

# Shine Bright Like Fake Diamonds

Ein Interview mit der queerfeministischen Hamburger Choreografin und Tänzerin René Reith über ihre Performance ›Fake Diamonds‹, die vom 22. bis 24. Juni auf Kampnagel zu sehen ist. Wir sprechen über Begegnungen und Berührungen, Aspekte (queer-)feministischer Ästhetik, Queerness im Tanz, über den lateinamerikanischen Turniertanz und seine Fallstricke, aber auch übers Fallen und (anders) Weitertanzen.

**Liebe René, ich freue mich sehr, gleich mit dir über deine Performance ›Fake Diamonds‹ zu sprechen, die im Juni am Kampnagel aufgeführt werden wird. Zuvor interessiert mich aber doch: Wie geht es dir als queerfeministisch engagierte Person damit, dass da gerade in Hamburg wieder einmal so eine ›Volksinitiative‹ fordert, dass »Schluss« sein soll »mit Gendersprache in Verwaltung und Bildung«?**

**René Reith:** Für mich persönlich ist Sprache ein wichtiges Thema, weil ich das Gefühl habe, dass mit Sprache eben Dinge benannt oder auch sichtbar gemacht werden können, die für manche Personen sonst nicht sichtbar sind. Gerade das Gendern in der Sprache ist extrem wichtig genau dafür. Ich selbst als eine Person, die alle Pronomen für sich verwendet und die sich auch als nicht-binär<sup>1</sup> verortet, ist es ganz wichtig und auch spürbar und fühlbar, ob ich gemeint bin oder nicht gemeint bin. Ich sehe es immer als ein wunderschönes Kompliment an, wenn mich jemand nach meinen Pronomen fragt, weil ich das Gefühl habe, da ist ein ernsthaftes Interesse, zu verstehen wer ich bin und auch ein Interesse, mein Selbstbild mit zu integrieren in die Begegnung oder den Dialog, anstatt dass mein Gegenüber mit einem Fremdbild oder einer Fremdzuschreibung kategorisiert davon ausgeht, dass es schon etwas über mich wüsste. Dieses Bestreben, so eine wichtige Entwicklung in Richtung eines gendergerechteren Sprechens jetzt wieder zurückzunehmen und in eine Zeit zurückzusetzen, die in meinen Augen der Vergangenheit angehört, will etwas simplifizieren, das sehr vielschichtig und zwischenmenschlich enorm wichtig ist. Ich finde sehr problematisch, dass das jetzt überhaupt nochmal in dieser Form zur Debatte gebracht wird.

**Dieses Sichtbar-Machen von etwas, auch im Sinne eines Aufmerksam-Machens darauf, dass das noch immer vorherrschende binäre System eben nicht ›natürlich‹ ist, sondern sich einer Naturalisierung gesellschaftlicher, kultureller Prozesse verdankt, ist ja nicht nur ein wichtiger Effekt einer gendersensiblen Sprach-**

**praxis. Was ich an deiner künstlerischen Praxis so spannend finde, ist, dass sich das bei dir im ›Bewegen‹ wiederfindet, in einer transformatorischen Körperpraxis, also in Tanz, Choreografie, Performance und den Bildern, die darüber erzeugt und auch in Frage gestellt werden. Mich fasziniert, wie sich da bei dir unterschiedliche Ebenen miteinander verflechten: eine autobiografische Ebene, dann eine Ebene, wo diese autobiografische Ebene auf etwas stößt wie gesellschaftliche Stereotypisierungen, die sich ja auch im Tanz wiederfinden, der bei Dir nicht nur als rein künstlerische Praxis eine Rolle spielt, sondern auch im kritischen Befragen seiner institutionellen Vermittlungsweisen und historischen Tradierungen. Dann sehe ich in deiner Arbeit auch eine große Sensibilität für den Aspekt der Vermittlung künstlerischer Arbeit, für das Verhältnis zum Publikum, für Fragen, was Zugänglichkeit in allen Facetten von Barrierefreiheit eigentlich bedeuten kann. Eine weitere Ebene ist das Sichtbarmachen des Erarbeitungsprozesses, der durch und durch ein kollektiver Prozess ist... Ich zähle das so ausführlich auf, weil das ja alles Momente sind, die auch traditionell im Kontext (queer-)feministischer Ästhetik(en) eine große Rolle spielen...**

