

ZUM BEITRAG

Im Rahmen der Veranstaltungsreihe zur Ausstellung «Suzanne Perrottet. After Dada, After Dance» lud OOR Saloon (Aio Frei & Franziska Koch) die britische afro-karibische Vokalistin, Bewegungskünstlerin und Komponistin Elaine Mitchener ein, eine neue Performance für Stimme und Bewegung zu entwickeln. Das Stück wurde von Elaine Mitchener am Sonntag, den 18. Januar 2026, im Historischen Saal des Cabaret Voltaire aufgeführt, gefolgt von einem Gespräch mit der Forscherin und Kuratorin Irene Revell.

Die Performance sowie der klangliche Beitrag zur Ausstellung stellen eine Weiterentwicklung des kuratorisch-künstlerischen Ansatzes von OOR Saloon dar, der von einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit queer-feministischer Performancepraxis und körperlich verkörperter, partiturbasierter Arbeit geprägt ist.

Elaine Mitchener arbeitet an der Schnittstelle von zeitgenössischer/experimenteller Neuer Musik, freier Improvisation und Bildender Kunst. Ihre künstlerische Arbeit ist durchdrungen von einem Bewusstsein für vergangene und gegenwärtige Formen von Diskriminierung, postkoloniale Verletzungen und deren Auswirkungen auf die Menschheit. Ein wiederkehrender und zentraler Aspekt von Elaines Werk ist die Auseinandersetzung mit schwarzen experimentellen Künstler*innen und Komponist*innen früherer Generationen. So führte sie beispielsweise ein Werk des afroamerikanischen konkreten Poeten N. H. Pritchard auf und nutzte dessen typografische Experimente als Partitur. Sie entwickelte das Programm Vocal Classics of the Black Avant-Garde, das aus einer Reihe wegweisender Werke der afroamerikanischen Avantgarde der 1960er- und 1970er-Jahre besteht. Im Jeanne Lee Project interpretierte sie Werke der Vokalistin, Klangpoetin, Komponistin und Pädagogin Jeanne Lee neu, und in Moving Eastman verkörperte sie intensiv die Arbeiten des afroamerikanischen minimalistischen Komponisten Julius Eastman.

Als Reaktion auf die Ausstellung zu Suzanne Perrottet – die als Pionierin der Entwicklung des modernen Tanzes gilt – brachte Mitchener eine weitere, historisch übersehene Bewegungspersönlichkeit in den Raum des Cabaret Voltaire: Betty Baaron Samoa. Sie tanzte und arbeitete sowohl mit Perrottet als auch mit Laban, doch ihre Präsenz und ihr Beitrag wurden von der Tanzgeschichtsschreibung und Forschung weitgehend ignoriert.

Der Name und das Bild von Betty Baaron Samoa erscheinen erstmals in Suzanne Perrottets Biografie *Ein bewegtes Leben*, die mehrere Fotografien enthält und ihr Talent als Tänzerin hervorhebt. In Berichten von und über Rudolf von Laban taucht sie sowohl als Tänzerin als auch als Betreuungsperson für seine Kinder

auf. In Fritz Winters Buch *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, das 1914 in München erschien, ist sie in mehreren Gruppenfotos der Laban-Schule zu sehen. In verschiedenen Fotografien von Johann Adam Meisenbach, die ebenfalls im Nachlass Perrottets erhalten sind, ist Betty Baaron Samoa präsent und aktiv in Bildern der Laban-Schule auf dem Monte Verità.

Ihre Herkunft und Lebensgeschichte bleiben jedoch bis heute weitgehend unbekannt, und ihre Rolle in der Tanzgeschichte gilt als eine zentrale Leerstelle im Archiv.

Elaine Mitchener setzt sich direkt mit diesem intentionalen Schweigen des kolonialen Archivs auseinander – einer Abwesenheit, die durch Rassismus, Klassenungleichheit und Sexismus geprägt ist und bestimmt, wessen Geschichten bewahrt werden – und stellt die Frage: «Was wäre der moderne Tanz, wenn Betty nicht marginalisiert worden wäre?» Oder, wie Diagne, Ruprecht und Wittrock in ihrem Essay *Speculations on the Queerness of Dance Modernism* schreiben: «Betty besitzt eine Anziehungskraft, die uns dazu drängt, den Tanzmodernismus aus den Perspektiven zu überdenken, die ihre Präsenz nahelegt.»

Mitchener schreibt: «Als Woman of Color, die aktiv an der Entstehung einer neuen Tanzbewegung beteiligt war, queerte Betty die Tanzwelt im frühen 20. Jahrhundert. Inspiriert von ihrer Stärke und ihrem Geist werde ich – in Zusammenarbeit mit dem Choreografen und langjährigen Weggefährten Dam Van Huynh – eine Bewegungsarbeit recherchieren und entwickeln, die den Raum queert als fragende Bewegung, in der der Körper die Partitur ist.»

