herausforderung, an dem künstlerischen Austausch zu arbeiten, den wir in Zukunft schaffen werden.

Mijin, woher kommt deine künstlerische Inspiration?

Im Gespräch und in den Diskussionen mit unserem Team leuchten mir viele Ideen ein, die mir zuvor durch den Kopf gegangen sind, und durch den Austausch erhalten sie dann eine konkrete Gestalt. Die Gespräche mit Silvia und Seulki bereichern mein künstlerisches Leben sehr. Danke, my sisters.

Mijin, gibt es ein bestimmtes Motiv oder Ziel, das du mit deiner Kunst vermitteln möchtest?

Ich habe viele Erfahrungen mit Diskriminierung aufgrund meiner Ethnie, meines Geschlechts, meiner Sprache und meiner Kultur gemacht. Die meisten Menschen, die mich so behandelt haben, erkannten jedoch nicht, dass ihre Handlungen diskriminierend waren. Und es kommt oft vor, dass die Drittperson, die es sieht, vorbeigeht, ohne zu wissen, dass diese Situation eine diskriminierende Situation ist. Vielleicht bin ich zu empfindlich? Es gibt Zeiten, in denen ich Zweifel habe, aber ich hoffe, dass viele Menschen in der Lage sein mögen, sich mit einer sensiblen und feinfühlgigen Perspektive diesen sozialen Problemen und Fragen, die entstehen können, zu nähern. Mit meiner künstlerischen Leistung möchte ich dazu beitragen, dass diejenigen, die noch keine Erfahrungen mit sozialer Diskriminierung gemacht haben oder die Gelegenheit hatten, sich bewusst damit auseinanderzusetzen, ihre Wahrnehmung und ihren Blickwinkel auf dieses Thema erweitern. Ich hoffe auch, dass ich in der Lage sein werde, einen sensibleren Ansatz für die Minderheit innerhalb der Diskriminierungskategorie des Teils zu finden, den ich noch nicht erlebt habe.



“Eine Show über Exotik mit vielen Nuancen
und Brüchen, verspielt und dynamisch,
fantastischgetanzt und klug arrangiert.”
- Marion Klötzer / Badische Zeitung



"Bunt sowie nachdenklich."
- Tanz NRW Aktuell 2021





For the you of today

by Silvia Ehnis

In Cultural Drag, one of the first things that my character Lola Predator says to the audience is – I love who you chose to be today. But before I say it, I take time and have a look at the people who showed up. Saying this phrase fills me with love and caring for those strangers who are present. Subtle smiles pop up in their faces, others look sceptic. I return the complicit glance to the one who offers it to me. I like to imagine that this line has a hidden message, I mean much more. I mean to say: “Trust me, trust us – it might get rough, but you already decided to attend a subversive dance piece about stereotyping oneself, so stay woke and enjoy the ride.”

Probably unnecessary to speak out loudly, but this hidden message sets the tone for the rest of the lines I pronounce during the monologue, since we are already trusting each other. Some lines are written in advance, some come up while observing the members of the audience. During the performance, I speak directly to someone, and I wish I could do the same with this text. I wish I could have a look at you first, share some hand gestures and get a first impression of who is reading. I would write something directly to you, depending on who you are today. So instead of writing one text for an anonymous and characterless reader, I ask you first to choose who do you want to be today, and then find a message to you:

Are you the person who sits in the third row?

We know your secret. We sit in the third row every time it is possible. The action on the arena feels not so threatening after all due to the distance, and yet we are close enough to appreciate details and get carried by the unworn waves of energy from whatever is happening in front of our eyes. We are almost present, but not entirely there. We can hide if we want. We blend in with the rest. A huge anonymous cluster of no one and everybody. It is strange how sometimes it feels like a decision, but sometimes we are assigned to this place in the third row. Isn't it? We are hidden. Do you want to hide?

Are you the one who feels their body as a secret?

That is intriguing. Is it that your body is a secret you like to keep for yourself? Or is it a secret to you? Or something else? The time of dualisms is over. Who is your confidant? Is it just one big organic secret? Or maybe the secret is one specific thing that you like to experience only with and for yourself? Or maybe you are the one trying to figure out what it is because you know there is something there but don't know exactly what? I admit, I am a secrets enthusiast. I belong to those people who shake a wrapped gift and ask questions until I figure out what is inside. I enjoy the gift twice, so to say. Maybe shake the body until you know what the present is? But I feel my body more as a riddle than as a secret present – a constantly changing puzzle. I admit, I also love puzzles. Sometimes pieces disappear leaving a hole, but then a completely new portion emerges out of nowhere. Sometimes I am the one hiding the pieces, creating secrets, and other times I find myself unintentionally attached to someone else's puzzle. Is your body also a puzzle?

Are you the one that has been there since long time ago?

Surprise! I must admit that I also wonder who we are today, and I am eager to see in which direction the wind blows next, what new risks we must embrace. At the beginning, I had a blurry image of where we were going towards, I had a compass made of desires accumulated through the years and fueled by a collective gut feeling. Today my gut is sleeping, and I wait patiently for it to return from a deserved rest. And while I wait for the next rush of inspiration, I just want to say thank you from the bottom of my gut.

Are you the listener today?

Thank you. I like to listen, too. I like that state of being when I feel enough space and ease to pause and observe. Should we meet and listen to each other? Maybe we do not have to speak, we can just stand next to each other. I can share with you my favorite sensations and find it intriguing to experience yours. This is how I feel when performing, I am sharing physical states within a made-up universe that we found through the process. Of course, it all starts with a theme, a specific focus, but later I like to pay special attention to body sensations and states that resonate with the topic, instead of unfolding the narrative of it. I know this is very abstract and that is exactly why I find dance so interesting. It can be at the same time direct and divergent. Spectacularly confusing.

Are you the one faraway?

Sometimes when I dance, I like to imagine that my body continues a line that is connecting us. Can you imagine this? I like to visualize your body and your surroundings and try to resonate with them. Sometimes this line makes its way through the center of the Earth. Imagine the strength this link has been accumulating by resisting through mud, water, magma and all the fantastic materials that make up our planet. This strength fills me up. Other times, this line is very thin and delicate. It runs smoothly on the skin of the Earth, or sometimes it drifts through the air when I can even see you. Maybe we are not so far away from each other after all. Though the line is smooth, it is also dense, malleable, and hungry. It is full of direct impulses and expects a direct response back. We are both responsible of keeping this connection alive, because if we neglect it, it dissolves into anonymity. This link is restless and insatiable, unlike the link that runs through the center of the Earth, when we are truly far away. That one is more patient with us.

Are you the confused one?

No burden. You reading this means that maybe you do not understand something and therefore keep searching for another way to come closer. Where does the confusion flock together? Maybe you want to shake it a little bit, since I am not interested in explaining things. You won't find any straight narrative here. Reasoning is just one way to achieve intimacy. Stories are beautiful and powerful, yes, but moments to freeze time are for me even a better catalyst for connection. I am more interested and drawn to create instants that nurture emergence. Between you and me, and with them, and others, and maybe sometimes with no one. Is this confusion fermenting still inside your body? Maybe this time you do need to find out what emergence means, or better, let's experience this next time we meet.

I have been accompanying TachoTinta as a visual dramaturge since 2020.

What interests me in their artistic approach are first of all the themes, which are intimate to them, like normality, tradition, strangeness and gender.

I admire their creative process where these three women form a hydra and there is no question of compromise.

From performer to stage director, they enrich their visions with their own personal prisms. By confronting their intentions, they will collect the movements born out of the improvisations, seeking the frequency that makes them equal.

It is this orchestration that allows the creation of a choreographic alphabet of sorts. And there is also subtext!

With TachoTinta, we play all the time as if to connect with our inner child.

To recognise and release it, to recognise and release our deepest essence, our creative potential, our spontaneity and ultimately our own heroic nature.

What better world would we choose to invent?

This emotional cartography takes as its starting point the cultural fragmentation of these three young women, who have arrived from Korea and Mexico in their adopted country Germany.

With TachoTinta, we play a lot.

Playing stimulates the imagination, the creation of fantastic images and beings.

Playing is a free and fictitious activity: accompanied by a specific awareness of a second reality or frank unreality in relation to everyday life.

This liberating context allows for the invention of one's own rules. Playing also allows us to resolve conflicts and learn to create norms.

I am used to working with the immeasurable help of art history and turning the pages of the catalogue of aesthetic qualities of each era.

So many works have in my opinion offered a proposal that solves universal questions and embodies what is called humanity.

I translate our responses to the questions of space, and the narrative and visual perception that accompany these scenes into paintings.

I translate our impressions of culture in all its forms, general, traditional, popular, ancient and contemporary.

We do not refrain from expanding the images and making references.

In the future, we want to create more of a setting, to continue to form an (strange or foreign) identity.