Ja, danke für deine Beobachtungen, es ist schön zu hören, dass das, was mir wichtig ist, auch wahrgenommen werden kann. Man selbst vermischt diese Ebenen oft auch. Es geht mir viel um ›Bewegungsgründe‹, das ist ein Begriff aus der Choreografie. Es geht darum, sich immer zu fragen: Warum bewege ich mich? Warum verändere ich eine Position? Und da wird deutlich: Diese Ebenen sind unheimlich dynamisch. Sie bewegen sich ineinander, gleichzeitig, simultan, asynchron. Gerade jetzt in dem Probenprozess zu meiner kommenden Arbeit *Fake Diamonds* geht es ganz spezifisch noch mal um einen Tanz, der institutionell unheimlich stark in Heteronormativität<sup>2</sup> und einem binären System kultiviert wurde und auch weiter so vermittelt wird. Die Performance bezieht sich auf meine Ausbil-



derung als Tänzer im lateinamerikanischen Turniertanz und meine frühere Karriere als Leistungssportler, die ich irgendwann auch sehr bewusst beendet habe, um mich dann mehr dem Kunsttanz und der Performance zuzuwenden. Das Spannende an Tanzverfahren ist, dass ein Körper diese Bewegungen und Körperbilder, die man sehr lange trainiert hat – du sprachst am Anfang von ›Körperpraxen‹ – weiter mitträgt und sie auch weiterschreibt im Tanz. Man wechselt nicht einfach wie auf einer Farbpalette die Farbe, sondern der Körper sammelt Bewegungen über Jahre, über die ganze Zeit, in der man tanzt, und man tanzt sozusagen auch immer irgendwie weiter mit diesen Bewegungen. Diese Arbeit ist also eine sehr große Arbeit der Erinnerung an die Zeit in diesem Paartanz, aber konzeptionell ein Solo. Es ist eine solistische tänzerische Arbeit in dem binären System Paartanz. Was erst einmal vielleicht eine grundsätzliche Spannung ausmacht, sich zu fragen: Was ist eigentlich Binarität, wenn man sie an seinem eigenen Körper erfährt, der zunächst als alleinstehender Körper gelesen wird. Das ist vielleicht erst mal so ein Knotenpunkt, an dem diese verschiedenen Ebenen, die du gerade beschrieben hast, zusammenlaufen.

### **Wie flicht sich in dieses Zusammenspiel von Turniertanz, Körpererfahrung und Erinnerung dann das Moment der Queerness ein?**

Ich habe das Gefühl, dass der Tanz, gerade der Paartanz, eine besondere Form der Intimität aufruft. Durch die besondere Konfiguration von Männern und Frauen, die im ganz klassischen Sinne eben das Tanzpaar abbilden, werden Berührungen gelernt und es kann eine ganz schnelle Form der Nähe hergestellt werden. Aber nicht nur für die Tanzenden selbst, sondern auch für die, die zuschauen, wird das Tanzpaar zu einem Symbol der Nähe, der Intimität. Auch ist das Tanzpaar ein Symbol für romantische Liebe, vor allem für heteronormative Liebe und heteronormatives Begehren, wie auch für Leidenschaft. Das ist eine Bedeutung, die kulturell auch den Tänzen selbst zugesprochen wird: Mit einem Walzer beweist man den Eheschluss. Mit einem Tango vermittelt man einen leidenschaftlichen Moment. Tanz transportiert hier ein Versprechen der Intimität. Ich finde daran spannend, dass alle diese Figuren ja gemacht sind und auch vermittelbar sind. Ich selber habe sehr viel als Tanzlehrer und als Trainer gearbeitet, ich habe also vielen Hochzeitspaaren beigebracht, wie sie Walzer tanzen. Die Konstruiertheit dieser Figuren lässt sich dann eben auch dekonstruieren. Das zeigt, dass dahinter immer eine Künstlichkeit und eine Gemachtheit steckt. Das ist das Spannende an der choreografischen Arbeit: Diese Gemachte weiter zu choreografieren und sich jetzt zu fragen,

wie diese Begehrensstrukturen neu sortiert werden können und wie Körper, die eben nicht in das binäre oder heteronormative System passen, neu perspektiviert werden können, und was für eine andere Form von Begehren durch die Tanzfiguren, die sozusagen ›gehackt‹ werden, erzeugt werden kann.