Notes about visual dramaturgy

by Charlotte Ducousso



Cultural Drag © Robin Junicke





„Drag It, Drop It, Zip – Unzip It!“ – Zum Einsatz von cultural drag in Cultural Drag von TachoTinta

von Bernhard Siebert



Abb. 1: Nach der Show geht das Arbeitslicht an:
Das Bühnenbild von Cultural Drag

Foto: Bernhard Siebert

Ich beginne mit einem Foto, das ich am 30. September 2021 in Bielefeld gemacht habe (Abb. 1). Im Herbst 2021 war ich auf einem Theater-, Performance- und Tanz-Festival, dem flausen+Festival. Es fand im Theaterlabor Bielefeld statt, auf einem Gelände knapp außerhalb des Stadtzentrums, wo sich auch eine Jugendherberge, eine Oberschule und eine kleine Parkanlage mit Boulder-Stein und Basketball-Korb befinden. Hinter dem Titel „Flausen“ oder „Flausen+“ (sprich: „Flausen plus“) steckt die Idee, dass Künstler*innen nicht immer dazu gezwungen sein dürfen, auf eine Show oder eine Inszenierung hinarbeiten und damit auf das, was seit einigen Jahren als ‚Produktion‘ bezeichnet wird, sondern dass sie auch freier zu bestimmten Themen forschen können sollen – und damit prüfen, ob ihre Methoden oder Themen für die Bühne überhaupt was hergeben. Dazu nimmt das Flausen-Netzwerk seit mehreren Jahren Bewerbungen für vierwöchige Forschungsresidenzen entgegen, die in fast allen Bundesländern stattfinden können. Die Forschungsresidenzen verlaufen ganz unterschiedlich und haben demzufolge auch ganz unterschiedliche Ergebnisse: Manchmal stellt sich heraus, dass das Projekt eigentlich zu nichts führt; häufig aber wurde erst durch die Arbeit klar, was jetzt eigentlich künstlerisch mit dem Material gemacht werden kann, das entwickelt wurde.

Das Festival in Bielefeld hat jetzt viele Arbeiten gezeigt, aus deren Forschungsresidenzen fertige Stücke, also Bühnenarbeiten („Produktionen“) entstanden sind. Eine dieser Produktionen ist das Tanzstück der Gruppe TachoTinta: In ihm entwerfen Silvia Ehnis Perez Duarte, Mijin Kim, Seulki

Hwang und Enis Turan eine langsam anlaufende Bilder- und Gestenmaschinerie, die nach und nach Fahrt aufnimmt und das Publikum mit Eindrücken aus verschiedenen Kulturen und Traditionen konfrontiert: mit Kostümen, Posen, Choreografien, Haltungen oder ganz allgemein Arten, auf der Bühne zu sein. Im Herbst 2021 hatte ich mir vorgenommen, als Erinnerungstütze von allen Stücken, die ich sehe, die Bühne so zu fotografieren, wie sie von den Künstler*innen hinterlassen wurde. Ich brauchte ohnehin einen Moment, um mir jeweils noch letzte Notizen zu machen.

Sobald das Arbeitslicht anging und sich die Reihen gelichtet hatten, ging ich nach vorne, um ein Foto zu machen. Das Bild, das nach dem Ende von Cultural Drag entstanden ist (Abb. 1), zeigt für mich jetzt stark die Spuren des Stücks selbst, vielleicht eben auch gerade die Spuren der Gesten des dragging: Vorne links liegt ein einsamer Schuh, dessen Spitze in Richtung Zuschauer*innentribüne zeigt, im mittleren Bereich und hinten unter der Kleiderstange liegen einzelne glänzende Klamotten verstreut herum, und es ist nicht mehr recht erkennbar, um welche Kleidungsstücke es sich eigentlich genau handelt. Das Ende der Stoffbahn, die hinten rechts aufgehängt ist, liegt verwirbelt in einem Strang auf dem Tanzboden. Im Arbeitslicht ist der Raum gnadenlos ausgeleuchtet und hat nicht mehr viel zu tun mit dem sorgfältigen, effektreichen Einsatz der Leuchtmittel im Zuge der Show selbst. Cultural Drag – der Titel kommt hier daher wie ein inhaltliches Versprechen, wie ein Konzept.

Drag kann hier erstmal im performativen Sinne verstanden werden als eine Praktik, die aus einem queeren Zusammenhang kommt und die – nicht zuletzt durch Stars wie RuPaul in der Popkultur – und durch die breitere wissenschaftliche Auseinandersetzung, ausgehend von den Gender Studies – in den letzten Jahren auf unterschiedliche Weise diskutiert wurde. Aber was hat es mit dem Adjektiv des Kulturellen, cultural, auf sich? Wenn das Team von TachoTinta einen Begriff wie den des cultural drag in den Titel eines Stücks hebt, dann beeinflusst das natürlich auch die Sichtweise auf das Stück. Ich würde hier gerne der Frage nachgehen, inwiefern das Stück mit der Idee von drag spielt und auf die Schwierigkeiten der Übertragbarkeit des Begriffs auf andere Bereiche als den der gender performance aufmerksam macht, ja, diese Schwierigkeiten seinem Publikum als Denkaufgabe stellt. Um der Idee von drag näherzukommen, steige ich bei einer Szene ein, auf die ich immer wieder zurückkomme.

Es gibt diese verblüffend ehrliche Geschichte, mit der Judith Butler sich selbst beim Lernen und Forschen in jungen Jahren darstellt und dabei auch Theater thematisiert. Diese Szene wird aufgerufen, wenn es darum geht, wie eigentlich der Begriff von drag in das Werk von Butler gekommen sei, vor allem in den Schlussteil von *Das Unbehagen der Geschlechter*. In *Geschlechternormen* und die Grenzen des Menschlichen fragt Butler deshalb ganz direkt rhetorisch sich selbst: „Warum drag?“ Dafür gebe es biografische Gründe: „Wie wohl jeder weiß“, so Butler, „hat man in den Vereinigten Staaten nur die Wahl, mich in jüngerem Alter als Bar-Dyke zu beschreiben, als Lesbe, die tagsüber Hegel las und ihre Abende, jawohl, in der Schwulenbar verbrachte, die gelegentlich zur Drag-Bar wurde.“ Die „Schwulenbar“, von der Butler hier spricht, wurde also ab und an zum Drag-Lokal und damit eben durchaus auch zu einem Performance-Ort.

Mit dem Hegel-Verweis spielt Butler auf etwas Dialektisches an, das sich zwischen Philosophie einerseits („reading Hegel“) und den Aufführungen in der „Schwulenbar“ andererseits („which occasionally became a drag bar“) entwickelt. Butler erfährt, so heißt es hier, so etwas wie die „implizite Theoretisierung von Gender“. Die Erfahrung wird so beschrieben: „Es dämmerte mir rasch, dass einige dieser sogenannten Männer Weiblichkeit viel besser darstellen konnten, als ich es jemals konnte, jemals wollte oder jemals können würde.“ Diese Überlegung führt zur Idee von Weiblichkeit als Attribut, das übertragen werden kann, dem also eine bestimmte „Übertragbarkeit“ eignet. Butler wird konfrontiert mit dieser Übertragbarkeit (im Englischen: transferability) von Weiblichkeit und damit als Hegel-Leserin vielleicht auch mit der Frage, wie diese theoretisch zu fassen wäre. Das Drag-Lokal wird hier also zu einem Schlüssel-Ort für Butler, ja, vielleicht für Gender-Theorie schlechthin, weil sich hier eine „implizite Theoretisierung“ des Geschlechtlichen herausbildet, um nochmals auf diese verknappte Formulierung zurückzukommen. „Implizit“ ist das vielleicht insofern, im Sinne von Deleuze’ Leibniz-Lektüre, als dass sich hier etwas ein-ge-faltet präsentiert, das erst später ex-pliziert, aus-ge-faltet, entwickelt werden kann („plica ex plica“). („Implizit“ ist hier aber vielleicht auch als Hinweis auf das Textile des Themas Drag an sich zu lesen.)

Die Übertragbarkeit von Attributen stellt sich für Butler also in den Drag-Shows heraus, und das bringt die Übertragbarkeit von Attributen als solche bereits in die Nähe von drag: Attribute werden auf andere Körper, auf andere Zusammenhänge transferiert, gezogen (dragged). Drag wäre damit aber dann nicht nur eine mögliche Geste, die auf die Übertragbarkeit hinweist, sondern selbst eine Form der Übertragung, und dies wäre dann vielleicht auch im Zusammenhang zu lesen mit Butlers späterer Auseinandersetzung zu Geste, Zitat und Ereignis, für die Walter Benjamin und Bertolt Brecht herangezogen werden. Gerade im Deutschen ist es verlockend, die Übertragbarkeit in diesem Sinne als Überdragbarkeit zu denken: Dragging als tragen, übertragen, über etwas anderem tragen, von hier nach dort tragen, in der Übersetzung tragen, nach dem Übersetztsein.

Es ist viel geschrieben worden über drag als queere Praxis, ich habe aber den Eindruck, dass im Englischen dragging gerade auch bezeichnet, dass ein digitales Objekt geklickt wird und über einen anderen Bildschirm an einen anderen Ort gezogen wird (dragged). Die Idee der Drag-and-drop-Technik ist also ein Ziehen und Wieder-fallen-Lassen von digitalen Objekten. Damit sind für mich die beiden Kontexte aufgemacht, die uns Cultural Drag anbietet: Das Stück fragt einerseits danach, wie queere Praktiken im Umgang mit Identitätsmarkern für kulturelle Zusammenhänge genutzt werden können, und andererseits, wie sich Copy-and-paste-Verfahren, also der Umgang mit schnell auszuführenden visuellen Rekontextualisierungs-Verfahren auf die Idee der Komposition eines Tanzstücks auswirken können. Beide Perspektiven – drag als queere Praxis, drag als Ziehen eines digitalen Objekts – führen Probleme, aber auch Dringlichkeiten des derzeitigen künstlerischen Arbeitens vor Augen.