### **Welche Rolle spielt dabei Deine Erfahrung aus dem Turniertanz?**

Mein Interesse am Prozess und den Effekten dieses ›Hackings‹ kommt eigentlich aus einem Weiter-tanzen, und zwar einem Allein-Weitertanzen. Ich habe diese alten Choreografien ja nicht vergessen. Das kennt vielleicht jede Person, dass man, wenn man beispielsweise einen echt langen Tag hatte und Stress abbauen muss, sich Musik anmacht und zu seinen Lieblingssongs tanzt. Und ich tanze bis heute in diesen Situationen noch gerne zu diesen alten Turniertanz-Songs, was ein bisschen nerdy ist, aber es hat mir irgendwann mal gezeigt, dass diese Exzentrik und die Extravaganz, die in diesen Tänzen liegt, der besondere Showeffekt, den es in diesem Showsport eben gibt, dass das alles Dinge sind, die mir einen schönen Zugang zu meinem eigenen Auffallen und meinem eigenen In-Erscheinung-Treten geben können. Das hat mir gezeigt, dass ich mich da beispielsweise nicht mehr auf die Mann-Frau-Kategorien beschränken muss, sondern dass da in einer zeitgenössischen choreografischen Herangehensweise mehr Spielraum ist. So habe ich mich entschieden, das als Solo anzugehen: nicht mehr zwischen Damen- oder Herrenschritten zu unterscheiden, sondern die Figuren ganz anders zu sortieren.

Zugleich geht es darum, dass eine Lücke entsteht. Diese Lücke, und wodurch sie sich (neu) füllt, ist sehr zentral. Beispielsweise hat das Publikum eine unheimlich große Bedeutung dafür, diese Lücke im Laufe der Performance ganz dynamisch zu füllen: Die viele Rollen, die in diesem ganzen System Turniertanz verortet sind, seien es die Wertungsrichter\*innen, die anderen Paare, die Gewinner\*innen und Verlierer\*innen – all das sehe ich in diesem Publikum.

Ein weiterer Aspekt ist, sich an sich selbst in einer vergangenen Berührung zu erinnern und sich zu fragen, inwiefern diese Erinnerung auch aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurückgeholt werden kann: Beispielsweise ein Tanz, in dem sich ein ehemaliges Ich mit dem jetzigen Ich verschränkt, der also fragt, ob wir nicht in uns selbst so etwas finden können wie Partner\*innen aus verschiedenen Zeitzonen, mit denen wir mittanzen. Das meinte ich damit, dass Bewegungen im Körper bleiben und immer weitergeschrieben werden im Tanz.

Über dieses Erinnern trete ich an unterschiedliche Vorstellungen, auch Gendervorstellungen von mir selbst heran. Ich lade die andere Person, die ich vor zehn Jahren war – eine Person mit anderen Selbstvorstellungen und Zuschreibungen – zu diesem Tanz mit ein und versuche, darin jetzt weiter zu agieren. Auch hier wird das Publikum wichtig, denn es geht ja nicht um eine narzisstische Nabelschau, die sich darum dreht, wie man sich selbst zuwendet. Es ist eine Arbeit mit dem Publikum zusammen: Es geht darum, die Erinnerungen des Publikums an die Partner\*innen aus der Vergangenheit, die sie selber sein können, an diesem Abend heraufzubeschwören und darüber einen fiktiven Ballsaal oder eine Turniertanzfläche zu füllen mit all diesen erinnerten oder imaginierten Paaren.

**Wenn ich mir das so vorstelle, dann kommen mir so ganz bestimmte Bilder von Turniertänzen in den Sinn, im Spannungsfeld von einer enormen Standardisierung von Bewegungen und zugleich auch der Überspitzungen bestimmter Figuren oder spektakelhafter Aufladungen von Bewegungsformen, durch die ja das Versprechen von Intimität und Romantik des Paartanzes auch zur Karikatur wird, nicht zuletzt auch, weil das Tanzen hier ja in einem Wettbewerbskontext stattfindet...**

Du hast gerade sehr gut beschrieben, warum der Titel *Fake Diamonds* heißt, denn genau diese Form der Künstlichkeit und der Show und die Frage, warum das ein Wettkampf ist, genau das steckt dahinter. Strass ist das größte, das wichtigste Symbol im Turniertanz für die hohe Leistungsklasse. Es gibt eine Kleiderordnung, in der man sich den Strass erlangen muss. Anfänger\*innen dürfen keinen Strass tragen. Erst wenn man ein gewisses ›Niveau‹ erreicht und sich im Tanzsport bewiesen hat, darf man das. Der Strass ist ein Symbol geworden, er verweist auf etwas Wertvolles, auf einen Hoheitsstatus: Er gibt sich als Brillanten aus – der schönste aller Diamanten. Strass ist aber eben kein Brilliant, und trotzdem soll er seine Symbolkraft haben. Und ich glaube, genau da zeigt sich eigentlich die Konstruktion. Da zeigt sich, dass einer Idee von etwas viel Wert zugeschrieben wird, obwohl alle wissen, dass beispielsweise dieses Kleid nicht mit solchen Kronjuwelen besetzt sein kann. Das ist zugleich etwas, was natürlich schön ist an diesem Sport, denn er erlaubt, was in wenigen Bereichen erlaubt ist: die Möglichkeit zu übertreiben und auch exzentrisch zu sein, zu viel zu sein, zu groß zu sein in all seinen Ausdrucksformen.

Das ist etwas, was sich auch in anderen Bühnenpraxen findet. Dieser Einsatz des Kostüms als Mittel, und auch dieser Elemente von Show und Glamour

finden sich ja zum Beispiel auch unheimlich stark im *Drag*, also dem karikieren von Geschlechterrollen durch Auftritte in beispielsweise überzeichneten geschlechtlich konnotierten Kostümen. Das Anstreifen von solchen Kostümen, von solchen Showeffekten ist auch ein Sichtbarmachen von Übertreibungen selbst. Und diese Übertreibungen verweisen wieder darauf, dass diese Dinge nicht natürlich sind, dass sie nicht gegeben sind, sondern dass sie konstruiert wurden und dass man diese Konstruktion als theatrales Mittel auch richtig überhöhen kann. Der *Fake Diamond* ist für mich eine Phantasie, die wir alle gerne haben: indem wir etwas einen Wert zuschreiben, uns faszinieren lassen von dem Funkeln – und vielleicht sogar trotzdem wissen, dass es nicht echt ist oder wir uns fragen, ob es das Echte überhaupt gibt.

**Aber blendet oder überblendet das Glitzern und Funkeln nicht auch? Diese heteronormative Tradition wiegt ja schon schwer, gerade zusammen mit der Tradierung auch patriarchaler Muster. Ich denke da an diese Aufteilung von Führen und Sich-Führen-Lassen im Paartanz, auch als Stereotyp ›männlichen‹ Eroberns und ›weiblicher‹ Hingabe, ich denke aber auch an das damit verbundene dichotome Verständnis von Aktivität und Passivität... wobei das Interessante vielleicht doch ist, dass das im Vollzug des Tanzes viel stärker ein Spannungsverhältnis ist, als es in seiner Erscheinungsweise lesbar wird: Es ist harte Arbeit, ein ›Geführt-Werden‹ gut zu verkörpern.**

Einerseits muss man ja anerkennen, dass dieser Sport sich durchaus selbst hinterfragt hat, was das Problem der Heteronormativität angeht. Es gibt seit den 80-er Jahren eine Bewegung, die *Equality Dance* heißt, in der gleichgeschlechtliche Paare auch Turniere tanzen. Andererseits ist es aber leider bis heute so, dass diese *Equality*-Tanzpaare nicht berechtigt sind, gegen heteronormative Paare in einem gemeinsamen Turnier anzutreten. Das heißt, auch da gibt es immer noch eine starke Differenzierung und Separation. Ich glaube, dass die Überführung von Turniertanz auf eine Theaterbühne noch mal auf ganz andere Weise ermöglicht, die Ästhetik dieses Tanzes hinsichtlich seiner Queerness<sup>3</sup> mehr zu befragen, weil zum Beispiel solche Überhöhungen noch viel mehr ausgeweitet werden können. Auch in der Didaktik von Tanz gibt es Neuerungen, gerade was diesen Aspekt des Führens und Folgens betrifft. In der aktualisierten Didaktik verwendet man diese historisch gewachsene Stereotyp-Aufteilung, dass Männer die Führenden sind und Frauen die Folgenden, nicht mehr in diesem Sinne. Ich persönlich habe es einfach irgendwann gelassen, das zu verwenden, weil es nicht