Diese Überlegungen zur Nutzung von drag im Deutschen (und damit zur Übertragbarkeit des Begriffs ins Deutsche) führen genau zu dieser Frage: Wenn geschlechtliche Attribute übertragen werden können, inwiefern können dann kul-

turelle Attribute übertragen und für Inszenierungen genutzt werden? Cultural Drag von TachoTinta steht für mich in einem Zusammenhang mit anderen Arbeiten, die sich derzeit mit der Idee der Übertragbarkeit von kulturell spezifischen Tanz- und Bewegungsformen auseinandersetzen: Im Tanzstück mit dem Titel We 2 Raqs von Tümay Kılınçel werden unterschiedliche Tänzer*innen gezeigt, die arabische Tanzformen teils zögerlich, teils expressiv dem Publikum zum Sehen anbieten. In How I Learned to Love von Amelia Uzategui Bonilla geht es um unterschiedliche peruanische Tänze, allen voran La Marinera; Clara Reiner, René Alejandro Huari Mateus und Frédéric De Carlo erfinden in Local Dancing neue Volkstänze und probieren diese nicht auf einer traditionellen Bühne, sondern im öffentlichen Raum.

Cultural Drag beginnt mit dem Blick auf eine leere Bühne, wir sehen nur im Hintergrund an einer langen Kleiderstange zahlreiche Kostüme hängen, rechts davon hängt ein großes Stück Stoff von der Decke. Durch einen lichttechnischen Effekt ist alles in gelbes Licht getaucht, Farbschattierungen lassen sich kaum ausmachen. „Woher kommst du?“, hören wir aus dem Off jemanden fragen. „Rate mal“, antwortet eine andere Person, als würde sie zu sich selbst sprechen. Kurze Pause. „Oh, da wollte ich schon immer mal hin“, heißt es von der ersten Stimme. „The Question comes sooner or later: Where are you from?“ Nach und nach betreten die Tänzer*innen die Bühne. Die gewählte Lichtstimmung taucht auch sie in einen fahlen Gelbton. Dadurch, dass die unvermeidliche Frage nach der Herkunft am Anfang der Inszenierung steht, wird eines der Themen dieser Arbeit aufgerufen, nämlich der von einer rassistischen Grundstruktur geprägte Kontext, in dem sich Personen of color bewegen, nicht nur in Deutschland. Aber sind dies die Stimmen derer, die wir hier auf der Bühne sehen? Geht es um ihre Erfahrungen, oder wird hier etwas Allgemeineres vermittelt? Dadurch kommen wir aber bereits zu einem anderen Kontext, der die künstlerische Produktion mit begreift. „Woher kommst du?“, diese Frage verweist auch auf einen Raum des Stückes als solchen.

Die Herkunft der Inszenierung und das Interesse dafür, wie sie entstanden ist und was sie konkret mit den Performer*innen zu tun hat. Es ist, als würde die künstlerische Arbeit zu uns sprechen, um uns Auskunft zu geben über die eigene Weise der Darbietung. Das Herkommen aus einem anderen Kontext bzw. die Annahme der Herkunft aus einem anderen Kontext kann dabei bereits als eine Art Wahrnehmung von drag begriffen werden. Jenseits von der Beschäftigung damit, inwiefern die hier wiederholte Frage „Woher kommst du?“ Rassismus-Erfahrung abbildet, stellt sich in Kombination mit dem Titel heraus, dass mit ihr gerade eine Authentizitätsprüfung für phänotypische Marker vorgenommen werden kann. Mich beschäftigt, mit welcher Ernsthaftigkeit TachoTinta ihrem Publikum unterschiedliche Tänze und Bewegungsmuster vorführen und dabei so miteinander verschalten und aneinander weitergeben.

Es wird mir rasch klar, dass ich als Teil des Publikums an meine Grenzen komme, nicht nur, weil ich die Tänze nicht ohne weitere Recherche zuordnen kann, sondern auch, weil ich nicht darauf vertrauen kann, was mir zur Prüfung angeboten wird: nämlich dass die Performer*innen selbst einzelne Tänze aus „ihren“ Kulturen in das Stück mitgebracht (gedragt) haben und den anderen angeboten haben, sie zu performen. Um die geschickt eingesetzte Verwirrung des Publikums komplett

zu machen: Wir werden also nicht nur damit konfrontiert, inwiefern wir uns fragen, „woher“ die Performer*innen kommen, und auch nicht nur „woher“ die Inszenierung kommt, sondern letztlich auch, „woher“ das Bewegungsmaterial stammt, das uns hier gezeigt wird. Mit dieser Hereinnahme von kulturell konnotiertem Bewegungsmaterial, mit der Setzung und Montage, der Weitergabe und der Annahme dieses Materials steht dann letztlich die Idee des cultural drag in einem choreografischen Sinne im Raum: Was wurde hier in die Inszenierung ge-drag-t und inwiefern wird der Prozess dieses dragging-Moments (oder der unterschiedlichen dragging-Momente) nun in der fertigen Inszenierung wiederholt?

Der choreografische Einsatz von Cultural Drag scheint zu sein, dass hier ein Team von Tänzer*innen zur Idee des Einsatzes von cultural drag keine einseitige Position entwickelt, sondern mehrere Perspektiven miteinander verschaltet. Es handelt sich dabei aber nicht so sehr um Perspektiven im Sinne einer ideologischen Diskussion als vielmehr um Ansichten von und Umgangsweisen mit Tänzern. Das Team von TachoTinta schildert im Ankündigungstext sehr genau, dass Cultural Drag aus dem Nachdenken über Rassismus und Ausgrenzung kommt. Die Gruppe schreibt: „Wir wagen das Experiment und werfen uns in Schale“, und weiter: „Stereotyping oneself als subversive Strategie, um mit Erwartungen, Zuschreibungen und Wahrnehmungen zu spielen. Alles steht unter dem Credo des Drag.“ Folgt man dieser Fährte, könnte gesagt werden, dass Silvia Ehnis Pérez Duarte, Mijin Kim, Seulki Hwang und Enis Turan den Drag als „Credo“, als „Ästhetik“ nutzen, um in der Übertreibung etwas zu riskieren – und auch dem Publikum etwas anzubieten.

Ich gehe hier auf eine Szene ein, die mich nachhaltig beschäftigt hat: Die Vier tanzen etwa in der Mitte des Stücks unter Anleitung von Enis Turan eine synchronisierte Chorografie zu Musik, die ich als türkische deute – und der Tanz selbst scheint volkstümlicher Herkunft zu sein. Die Tänzer*innen blicken in einer Vierer-Formation in dieselbe Richtung, bewegen sich zu bestimmten Zeitpunkten um 90 Grad nach rechts um die eigene Achse, manchmal auch um 360 Grad. Die Bewegungen selbst erfordern allerdings eine sehr große Körperbeherrschung – immer wieder wird ein Bein sehr hoch geworfen, um es dann mit einem genau getimten Schritt auf dem Boden aufkommen zu lassen. Ansonsten hat dieser Tanz etwas Federndes, die Tänzer*innen sind ständig in Bewegung, nach vorne, zur Seite, rückwärts, dabei immer in einer quadratischen Formation. Die Tänzer*innen gehen auch auf die Knie, alles nach der Anweisung von Enis Turan: „Hoppl!“, hören wir im Publikum immer wieder als Teil der Live-Ansage. Das Bühnenlicht taucht die Körper dabei ganz in ein sattes Rot, das sie sehr kontrastreich erscheinen lässt. Die Arme werden intensiv eingesetzt: Teilweise wird mit erhobenen Händen getanzt, dann wieder werden Wellenbewegungen angedeutet, aber es wird auch immer wieder bei einzelnen Momenten gleichzeitig punktuell geklatscht.

Dann passiert etwas Bemerkenswertes: Mijin Kim hört auf zu tanzen, betrachtet den Tanz der anderen von außen. Dabei ist erst unklar, warum sie die Formation verlassen hat, als eindeutige choreografische Entscheidung wird das aber sofort erkennbar. In der Aufführung, die ich gesehen habe, steht Kim dabei auf der dem Publikum gegenüberliegenden Seite der Bühne – wir können sie also sehr genau dabei beobachten, wie sie die Formation ihrerseits beobachtet.

Sie scheint sie in gewisser Weise zu studieren, und in ihrem Gesicht spiegelt sich meine eigene Unsicherheit der Situation gegenüber: Kann ich in dieser Szene, die mit soviel Rhythmus und Verve performt wird, mitgehen, mitgezogen werden (to be dragged along), oder soll ich mich dem widersetzen, gerade weil ich gar nicht weiß, was da eigentlich getanzt wird und welcher – rituelle, folkloristische, bedeutungsmäßige – Kontext damit aufgerufen wird? Dann verlässt auch Seulki Hwang die Formation und beobachtet gemeinsam mit Kim die verbleibenden Tänzer*innen – Enis Turan und Silvia Ehnis Pérez Duarte. Aber dann lässt auch Ehnis Pérez Duarte die Tanzbewegungen fallen (drop) und Turan tanzt allein weiter. Diese Situation wird dadurch zugespitzt, dass es letztlich auch keine Musik mehr gibt: Turan tanzt in Stille, und wir hören das Atmen und die Schritte auf dem Boden nun sehr deutlich, ohne die Sounduntermalung.



Abb. 2: Mijin Kim macht nicht mehr mit: Screenshot des Videomitschnitts von Cultural Drag (v.l.n.r.: Silvia Ehnis Pérez Duarte, Mijin Kim, Seulki Hwang)

Plötzlich kommt aus dem Off aber eine Unterhaltung von zwei Stimmen eingespielt, die ich als männliche wahrnehme: „Hey, suchst du Fun?“ – „Ja.“ – „Hast du auch XXX-Pics?“ – „Nice“ – „Woher kommst du, bist du Türke? [Pause] Wenn du Türke bist, dann will ich dich nicht treffen.“ Hier blicken nun alle vier Tänzer*innen ins Publikum, es ist still im Saal.

Die Frage, die ganz zu Anfang schon in den Raum gesagt wurde („Woher kommst du?“) wird hier, nach dieser Tanzsequenz, wiederholt, etwa eine halbe Stunde später also, in der Mitte der Performance. Was sich hier für mich abbildet, ist die Darstellung der Grenzen von kulturellem drag. Wir sehen Tänzer*innen, die zeigen, wie es aussehen könnte, wenn nicht mehr mitgemacht wird, wenn die aufgetragene, übertragene, angewiesene, gedragte Choreografie nicht mehr weitergeführt wird und stattdessen eine Outside-Eye-Position eingenommen wird.

Dann wird diese Auseinandersetzung aber auch angebunden an den Rahmen des Stücks und an die Auseinandersetzung mit dem Verwiesen-Sein (und dem Reduziert-Werden) auf die eigene Herkunft: Die Frage nach der Herkunft von Personen wird kurzgeschlossen mit der Darbietung von kulturell tradiertem Bewegungsmaterial, dessen Herkunft nicht klar ausgezeichnet wird, und bei dem ein inszeniertes Drop-ping-out für das Publikum performt wird. In der Schilderung dieser Szene fällt mir auf, dass es für mich schwierig ist, eine Analyse vorzunehmen, weil ich selbst an eine Grenze

des Schreibens gerate, oder vielleicht auch an eine Grenze des Festhaltens oder Festmachens – an eine Grenze dessen, was es heißt, eine Performance in die analytische Sprache herüberzuziehen (to drag) und hier einfach mal ein paar markige Sprüche fallenzulassen (to drop). So muss ich beispielsweise eine Differenz festhalten zwischen der bloßen Wahrnehmung und der eigenen Lektüre: Im Schreiben bilde ich ja gerade mein Lesen ab.

Ich schreibe, um kategorisieren zu können und um mein späteres Lesepublikum kategorisieren lassen zu können, über als weiblich oder als männlich gelesene Körper, über als türkisch und als koreanisch gelesene Körper, über synchrone Bewegungen und solche, die asynchron werden und damit eine Differenz anzeigen, oder eine beginnende Differenzierung. Ich bin gezwungen, zumal als weißer, westlicher Zuschauer, eine Sprache zu finden, die in der Analyse nicht sofort selbst wieder die Vorannahmen wiederholt, mit denen hier so geschickt gespielt wird – und gleichzeitig habe ich aber das Bedürfnis, diesen Text nicht zu verstiegen werden zu lassen, weil ich den Eindruck habe, dass dann meine eigene Wahrnehmung und Erfahrung sich nicht mehr richtig abbildet.

In mir entsteht der Eindruck, dass sich mit der Performance auch so etwas wie eine „implizite Theoretisierung“ eingestellt hat, um auf den von Butler gebrauchten Begriff zurückzukommen: Im geschickten Einsatz von drag, im Rückgriff auf kulturell tradiertes, auf Stereotypen und Identitätsmarker, gelingt es dem Team von TachoTinta, eine Show über die Übertragbarkeit von kulturellen Attributen auf die Bühne bringen, die gleichzeitig die Grenzen dieser Übertragbarkeit auslotet. Dabei wird das aber bewusst nicht zu einer trockenen-theoretischen Performance, vielmehr wird der Diskurs (oder zumindest seine sprachlichen Anteile) selbst außen vor gelassen. Ich bin dazu verleitet, zu sagen, dass es sich um einen mitreißenden Abend handelt, bei dem wir als Publikum allerdings immer wieder in unserem Mitgerissen-Sein unterbrochen werden. Uns wird immer wieder angeboten, eine Außenposition zu diesem Mitgerissensein einnehmen zu können.

Insofern handelt es sich eben genau um ein doppeltes Angebot: mitgerissen-werden und unterbrochen-werden. Ich habe dieses doppelte Angebot gerne angenommen und versucht, mir darauf für mich so gut als möglich einen Reim zu machen: Ich habe nochmals die leere Bühne fotografiert, mir die Aufzeichnung angesehen, zu beschreiben begonnen – und damit versucht, die Erfahrung der Performance als solche in die eigene Sprache herüberzuziehen. Cultural Drag von TachoTinta fragt im Sinne Butlers also danach, inwiefern kulturelle Attribute übertragen werden können und damit nicht zuletzt auch Material für Tanz, Theater und Performance sind, indem hier einige mögliche draggings durchgespielt oder angeteasert werden.

Nicht zuletzt in der Zurschaustellung der Möglichkeit des Aussteigens aus übertragenen Choreografien in der beschriebenen Szene wird damit eben auch gerade das Publikum aktiviert. Das Team von TachoTinta macht es uns also nicht einfach, aber genau darin liegt die große Kunst dieses Abends. Hier werden keine einfachen Positionen vertreten, die dann in der Sprache ohne große Mühe rasch nachgeformt werden können und auf die sich mehr oder weniger leicht bezogen werden kann. Ich komme nochmals auf das Foto zu

sprechen, mit dem ich in den Text eingestiegen bin: Ich nutze dieses Foto als Mittel, um Cultural Drag nochmals zu mir heranzuziehen, herüberzuziehen. Mein Argument hier wäre genau dieses: Cultural Drag zwingt mich dazu, im Zuschauen, Nachdenken und Schreiben selbst die Show in irgendeiner Weise von der Bühne herunterzuzerren (to drag), auch wenn sie hier bei mir dann vielleicht nur in anderer Weise wieder auftaucht, weil ich sie selbst anders „färbe“ – oder eben einkleide, wenn man so will (in drag). Damit würde aber, auf eine ganz andere Weise, ein ganz anderes cultural dragging benannt, nämlich das, was zwischen Bühne und Publikum ständig stattfindet: Im Sinne einer Kulturtechnik der Lektüre dessen, was auf der Bühne stattfindet, durch die, die zuschauen. Insofern könnte man sagen, der Text, der hier aus meiner Beschäftigung mit Cultural Drag entstanden ist, zieht meine Beobachtungen aus dem Stück heraus, extrahiert sie (draggt sie) und fügt sie in einen anderen Zusammenhang wieder ein, nämlich den der sprachlichen Auseinandersetzung (droppt die extrahierten Daten also wieder woanders, wenn man so will).

Das Team von TachoTinta macht mit Cultural Drag also gerade auch einen Kommentar zu Momenten der Übertragung kultureller Attribute in Alltagssituationen, in Theater, Performance und Tanz – allgemeiner: in anderen angrenzenden Szenen. Cultural Drag lässt uns Formen von cultural drag ein wenig mehr auf den Begriff bringen, in dem das Stück danach fragt, wie dessen Einsatz möglich ist.

Frankfurt am Main, im Dezember 2022

1. Ich konnte Cultural Drag von TachoTinta am 30. September 2021 im Theaterlabor Bielefeld sehen.
2. Vgl. u.a. Ramey Moore: "Everything Else is Drag. Linguistic Drag and Gender Parody on RuPaul's Drag Race", in: *Journal of Research in Gender Studies* 3(2), 2013, S. 15–26; zuletzt: Mario Campana, Katherine Duffy, Maria Rita Micheli: „We're all Born Naked and the Rest is Drag': Spectacularization of Core Stigma in RuPaul's Drag Race", in: *Journal of Management Studies*, Nr. 59, Ausgabe 8 (Dezember 2022), S. 1950–1986.
3. Vgl. u.a. Katrin Sieg: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor 2002; Renate Lorenz: *Queer Art. A Freak Theory*, Bielefeld 2012.
4. Well, there are biographical reasons, and you might as well know that in the United States the only way to describe me in my younger years was as a bar dyke who spent her days reading Hegel and her evenings, well, at the gay bar, which occasionally became a drag bar. Judith Butler: *Undoing Gender*, S. 213.
5. Judith Butler: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt am Main 2011, S. 338.
6. Ebd., S. 339.
7. Ebd.
8. Vgl. Gilles Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988.
9. Vgl. Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Hg. v. Anna Babka, Matthias Schmidt, übers. v. Anna Wieder, Sergej Seitz, Wien 2018.
10. Vgl. Tümay Kılınçel: *We 2 Raqs* (2021). Ich konnte die Arbeit am 01.11.2022 im Künstler*innenhaus Mousonturm, Frankfurt am Main, sehen.
11. Vgl. Amelia Uzatogui Bonilla: *How I Learned to Love* (2022). Ich konnte die Arbeit bei der Premiere am 9. Dezember 2022 im Frankfurt LAB, Frankfurt am Main, sehen.
12. Clara Reiner, René Alejandro Huari Mateus, Frédéric De Carlo: *Local Dancing*, ein Projekt im Rahmen des diesjährigen Frankfurter IMPLANTIEREN Festivals 2022/23. Ich konnte die Arbeit noch nicht live sehen, hoffe aber, dass ich Anfang 2023 dazu die Möglichkeit habe.
13. Vgl. tacho-tinta.com, zuletzt abgerufen am 23. Dezember 2022.



commonnorm

Produktion / 2022

Normalität ist eine Illusion! Eine Choreografie auf der Zerbrechlichkeit der Erwartungen und Gewohnheiten.