hilfreich ist für ein Verständnis, was da tänzerisch genau passiert. Wenn wir an ›Führen und Folgen‹ denken, dann denken wir doch: Irgendwer bringt irgendwen in irgendeine Position. Das Besondere am Paartanz ist aber eigentlich, dass auf der physikalischen, aber auch auf einer sozialen und emotionalen Ebene etwas ganz anderes passiert: In vielen der Tanzfiguren wird der eigene Schwerpunkt verlassen, den wir sonst die ganze Zeit über unserem Becken tragen (damit wir aufrecht sitzen, gehen, stehen und nicht fallen). In einem Paartanz lassen wir uns für einen Moment fallen – und dieses Fallen wird aufgefangen von einem anderen Körper, der sich ausbalanciert, indem er sich in eine genau entgegengesetzte Richtung fallen lässt. In diesem gemeinsamen Moment, der durch die Berührung gehalten wird, aber auch durch den Blick und das Vertrauen ineinander, können Tanzfiguren entstehen, die man alleine nicht tanzen könnte.

Das ist für mich natürlich jetzt in der solistischen Arbeit choreografisch auch superspannend, zu fragen, wo kippt man aus der Balance, wenn man sie allein halten muss: Was passiert, wenn jemand nicht da ist, und wo macht man allein weiter? Es gibt eine ganz interessante Regel, eine Art ungeschriebenes Gesetz im Turniertanz, das besagt: Wenn man fällt, aber wieder aufsteht und weiter tanzt, als wäre nichts gewesen, dann darf das nicht in die Wertung mit einbezogen werden. Das Projekt, das ich jetzt mache, lässt sich fallen und tanzt aber anders weiter. Also es geht ganz bewusst darum, die Wertung und zugleich diese Balance zu verändern – es geht darum, dass das Fallen sich vielleicht auch selbst auffangen kann und darum, das Aufprallen als etwas zu begreifen, was erlaubt ist. Das ist auch ein Aus-der-Balance-Bringen unserer binären Vorstellung von Gewinnen und Verlieren.

**Diese Idee eines anderen Umgehens mit Fallen, Stolpern, vielleicht auch Scheitern, was ja auch immer ein bisschen damit zu tun hat, aus dem vorgegebenen Schema zu kippen, macht mir Freude, hier könnte unser Gespräch eine spannende Abzweigung nehmen, inwieweit hieraus auch für Perspektiven auf gelingende politische Praxis etwas zu lernen wäre. Das ist aber ein Thema für ein eigenes, abendfüllendes Gespräch, daher bleibe ich besser beim Tanz. Wir haben nun viel über Queerness im Tanzvollzug und in deinem choreografischen Ansatz gesprochen. Hier möchte ich gern noch einmal genauer nachfragen: Was heißt es für dich, in deiner Arbeit auch eine queere feministische Perspektive auf die Tradition und Tradierung des lateinamerikanischen Turniertanzes einzunehmen?**

Ich bin der Auffassung, dass sich gerade beim Thema ›lateinamerikanischer Turniertanz‹ verschiedene Diskriminierungsstrukturen oder Unterordnungsmechanismen überlagern und gegenseitig verstärken, was dann für eine queere feministische Perspektive heißt, dass sie intersektional sein muss. Ich finde an diesem aktuellen Inszenierungsprozess so besonders, dass ich das Privileg habe und die Zeit und Möglichkeit bekomme, mich etwas zuzuwenden, was ich vor zehn Jahren sehr stark mitkultiviert und mitpraktiziert habe. Ich kann nun mit einem größeren Wissen über bestimmte Diskurse kritisch zurückschauen und vieles kritisch befragen.

In Bezug auf das Thema des lateinamerikanischen Tanzes muss man sich zunächst vor Augen führen, dass schon dieser Begriff sehr europäisch und sehr *weiß*<sup>4</sup> ist. Der Turniertanz wurde überwiegend in Großbritannien und Deutschland geformt. Eine wichtige Figur in der ganzen Geschichte ist Walter Laird, ein britischer Elektroingenieur, der die kompletten Figuren der fünf lateinamerikanischen Tänze aus dem Turniertanzkanon nicht nur stilisiert hat, sondern eine unheimlich starke Formalisierung vorgenommen hat: durch eine Berechnung der Drehgrade, der unterschiedlichen Rhythmen, der Aufteilung von verschiedenen Bewegungssegmenten innerhalb einer Figur. Das sind Eingriffe und Transformationen, die sehr europäisch waren: Es ging darum, diese Tänze verwertbar und bewertbar zu machen für den Wettkampf. Es geht hier um die fünf Tänze des lateinamerikanischen Turniertanzes: Samba, Cha-Cha-Cha, Rumba, Paso Doble und Jive, die neben den Standardtänzen Wiener Walzer, Walzer, Slowfox, Tango und Quickstepp Bestandteil der Wettbewerbe sind. Wenn wir nun in diesem Kontext von ›Samba‹ sprechen, dann sprechen wir von einer komplett anderen Tanzform als von einer Samba in Rio. Natürlich basiert aber die Vorstellung der Turniertanzsamba durchaus auf dem Karneval in Rio – auf der Vorstellung, wie dort getanzt wird und welche Bewegungsqualitäten dort besonders zur Geltung kommen. Diese wurden in diesem Formalisierungsprozess in eine Paarkonfiguration überführt, stilisiert und dann eben für den Wettkampf vergleichbar gemacht. Zwar gibt es auch zwischen den Sambahschulen in Rio Wettbewerbe, aber hier sind ganz andere Wertungskategorien die Vergleichsbasis. Oder schauen wir uns Tänze an wie den Cha-Cha-Cha oder die Rumba: Das sind kubanische Tänze, die im Wesentlichen zu sozialen Events, die als *social dance* getanzt werden, also zu privaten Feiern, Geburtstagen, Hochzeiten. Auch steht nicht die Vorstellung eines Wettkampfs im Vordergrund, sondern der Gedanke von Gemeinschaft, von einer Zusammenkunft.

Zwar ist auch hier das Werten von beispielsweise einem gelungenen gemeinsamen Tanz nicht ganz weg, es hat aber eine andere Bedeutung. Diese Vorstellung, dass man aus so einem Tanz einen Showsport ableitet, den man im Wettkampf wieder übersetzt – das ist eine stark europäische *weiße* Praxis und Aneignung gewesen. Diese Perspektive, die ich jetzt selbst als eine kritische Perspektive auf meine eigene Biografie legen kann, ist aber nur eine spezifische aus unterschiedlichen Perspektiven in unserem Team.

**Ja, lass uns an dieser Stelle über den kollektiven Aspekt deiner Arbeit sprechen. Dein ›Solo‹ wird etwas sein, was sich eigentlich einer intensiven Teamarbeit verdankt, einer gemeinsamen Arbeit auch an einem multiperspektivischen Zugang?**