Wir erklären unseren Verstand zur Illusion. Wir arbeiten an der Illusion der Normalität. Wir drehen uns um uns selbst und verdrehen dem Publikum den Kopf. Drehen so lange, bis wir ins Delirium fallen und der Blick sich langsam klärt.

Eine Produktion von TachoTinta in Koproduktion mit dem Ringlokschuppen Ruhr.

Premiere am 11.09.2022 in Ringlokschuppen Ruhr, Mülheim an der Ruhr.
Weitere Vorstellungen in Köln, Bonn, Flensburg und München



Normalität ist eine Illusion, diese Vorstellung, die wir uns innerlich wünschen. Normalität ist auch ein zweischneidiges Schwert, das Sicherheit bietet und gleichzeitig Unterwürfigkeit fordert. Und obwohl es bedrohlich erscheint, ist es auch sehr zerbrechlich. Eine kleine Veränderung in unserer Wahrnehmung reicht aus, um ihre künstliche Allgegenwart zu brechen. TachoTinta bringt eine Tanzperformance auf die Bühne, die von dieser illusorischen Zerbrechlichkeit der Normalität inspiriert ist, die Choreografie ist ein Echo auf die Erfahrung der Starrheit des Kanons und der Stereotypen, die die Realität systematisch zu ordnen versuchen.

Mit ihrer charakteristischen spielerischen Note zeigen die fünf Tänzer*innen von TachoTinta eine Reihe von Widersprüchen, die mit der Wahrnehmung des Publikums spielen. Sie verlieren sich selbst im Versuch, Einstimmigkeit in der Gruppe zu finden. Eine lebendige choreografische Konfrontation, die das innere Narrativ der Betrachter*innen in Frage stellt, diese behagliche Annahme, die behauptet, dass in unserer Realität bereits alles bekannt sei, solange die Normalität herrsche.

„Hier sprießt die Fantasie.“
- Michael Zerban / O-Ton



commonnorm © Robin Junicke

„Sie zwingen das Publikum regelrecht dazu ihre Sehgewohnheiten zu überprüfen: eine symbolische Einladung sich mit an den Tisch zu setzen, um über Vorstellungen von Normalität mitzuverhandeln.“
- Thaddäus Maria Jungmann, tanznetz



commonnorm © Michael Zerban

Konzept und Künstlerische Leitung: TachoTinta
 Kreation und Performance: Silvia Ehnis Perez Duarte,
 Seulki Hwang, Mijin Kim, Jeff Pham, Mira Plikat/Enis
 Turan
 Dramaturgie: Robin Junicke
 Visuelle Dramaturgie/Set Design: Charlotte Ducousso
 Komposition: Vincent Michalke
 Technische Leitung: Aurel Bergkemper
 Outside Eye: Reut Shemesh
 Creative Producer: Mark Christoph Klee
 ÖA/PR: Ellen Brombach
 Bühnenbild Beratung: Max Pothmann
 Kostüm: Lola Predator, Bianca Lux

commonnorm ist eine Produktion von TachoTinta, in Koproduktion mit dem Ringlokschuppen Ruhr. Gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR, vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen; vom Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.

Unterstützt von Theaterwerkstatt Pilkentafel und Quartier am Hafen.



Cultural Drag © Robin Junicke



commonnorm: Eine Einladung zur Idiorrhythmie

von Rika Sakalak

Die Wissenschaft, das Wissenschaftliche fußen auf verschiedene Methode der Beobachtung und Vermessung. Es gibt Physik-Regeln, die eine Normalität erzeugen bzw. festlegen; Schwerkraft, Newtons Axiomen. Die Messbarkeit und Auswertung von den Daten führen dann demzufolge zu der Erzeugung eines Durchschnitts und zwei quantitativer Grenzen: mehr oder weniger als die meisten.

Es ist Spätsommer. Das Publikum hat sich hingesetzt. Ein leuchtendes Parallelogramm steht leicht nach hinten gebogen auf der Bühne. Das Licht ist warm, erzeugt den Eindruck, dass diese Fläche schweben könnte. Der Ton im Hintergrund spielt mit: Es klingt außerirdisch. Plötzlich wird diese Fläche zum Tisch und die Schwerkraft wird erhoben. Aus der oberen Seite des Parallelogramms erscheint Teil eines Körpers, der sich so auf ihn positioniert, als ob es sich auf dieser Fläche setzen würde: Es ist nur der Oberkörper zu sehen, die Hände der Person sind auf der Fläche gefaltet. Eine zweite Person „setzt sich“ auf der rechten unteren Ecke der Fläche. Die zwei Körper verschwinden und die leuchtende Fläche dreht sich 90 Grad nach links.

Die Orientierung der Fläche wird nach bestimmten Bilder-Sequenzen geändert. Am Ende wird sie getragen und steht als Tisch auf der Bühne. Die Performende sitzen nah aneinander auf Hocker. Das Tempo ändert sich bzw. eine neue musikalische Ebene wird hinzugefügt: Die anderen zwei Performende laufen kreisförmig.

Der Rhythmus, der vom Ton gegeben wird, setzt den Rahmen, worin sich die fünf Körper bewegen dürfen. Gleichzeitig öffnet den Raum für eine Suche von Zwischentönen und -klängen, die neuen vielfältigen Rhythmen erzeugen, wodurch sich die Performende nach und nach sich eindringen. Es ist Spätsommer. Auf einem anderen Tisch setzen wir uns nach einer kleinen Pause.

Der erste Durchlauf ist gerade vorbei. Es ist ein sonniger Nachmittag, die Stimmung ist entspannt. „Wie haben eure Körper beim Zuschauen reagiert?“ fragt Silvia. Wir sammeln und daraus kommen Wörter wie: locker, neugierig, mit Aufregung, humorvoll.

In einer seinen Vorlesungen zieht Barthes die Schlussfolgerung: „Wenn man zwei unterschiedliche Rhythmen überlagert, entstehen schwerwiegende Störungen.“ Die Brüche, das Nicht-Mitmachen, das A-Synchrone, das Nicht-Bewegen offenbaren in commonnorm den Inhalt seiner Titel: das Gemeinsame und die Normalität stehen so nah aneinander, dass die beiden untrennbar sind. Wenn das Englische „common“ als eine zeitliche Bezeichnung verstanden wird (ins deutsche mit „häufig“ zu übersetzen), bekommt der Rhythmus eine zusätzliche Dimension. Kurz vor der Mitte der Performance hallen die Körper den Ton nach: Fast schwebend, reagieren zu dem wiederholenden Ton. Dabei nähern sich an, bilden Konstellationen, schaffen optisch symbiotische Bilder. TachoTinta schafft es als Kollektiv in dieser Choreographie eine Idiorrhythmie zu entwickeln, die den Raum und die Zeit gibt, verschiedene und eigene Rhythmen zu entstehen, die nicht synchron sein müssen bzw. sich auf das Asynchrone beziehen.

Diese Schwerkraft, vor allem das Schwere und Gewichtvolle dabei, wird am Ende der Choreografie mit dem plötzlichen und überraschenden Rollen umgedreht. Eine Leichtigkeit übernimmt und sie ist auch auf den Gesichtern der Performende zu sehen: spielerisch, fröhlich, ihre Haltung ist ein ständiges Zwinkern an den sog. Normen, die in der Gesellschaft in einem Land des Globalen Nordens herrschen. Ein Rollen, das mit seinen Qualitäten zum Mittel wird, für die Abschaffung jeglicher gesetzten Form von Normalität als Unterdrückungs- und Einschränkungstrategie.

Meine Familie in Deutschland

von Seulki Hwang

Ich habe mit Tanz angefangen, weil ich Aufmerksamkeit bekommen wollte. Noch immer genieße ich den Blick des Publikums, das gibt mir Energie. Mittlerweile ist für mich der Prozess der Entstehung eines Stückes noch wichtiger und zentraler geworden als das Performen des Stückes selbst. Mein Ziel ist, immer mit Ehrlichkeit und Ernsthaftigkeit Kunst zu machen. Für mich entsteht ein gutes Werk, wenn ein Thema in und mit einem Kunstwerk verschmilzt, sodass deren Verbindung offensichtlich erscheint. Das Thema ist dann nicht nur ein Teil davon, sondern daraus entwickelt sich der gesamte Prozess.

In unserem Stück „Cultural Drag“ sind wir mit dem Inhalt, der sehr persönlich ist, auch ehrlich und ernst umgegangen, es handelte sich um unsere eigenen Erfahrungen. Ich freue mich jedes Mal, wenn wir das Stück spielen können, auch wenn wir es schon fast zwanzig Mal aufgeführt haben. Denn ich spüre dabei, dass es etwas von uns ist, das nur wir spielen können. Wir haben nicht darüber nachgedacht, ob uns jemand vertreten könnte, falls wir nicht können, das wäre sinnlos.

Da für mich persönliche Erfahrungen wichtig für meine Kunst sind, könnte ich beispielsweise niemals etwas über den Krieg auf der Bühne präsentieren, das wäre mir fremd und ich möchte so ein schwerwiegendes Thema auf keinen Fall naiv angehen.

Ich denke, viele Künstler*innen schaffen Werke, die widerspiegeln, wie sie die Welt verstehen und sehen, daher habe ich den Eindruck, dass ich einen sanfteren und optimistischeren Blick auf die Welt habe als viele andere.

Mein künstlerisches Interesse liegt auch nicht darin, mit konkret geschehenen Ereignissen umzugehen, sondern sich neue Situationen vorzustellen und Vorschläge zu geben, was sein könnte. Mit Mijin und Silvia zusammen möchte ich eine neue Welt ausdenken.

Mir gefällt das besonders an der künstlerischen Arbeit; die Welt, die ich beim Nachdenken sehe, die Ideen, die aufkommen, welche sich nicht mit Sprache ausdrücken lassen. Durch die Kunst kann das strukturiert und in detaillierten Bildern gezeigt werden.

Wir drei haben sehr unterschiedliche Charaktere und Neigungen, daher brauchen wir viele Diskussionen und müssen uns oft treffen, um an etwas zu arbeiten. Aber es gibt auch einen wichtigen Grund, warum unsere Zusammenarbeit gut läuft, denn wir vertrauen gegenseitig unseren ästhetischen Sinnen. Zur Not hilft eine Runde Schnick, Schnack, Schnuck, um eine Entscheidung zu treffen.

Es ist mein Wunsch, mit TachoTinta ein neues Werk zu kreieren, beim dem alle Elemente, also Performer*innen, Choreografie, Musik, Licht usw. fein abgestimmt harmonisieren können, sodass die Individualität aller Beteiligten sichtbar wird, zurückgehend auf die Idee, dass mir Ehrlichkeit sehr wichtig ist für das Kunstwerk. Danach bin ich noch auf der Suche, ich hoffe, wir schaffen es und können damit noch weiter Erfolg und Ruhm haben, denn TachoTinta bringt mir am meisten Belohnung und macht mich stolz und glücklich.



Alchemistische Dramaturgie

von Robin Junicke

Das Prinzip des Ähnlichen bestimmte weite Teile des Denkens vor der Aufklärung. Michel Foucault untersucht in *Die Ordnung der Dinge* die Geschichte der überindividuellen Denk- und Ordnungsmuster: Bis ins ausgehende 16. Jahrhundert hinein folgte demnach die abendländische Kultur dem Prinzip der Ähnlichkeit. Dies betrifft direkte Analogien, in denen etwa der menschliche Körper in Bezug zum Universum gesetzt wird und auch Vergleiche von Verhältnissen: So stünden die Sterne im gleichen Verhältnis zum Himmel wie die Gräser zur Erde. Mit der Kraft der Sympathie könnten sich zudem auch unterschiedliche Dinge über das Prinzip der Ähnlichkeit verbinden, die Sonnenblume folgt der Sonne, die Wurzel wächst auf das Wasser zu. Hieraus wurden konkrete Handlungen abgeleitet: Die Ähnlichkeit der Walnuss etwa ließ den Schluss zu, dass diese gegen Kopfschmerzen helfen könnte; Sternkonstellationen erlaubten Aussagen über das Schicksal eines Menschen. Elemente der Erde und des Kosmos wurden in Beziehungen gebracht. Wissenschaft und Magie verschmelzen zur Erklärung der Welt.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden diese Ähnlichkeiten als trügerische Illusionen abgetan und an ihre Stelle tritt die Repräsentation: Die Welt wird katalogisiert und umfänglich vermessen. Im 18. Jahrhundert tritt an diese Stelle dann das Organisationssystem, welches die Beziehung zwischen den Dingen in den Fokus stellt. Eine Gewissheit, die im 20. Jahrhundert wieder ins Wanken gerät, etwa wenn Jean-François Lyotard eine Vielzahl an gleichberechtigten Wahrheiten nebeneinanderstellt.

Die Alchemie des Mittelalters steht für die Hoffnung, einen Einfluss auf die Welt zu haben. Für die Möglichkeit der Veränderung, der Verwandlung. Alchemie versteht sich selbst als die Lehre von den Eigenschaften der Stoffe und ihrer Reaktionen. Es geht neben dem grundsätzlichen Verstehen-wollen der Welt und Praktiken, die heute wohl Chemiker*innen und Pharmazeut*innen zugeordnet würden, um die Transmutation (Umwandlung) von Metallen und Mineralien. Einer der bedeutendsten Alchemisten, Paracelsus, arbeitete bereits im frühen 16. Jahrhundert mit verschiedensten Stoffen und ihren Salzen. Sein Ziel war es, Dinge zum Besseren und Nützlicheren zu verändern und zudem Gegensätze zu versöhnen und zu einer Einheit zu führen. Seine konkrete Arbeit kann aus der heutigen Perspektive als Frühform der Naturwissenschaften verstanden werden. Als Allegorien oder Denkfiguren für dieses Streben wurden auch lebende Kunstwesen beschrieben, etwa der Homunkulus (künstlich geschaffener Mensch) oder der Hermaphrodit, (männliche und weibliche Aspekte vereinigend).

Rancières These, Kunst sei vor allem widerständig, indem sie die Ordnung der Wahrnehmung durchbricht, trifft auch auf diese Denkfigur zu: Die Rückbesinnung auf die transformative Hoffnung der Alchemie, den Wunsch, jenseits der geordneten Repräsentation Ähnlichkeiten zu suchen, und die Welt oder zumindest die Kunst jeden Tag ein Stück besser zu machen, ist meine Hoffnung für die Dramaturgie im 21. Jahrhundert. In Anlehnung an Donna Haraway möchte ich noch die Diffraktion mit in diesen Abweg nehmen. D

er Begriff ist der Optik entlehnt und beschreibt die Ablenkung von Wellen durch ein Hindernis. Diese Beugung erlaubt beispielsweise dem Licht, Bereiche zu erreichen, die auf geradem Weg unerreichbar wären. Die Diffraktion unterscheidet sich somit deutlich von der Reflexion, welche beispielsweise im Spiegel das Licht im gleichen Winkel zurückwirft, in dem es ihn erreicht hat. Im Gegensatz zu einem solchen Abbild verändert das Hindernis hier den eingeschlagenen Pfad, statt ihn auf sich selbst zurückzuwerfen. „Diffraktion liefert keine Abbilder und folgt nicht dem Modell der Repräsentation. Diffraktion beruht nicht auf der Differenz von Original und Kopie, sondern handelt von Nachträglichkeit und der Verbindlichkeit von Ereignissen, die immer schon vorbei sind und anderswo stattgefunden haben.“, schreibt Astrid Deuber-Mankowski in ihrer Lektüre von Donna Haraway und Karen Barad. Eine moderne Dramaturgie sollte versuchen, mit Reflexion und Diffraktion zu spielen, Hindernisse zu bauen, die mal ungefiltert zurückspiegeln und mal den eingeschlagenen Weg beugen, um neue Bereiche zu erschließen.

TachoTinta arbeiten aus meiner Perspektive permanent an neuen Wegen, Erfahrungen zu verknüpfen: die verschiedenen Erfahrungen innerhalb der Gruppe ebenso wie die von Wegbegleitern und Publikum. Der stetige Austausch, das Missverstehen und anschließende Diskutieren, das Denken über Positionen und Erfahrungen steht dabei immer im Gleichgewicht mit einer Arbeit an und mit Körpern. Mit der eigenen Bewegungspraxis und Choreografie ebenso wie mit den Erfahrungen und Perspektiven auf den Körper des Publikums. Was ich für meine eigene Arbeit innerhalb dieser Prozesse als Alchemie zwischen Reflexion und Diffraktion beschreibe, trifft auch auf die choreografische Arbeit und letztendlich auch auf die Rezeption zu. Oft dauern die Gespräche im Anschluss länger als die Performance selbst und noch Wochen später erreichen uns Berichte von Zuschauer*innen, was in ihnen umgelenkt, ausgelöst oder verändert wurde. Ich hoffe daher, dass sich etwas von diesem Prozess, den ich dramaturgisch zu stützen suche, bis in das Nachdenken der Zuschauer*innen nach der Performance weiterträgt und eine eigene Kraft und Dynamik entwickeln kann.