Genau. Es gibt in unserem Team sowohl Personen, die gleichgeschlechtliche Tanzkurse besuchen, um sich dem Thema noch einmal anders zu nähern, oder Personen, die noch einmal eine andere Expertise mitbringen, weil sie zum Beispiel ihre künstlerische Forschung auf die eurozentrismuskritische Musikkomposition konzentriert haben wie Carlos Andrés Rico. Carlos hat sich mit der Musik dieser Turniertänze auseinandergesetzt, die genauso extrem stilisiert ist wie die Tänze selbst – schließlich müssen diese ganzen Figuren *vergleichbar* auf die Musik getanzt werden, Rhythmik und Takt sind ja zentrale Wertungskategorien. Carlos beschäftigt sich seit vielen Jahren genau mit diesen unterschiedlichen Perspektiven, den unterschiedlichen Aneignungsmechanismen und der ihnen inhärenten Stilisierung. In seiner Komposition der Musik für die Performance hat er sich diese eurozentrisch angeeignete Musik aus der Turniertanzwelt wieder zurück angeeignet und komponiert sie von dort aus weiter. Dann ist Malaika Friedrich-Patoine dabei, die eine große Expertise in Genderperformance und Kostüm hat. Unsere Dramaturgin Marie Simonsen bringt ihre Expertise zum Thema Showsport und kritischer Männlichkeit ein. Als Expertin für Tanzwissenschaft und Choreografie betrachtet Anna-Carolin Weber für uns den Aspekt der intermediären Choreografie, das Zusammenspiel aller künstlerischen Mittel. Das sind die Personen, die seit mehreren Wochen und Monaten zusammen arbeiten und denken. Selbst wenn es also ein Solo ist, das viele autobiografische Züge meiner Person trägt, geht es nur mit den Perspektiven von allen. Das zu betonen ist mir sehr wichtig.

**Gemeinhin bleiben die Prozessualität und Kollektivität künstlerischer Aufführungen eher verborgen, obwohl sie so zentral sind für den gesamten Entwicklungsprozess dessen, was an**

**wenigen Abenden dann für einen kurzen Moment als ›Werk‹ performt wird – wie geht ihr damit um?**

Wir versuchen, den Inszenierungsprozess selbst auch sichtbar zu machen, mit in den Vordergrund zu rücken. Deswegen wird es begleitend zur Inszenierung eine Art Blog geben. Wir haben alle wichtigen künstlerischen Departments, die in der Inszenierung vertreten sind, gebeten, auch in Kooperation miteinander ihre verschiedenen Perspektivierungen darzustellen. Das leitet auch über zu einer weiteren wichtigen Frage, nämlich der Frage von Vermittlung. Für mich ist generell wichtig, dass künstlerische Arbeiten eben nicht mit Aufführungen anfangen und aufhören. Das ist ein recht veraltetes Bild von Theater, dass die Aufführung allein die Kunst sei. Das würde unserer Konzeption schon deswegen nicht gerecht werden, weil es ja, darüber haben wir schon gesprochen, in dieser Arbeit sehr wesentlich auch um das Publikum geht. Es geht um unsere kollektiven Erinnerungen davon, mit wem man sich verbinden möchte als Tänzer\*in: Wer kommt? Wer ist nicht da? Welche Berührung hätte man gerne gehabt? Welche Berührung möchte man in Zukunft vielleicht haben? – Berührung ist hier auch im metaphorischen Sinn zu verstehen: als Berührt-Sein von Menschen. Und da spielt das Publikum eine große Rolle: Welche Orte sind eigentlich für wen? Wer darf wo zusammenkommen? Wer trifft sich sonst nicht? Ich möchte mit der Performance gerne sowohl die Personen ansprechen, die sich vielleicht an ihre Hochzeitswalzer erinnern, als auch Personen, mit denen ich sonst eher im Club oder auf einem Rave zusammen tanze. Diese heterogene Zusammenkunft ist dann zugleich flankiert von einem offenen Darstellen des Prozesses. Wir geben Einblick in die Arbeitsweise, die Fragen und auch die Probleme, die es in so einem Prozess gibt. Hierzu ist dann das Publikum auch eingeladen, am letzten Aufführungsabend zum Nachgespräch zu kommen, um in den persönlichen Austausch mit dem Team zu gehen.

**Liebe René, ich bedanke mich für das Gespräch, für deine Offenheit und das Wissen, das du mit uns geteilt hast. Ich wünsche euch weiterhin einen gelingenden Probenprozess und viel Erfolg!**

Interview: hlz (ANTJE GÉRA)

René Reiths Tanzperformance *Fake Diamonds* wird am Donnerstag den 22. und am Freitag den 23. Juni jeweils um 21 Uhr auf Kampnagel zu sehen sein. Am Samstag den 24. Juni beginnt die Vorstellung aufgrund des sehr empfehlenswerten Publikumsgesprächs schon um 18:45 Uhr.