Die Alchemie hilft hier als Denkfigur, um mit Ähnlichkeiten und Veränderungen spielerische Wege zu eröffnen, sich und die Welt als veränderbar wahrzunehmen. Ein Theater, welches neben der Repräsentation von Ideen und Personen noch andere Verhältnisse zulässt, kann, nicht zuletzt informiert durch aktuelle Diskussionen zur Identitätspolitik, Inspirationen in der Alchemie suchen. Möglich wäre hier der Begriff des Postrepräsentativen Theaters. Wie auch im Postdramatischen Theater das Drama durchaus noch stattfindet und nur nicht mehr im Zentrum steht, wäre im Postrepräsentativen Theater die Repräsentation noch Teil des künstlerischen Vorgangs, aber nur eine von vielen Möglichkeiten. Als Kunst-begleitende, -ermöglichende und -schaffende Praxis ist eine Reflexion von Konzepten und Praktiken ebenso nötig wie die Diffraktion. Die Position, Teil des künstlerischen Prozesses zu sein, aber dennoch einen Blick von außerhalb der Bühne einzunehmen, erlaubt ein Spiegeln von Vorgängen und damit ein Sichtbarmachen von Wirkungen, Zusammenhängen und Rezeptionsperspektiven. Neben dieser möglichst neutral gehaltenen Reflexion ist die Dramaturgie zudem der Diffraktion fähig und kann so Gedanken, Experimente oder Abläufe in unbedachte Bereiche umlenken und so kreative Anstöße bieten und Vorschläge machen. Die Aufgabe liegt vielleicht ebenso im Lösen wie im Finden und Herstellen von Problemen.

In der dramaturgischen Praxis mit TachoTinta versuche ich, ein Postrepräsentatives Theater zu denken, welches Ähnlichkeiten sucht, um auf Abwege zu geraten, welches Transmutationen probiert, um die Welt ein Stückchen besser zu machen, und welches sympathetische Verbindungen sucht, um Nähe herzustellen, gegen jede Vernunft und Logik. Eine Kunst der Widerstände und Umarmungen – der Widersprüche und Umgarnungen. Diese Suchbewegungen sind der Anspruch, an dem ich scheitern möchte.

Misdirection

Prozess / 2021

„Geschmack ist Gewohnheit, Kannibalen sind den Geschmack von Menschenfleisch gewohnt.“
– Vincent Michalke, aus einem Text in der Konzeptionsphase für das Stück

»You are 'blind' to that which you are not attentive. As events unfold before you, you tend to pay attention to a small cone of information and then, when thinking back on what you saw, you tend to believe you saw more than you did. Consciousness is all about filling in the gaps. You assume you know what's happening right outside whatever it is you are focused on, but all over the place, you are imagining the things you can't see.«

– David Mcraney



In der Recherche "Misdirection" arbeitete TachtoTinta weiter an der Erforschung kultureller Missverständnisse. Dieses Mal war eine tänzerische Auseinandersetzung mit Identitätspolitik, Alltagsrassismus und Normvorstellungen verschränkt mit Techniken und Taktiken der Bühnenzauberei. Es geht um Strategien dafür, wie Aufmerksamkeiten gelenkt werden, wie Normalität hergestellt wird. Mit den Mitteln der Choreografie und der Bühnenzauberkunst kreieren wir irreführende Fallen, verlockend einfache Lösungen und schillernde Illusionen, hinter denen die Widersprüche lauern. Gerade die Begegnungen und Begebenheiten, in denen verschiedene Vorstellungen von Normalität aufeinandertreffen, ermöglichen, das Gemachte im Normalen genauer zu betrachten und vielleicht zu erweitern.

Dieser Prozess legte den Grundstein für das Stück common-norm im Jahr 2022.

Showing in PATHOS München, August 2021.

Konzept: TachtoTinta

Kreation, Performance & Tanz: Mijin Kim, Enis Turan, Silvia

Ehnis Perez Duarte, Seulki Hwang

Zauberei: Christoph Demian

Visuelle Dramaturgie & Kostüme: Charlotte Ducousso Dra-

maturgie: Robin Junicke

Komposition: Vincent Michalke

Gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien; vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen sowie das NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste. #Takeaction #TakeThatNeustart

Stranden in den Sprachen Arbeit am Missverstehen

von Philip Beißel

*Ich rede mit der Sprache, manchmal antwortet sie.
Manchmal antwortet auch jemand anders.
Ich rechne nicht mehr damit, verstanden zu werden.
Mathematik ist nicht mein Fach.
Barbara Köhler, 1995, Blue Box*

Aneinander vorbei (reden, gehen)



Not understood.

Der internationale Ground to Air-Emergency Code ist ein Kommunikationssystem, das für den Austausch von Informationen zwischen Luftraum und Boden entwickelt wurde. Er wird eingesetzt, wenn medial voneinander abgeschottete Gesprächspartner*innen in Kontakt treten müssen: Ein Gespräch zwischen Himmel und Erde. Jemand ist auf einer Insel gestrandet und möchte Suchteams in der Luft auf diese missliche Situation aufmerksam machen. Isoliert, verschollen, abgestürzt und verirrt, aber voller Vertrauen, dass alles Gute von oben kommt. Der Ground to Air-Emergency Code ermöglicht es Menschen am Boden, auch ohne Funkgerät mit Menschen in der Luft in Kontakt zu treten. Der Code besteht aus verabredeten Liniensymbolen, die aus gefundenen Materialien ausgelegt werden. Diese Zeichen ermöglichen den Gestrandeten die Übermittlung einfacher Botschaften – zum Schreiben bieten sich Steine, Wrackteile, Baumstämme, Algen oder andere kontrastreiche Gegenstände an, die man in der Umgebung so finden kann. Das Zeichenrepertoire ist sehr begrenzt, nur rund 20 mögliche Aussagen lassen sich im Code vom Boden aus treffen. Und die wesentliche Kommunikation geht nur in eine Richtung: himmelwärts. Das hat der Code mit einer Anrufung gemein. Der Luftverkehr seinerseits hat nur zwei mögliche Antwortzeichen: Eines für Verstanden (ruckelnde Kippbewegungen der Flügel) und eines für Nicht verstanden (eine volle, gut sichtbare Drehung rechtsherum). Wenn die Personen am Boden wiederum nicht verstehen, was in der Luft geschieht, müssen sie das schnellstmöglich signalisieren. Hierfür haben sie ein Zeichen zur Verfügung.

Der Ground to Air-Emergency Code hat Zeichen für Verständnis und Unverständnis. Aber er hat kein Zeichen für das dazwischen: Für das Missverständnis. Der Ground to Air-Emergency Code ist keine Sprache. Denn Sprache gibt es nur da, wo Missverständnisse möglich sind – wo der Austausch »Spiel« hat: Raum, Bewegung, Perspektive, Mehrdeutbarkeit. Aber dieser Code ist – ironischerweise – keine Auslegungssache, er ist reine Geometrie, ohne ein ausgefuchstes, mehrdeutiges oder historisch gewachsenes Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem. Darin ist er eine gewissermaßen mathematische Form von Gespräch, Information im allerengsten Sinne: in Stein gemeißelt, ins Land geschrieben, räumlich realisiert. Er zeigt, er erzählt nicht, er ist kühl und wortkarg, buchstäblich distanziert. Aber eine Voraussetzung für Missverständnisse ist eine gewisse Nähe, die hinreichend ist, um spekulieren zu können. Die Unschärfe eines Missverständnisses kann paradoxerweise erst entstehen, wenn genau genug geschaut werden kann, um überhaupt Spielräume für Interpretationen, Vorannahmen und Ahnungen zu haben. Zwischen Erde und Luftraum sind diese Spielräume nicht gegeben, weil die Distanz zu groß ist für eine so intime Angelegenheit wie das Missverstehen der anderen Warte. Anders gesagt: Zwischen Himmel und Erde sind die Spielräume zu groß, es gibt keine Anhaltspunkte, alles wäre möglich, alles denkbar, alles gleichwahrscheinlich. Das Missverständnis setzt voraus, dass eine Begegnung stattfindet, und sei sie noch so fremd oder flüchtig. Der Ground to Air-Emergency Code wird in Situationen genutzt, in der von einer Begegnung keine Rede sein kann, und allenfalls von einer Sichtung, nicht aber vom Sehen eines Gegenübers.

Gemeinsam stranden



Seriously injured.

Vielleicht kann man sagen, dass Missverständnisse nur dort entstehen, wo Platz, Zeit und Spiel für Interpretationen ist, für die Unterstellung. Das erfordert ein gewisses Vokabular, eine gewisse Komplexität der Grammatik und eine gewisse Vielzahl der Zeichen, die zur Verfügung stehen müssen. Was Missverständnisse brauchen, um aufzutreten, ist Kultur, d.h. Gewohnheit, und Projektion, d.h. Fremdheit.

Das Missverständnis muss nicht verbalsprachlich sein, es erscheint genauso gut in Gesten, Blicken, Regungen, Lautäußerungen, Bewegungen. Eins der universellsten internationalen Missverständnisse z.B. verläuft völlig nonverbal: das Links-Rechts-Spiel auf dem Gehweg, das von zwei oder mehr Spieler*innen gespielt wird, die einander abwechselnd missverstehen, sodass sie einfach nicht aneinander vorbeigehen können. Das Aneinandervorbeigehen ist nicht möglich, weil hier ein Aneinandervorbeireden der Körper passiert: Die Körpersprache sagt, Ich geh da lang, aber da geht schon wer, der umplant, während die Gehende ebenfalls umplant, womit der gleichzeitig Umplanende nicht gerechnet hat.

Die Sache mit dem Missverständnis ist, dass das Missverständnis eben kein Nichtverständnis ist, sondern ein vollausgebildetes, aber eben ein ganz anderes Verständnis der Situation. Die Kollision zweier Verständnisse, die nur nicht deckungsgleich sind, weil sie auf jeweils eigener, abweichender Einschätzung basieren. So stehen wir voreinander und wissen nicht, wie wir uns je lösen können. Gestrandet auf der eigenen Warte.

Dann braucht es einen Face to Face-Emergency Code. Denn das Missverständnis ist ja ein Notfall der Sprachen und ein Fall überhaupt. – Aber dabei weniger ein Kasus als ein Modus, man dekliniert es nicht, man konjugiert es. Es ereignet sich als Phänomen, ja, aber als Verb, als Tätigkeit: Es wird aktiv praktiziert am, mit dem und durch das Gegenüber. Das hat das Missverständnis vielleicht auch mit dem Tanz gemeinsam, dem diese Seiten sich nun nicht unerheblich widmen.

Das Missverständnis kann eine Verletzung sein: der Regeln, der Pläne, des Gegenübers. Es kann dazu führen, dass der Redefluss gestört wird, dass Menschen sich abwenden, Beziehungen kappen oder schlecht voneinander denken. Dass Verabredungen scheitern. Dass die Dinge kompliziert werden. Im Missverständnis tritt wie in wenigen Situationen die Sprache deutlich hervor, scheint auf, wird sichtbar als prekäres Instrument, als ein verstimmtes sogar. Das Missverstehen

gibt den Blick frei auf ihre Kontur: Hier ist eine Grenze, da kommen wir nicht weiter, da führt kein Weg zu einander, weil kein Weg drumherum führt. Noch nicht. Wir können innehalten, stehenbleiben, verhandeln, was das eigene Verständnis ist. Wir müssen sprechen, um das Missverstehen zu lösen, mit dem Körper oder dem Mund.

Zwischen Verständnis und Falschverständnis handeln wir etwas aus, machen einen Kompromiss, treffen uns, wie man so sagt, in der Mitte. Wir treffen uns im Missverständnis, genau zwischen uns, wo es entsteht, wo es schwebt, in der Luft hängt als etwas, das wir teilen. Kaum etwas macht die Kommunikation so deutlich wahrnehmbar wie etwas, das wir aushandeln müssen, das ein gemeinsames Problem darstellt, das nur gemeinsam geklärt werden kann: Da stehen wir uns gegenüber und etwas steht dazwischen, das uns trennt und das doch nur deshalb entstanden ist, weil wir etwas teilen, weil wir mit einander zu tun haben, weil wir sprechen, weil wir spielen in der Sprache, an der wir auf Grund gelaufen sind. Gestrandet am fremden Code, den wir noch nicht entziffern können.

Verstehen als Weg durch andere Gründe



Need a compass and a map.

Es ist Teil des Selbstverständnisses von TachoTinta, in die künstlerische Arbeit eine sogenannte »Expertise in kulturellen Missverständnissen« einzubringen. Vielleicht könnte man auch sagen, das Missverstehen ist der Arbeitsmodus von TachoTinta, ein szenischer und thematischer Modus von Sprechen, Bewegung und körperlichem Ausdruck. Körper wie Text fragen vielleicht: Was halten Sie für normal? Wir dachten, es sei vielleicht dieses hier. Was halten Sie für Tanz? Was sind Ihre Erwartungen? Haben Sie da vielleicht eine kulturelle Prägung? Ich unterstelle TachoTinta solche und ähnliche Fragen bei der Arbeit. Das könnte allerdings auch ein Missverständnis sein. Das sollten wir besprechen. Was ich unmissverständlich zu wissen glaube, ist, dass TachoTinta nicht gegen, sondern mit Missverständnissen arbeiten, dass sie sie künstlerisch einsetzen, aktivieren, produzieren und gleichzeitig zum Thema machen: in der künstlerisch programmatischen Verhandlung von Missverständnissen im gleichzeitigen Modus des forschenden Praktizierens von Missverständlichkeiten. TachoTinta bringen Kompass und Karte in diese Situationen, sie orientieren sich, ihre Arbeit und uns anhand dessen, was missverstanden wird oder werden könnte.

Was diese Arbeit, diese Expertise und das Nachdenken über das Missverständnis deutlich macht, ist neben der unschätzbar großen Anzahl an Gelegenheiten, sich misszuverstehen, besonders der dialogische Effekt des Missverständnisses: Es fordert ein Aushandeln, eine gemeinsame Arbeit an der Sprache, am Blick, der Konvention und der Erwartung. Das Missverstehen ist eine kulturelle Praxis, die wichtig ist, allein schon, weil sie den Redefluss stoppt, ein Innehalten einfordert, das wir uns ohne sie nicht einräumen würden. Hier wird Reflexion möglich im schnellen Wechsel von Worten, Gesten, Blicken. Entgegen der Intuition wird hier offenbar, dass das Missverständnis ein intensiver kommunikativer Akt ist, der einen erhöhten Grad an Reflexion, Empathie, Wendigkeit und gegenseitiger Moderation erfordert, und zwar unverhofft, plötzlich und unvorhergesehen. Das Missverständnis stößt die Missverstehenden wie Missverstandenen jäh hinein in eine Situation, in der blinde Flecken sichtbar werden und gemeinsam betrachtet werden wollen. Das Missverständnis zeigt auf angenommene Selbstverständlichkeiten, auf Projektionen: Was tut das Gegenüber? Wieso? Was meint mein Gegenüber, was denkt es? Das gemeinsam betrachtete Missverständnis, dem die beteiligten Sprachspieler*innen im besten Fall irgendwann auf die Spur kommen, erzählt viel über die Missverstehenden: Wie denken sie? Wie kommen sie auf dieses Verständnis? Was trauen sie dem Gegenüber zu? Was haben sie denn erwartet? In der inneren Formulierung dieser Fragen wird eine Betrachtung der vermeintlichen Selbstverständlichkeiten möglich, die im je eigenen Denksystem als unmissverständlich angenommen wurden, weil es ja keine Selbstmissverständlichkeiten gibt. Wir stellen fest, wie festgestellt wir waren, bevor wir missverstanden wurden. Wenn die Verhandlung dann geschlossen, alles aufgelöst und ausgeräumt ist, bleiben noch die Spuren, die das Missverständnis hinterlässt: Die Erinnerung an einen Schreck, an eine Bestürzung, eine Verletzung, eine Fehlannahme, eine Überraschung, eine Situationskomik; das Missverständnis ist schließlich keine Kleinigkeit, es bleibt etwas zurück. Es ist ein Grenzfall des Austauschs. Im Missverständnis treten wir jeweils am leuchtendsten hervor. Als Wesen, die denken, fühlen, interpretieren, Vorhersagen treffen, Annahmen haben, irren, sich nicht erklären können. So besehen besitzt das Missverständnis ungeheuer dichte szenische, choreographische und politische Qualitäten. Hier ist TachoTintas Arbeit an der Begegnung.

Das Missverständnis ist eine Pause. Ein Luxus der Sprachen zwischen den Menschen. Es kann nur dort entstehen, wo Wesen sind, die sich austauschen. Es wächst hervor aus dem Spiel, in einem doppelten Sinn: wo etwas Spiel hat, nicht festsetzt, nicht fix und fertig ist, wo die Begriffe, Vorhaben und Wahrnehmungen in Frage stehen, und wo ein Spiel mit einander gespielt werden kann, dessen Thema es ist, was wir annehmen, was wir dem Gegenüber zutrauen, was wir wie interpretieren. Ein Sprachspiel zum Beispiel. Und Kunstmachen, das kann z.B. heißen, möglichst gewiefte Missverständnisse zu inszenieren. Ich rechne damit, aber es wird mir nichts nützen.



All is well.





Cultural Drag © Robin Junicke

Künstlerische Co-Leitung
Silvia Ehnis Perez Duarte
Mijin Kim
Seulki Hwang

Dramaturgie
Robin Junicke

Komposition
Vincent Michalke

Visuelle Dramaturgie
Charlotte Ducousso

Gast Tänzer:innen
Enis Turan
Jeff Pham
Mira Plikat
Xrista Panayotova
Dennis Alexander Schmitz

Technische Leitung
Aurel Bergkemper

Creative Producer
Mark Christoph Klee

Gastspiel Management
Josephine Hofmann

Graphic & Design: Pipa Duarte
Lektorat: Philipp Blömeke

TachoTinta GbR
Schützenstr. 81
44795 Bochum



**Tacho
Tinta**



info@tacho-tinta.com
www.tacho-tinta.com