<sup>1</sup>**binär** »Wenn etwas binär ist, funktioniert es wie ein Zweier-System: Es existiert immer nur das eine und das andere, wie zwei Seiten einer Münze. Beide bedingen sich gegenseitig. Ein binäres Geschlechtersystem geht davon aus, dass es nur Männer und Frauen gibt und alle Menschen zu einer dieser beiden Kategorien gehören müssen. Nicht- oder Non-Binarität löst diese starre Struktur auf.« – Sonja Eismann/Josephine Papke: *Glossar zur Ausstellung Blick, Macht, Gender* in der Hamburger Kunsthalle (2022): [https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/glossar\\_femme\\_fatale\\_de.pdf](https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/glossar_femme_fatale_de.pdf).

<sup>2</sup>**Heteronormativität** »Heteronormativität als gesellschaftliches Ordnungsprinzip, das Geschlecht und Sexualität normiert, beschreibt ein binäres Geschlechtersystem, das ausschließlich zwei Geschlechter akzeptiert, die in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen, das Männlichkeit über Weiblichkeit stellt. Gleichzeitig schreibt Heteronormativität eine Übereinstimmung des biologischen und psychosozialen Geschlechts und ein auf das jeweilige Gegengeschlecht ausgerichtetes (heterosexuelles) Begehren vor. Heteronormativität postuliert dabei ein binäres Geschlechtersystem, Heterosexualität und die Kohärenz von sex-gender-Begehren als »natürliche Gegebenheit« und führt zur Ausgrenzung und Sanktionierung von Personen, die dieser Ordnung nicht entsprechen. [...] Die Macht von Heteronormativität spiegelt sich auch in der an Werte geknüpften, geschlechtsspezifischen Arbeitsmarktaufteilung und in stereotypen Geschlechterrollen.« – [https://www.genderdiversitylehre.fu-berlin.de/toolbox/\\_content/pdf/Glossar-von-Queeformat\\_Queerhistorymonth.pdf](https://www.genderdiversitylehre.fu-berlin.de/toolbox/_content/pdf/Glossar-von-Queeformat_Queerhistorymonth.pdf).

<sup>3</sup>**Queerness** Im Englischen steht der Ausdruck »queer« für etwas, das als »merkwürdig, komisch, seltsam« wahrgenommen wird. »Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff abwertend für Menschen verwendet, die sich sexuell zum eigenen Geschlecht hingezogen fühlten. Ab den 1980er Jahren wurde diese negative Bedeutung von Aktivist\*innen bewusst provokant umgedreht und positiv benutzt. Mittlerweile bezeichnen sich viele Menschen als queer, die nicht heterosexuell lieben« und/oder nach den binären Genderzuschreibungen leben, vgl. Eismann/Papke 2022 (siehe Anm. 1). »Queerness« bezieht sich nicht nur auf ein »Quer-Stehen« zur gesellschaftlich vorherrschenden binären Genderauffassung und heterosexuellen Norm, sondern auch auf aktivistische, künstlerische, theoretische und alltägliche Praxen und Ausdrucksweisen, die eine Naturalisierung von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität mitsamt ihrer stereotypisierenden und diskriminierenden Effekte sichtbar machen und dekonstruieren, um andere Perspektiven auf Gender und alternative Begehrens-, Beziehungs- und Lebensweisen zu initiieren.

<sup>4</sup>**weiß** Der Begriff hat nichts mit der tatsächlichen Farbe der Haut zu tun. *Weiß* beschreibt eine soziale Position und Privilegien, die *weißen* Menschen aufgrund ihrer Hautfarbe zugeschrieben werden. Je nach gesellschaftlichem Kontext unterscheidet sich, wer als *weiß* zählt. Um die Konstruktion des Begriffes hervorzuheben, wird *weiß* kursiv und klein geschrieben.« – Evein Obulor/RosaMag: *Schwarz wird groß geschrieben*, München: und-toechter Verlag 2022, S. 219, 221. Die Hervorhebung durch Kursivschreibung ist zugleich eine Problematisierung dessen, dass die gesellschaftliche Position *weiß aus weißer* Perspektive als Position der Allgemeinheit beansprucht wird, der gegenüber nicht-*weiße* Menschen dann spezifisch als anders hervorgehoben bzw. »verändert« werden.