Obwohl Dada und der westliche Tanzmodernismus als Reaktion auf die Gewalt des frühen 20. Jahrhunderts entstanden – geprägt von industrialisierter Kriegsführung, technologischer Beschleunigung und dem Zusammenbruch humanistischer Ideale während des Ersten Weltkriegs –, ist die westliche Moderne selbst untrennbar mit kolonialer Expansion, Extraktion und rassifizierten Hierarchien verflochten. Innerhalb von Dada griffen Akte der Aneignung häufig auf aussereuropäische, meist afrikanische Traditionen zurück, ohne koloniale Machtverhältnisse und rassistische Sprache zu hinterfragen. Die Kritik der Bewegung an westlicher Rationalität existierte somit neben der Reproduktion kolonialer Imaginationen. Dada steht daher in einem spannungsvollen Widerspruch: als Protest gegen die Gewalt der Moderne und zugleich als Praxis, die mit jenen kolonialen Bedingungen verstrickt ist, die diese Moderne überhaupt ermöglichten.

In der Performance «The Body Is The Score – 1. Betty» setzt sich Elaine Mitchener anhand des Beispiels von Tristan Tzara mit diesen Formen extraktivistischer Aneignung auseinander und eröffnet die Arbeit mit einem Zitat aus *Bamboula! Dada Performance as Sonic*

Blackface, einem Text von Hilary Whitham Sánchez: «Tzaras Verwendung des Begriffs «bamboula» verdeutlicht, wie europäische Stereotype über afrikanisch-diasporische Kunstformen, die grundlegend für die moderne Kunst waren, in die Sprache zurückgeführt wurden, mit der ihre eigenen künstlerischen Interventionen beschrieben wurden. Dies legt nahe, dass die dadaistischen Performances im Cabaret Voltaire als eine Form von sonischem Blackface verstanden werden können.»

Durch ein komplexes Geflecht von Referenzen – ausgedrückt in präzisen Körpergesten, Bewegungssequenzen, dem spezifischen Einsatz von Stimme, Atem und dessen Abwesenheit, Lichtwechseln, dem Klang von Fussglocken und weiteren klanglichen Materialien – rief Elaine Mitchener Bettys Präsenz und Handlungsmacht auf und verkörperte sie, wodurch sie an ihren rechtmässigen Platz in einer Geschichte zurückgeführt wurde, aus der sie ausgelöscht worden war.

Im Anschluss an die Performance führte Elaine Mitchener ein Gespräch mit der Forscherin und Kuratorin Irene Revell. Gemeinsam diskutierten sie den Entwicklungs- und Rechercheprozess der Performance, verkörperte Formen von Notation und Erinnerungsarbeit sowie Methoden zum Umgang mit den durch das koloniale Archiv entstandenen Leerstellen.

Eine Aufnahme der Performance *The Body Is The Score – 1. Betty* von Elaine Mitchener wurde zu einer klanglichen Spur weiterverarbeitet und ist bis Februar 2026 innerhalb der Ausstellung zu hören.

AUSZÜGE AUS DEM GESPRÄCH ZWISCHEN IRENE REVELL UND ELAINE MITCHENER

Irene Revell: [...] wir teilen eine Art nerdiges Interesse an Partituren, womit dieses Gespräch auch ein wenig begonnen hat. Ich möchte damit anfangen, nach dem Titel dieser neuen Arbeit zu fragen und damit, denke ich, deine Reise mit Betty zu eröffnen – also «*The Body Is The Score – 1. Betty*».

Elaine Mitchener: [...] «*The Body Is The Score – 1. Betty*» ist entstanden, weil es, denke ich, an das anknüpft, was ich in meiner Arbeit mit Bewegung tue. Ich bin keine ausgebildete Tänzerin; ich habe jedoch mit Tänzer*innen und mit dem Choreografen, Dam Van Huyn, etwa 15 Jahre lang gearbeitet, und mich fasziniert sehr, wie der Körper Informationen speichert und wie diese Informationen durch Bewegung weitergegeben werden. Als ausgebildete Musikerin weiss ich, wie man notierte Musik liest; ausserdem bin ich freie Improvisatorin, das heisst, ich mache Musik im Moment und lasse mich von meiner Umgebung oder von dem, was

gerade geschieht, inspirieren, ohne etwas vorwegzunehmen – ich bin zu 100 % im Augenblick. «*The Body Is The Score*» ist für mich daher so etwas wie ein körperliches Gedächtnis, das jede*r hat. [...] Bei Betty habe ich über ihre Präsenz nachgedacht, darüber, was sich zu dieser Zeit in ihrem Leben befand, als sie mit Laban und seinen Kolleg*innen arbeitete, was sie mit ihrem jungen Leben in diesen Raum mitgebracht haben könnte und wie sie das möglicherweise ausgedrückt hat. Sie hatte bereits eine Partitur; sie war eine sehr gute Tänzerin, eine sehr talentierte Tänzerin, wie Suzanne Perrottet gesagt hat, und so hatte sie bereits ihre eigenen Partituren in sich – und diese Partitur ist Dokumentation.

IR: Ich wollte fragen, ob du einige der Elemente des Stücks teilen möchtest. Ich meine, sie ist auf den Fotografien [von Meisenbach, ebenfalls in der Ausstellung zu sehen] und wird nun auch in deiner Arbeit heraufbeschwört. Und es gibt mehrere [gesprochene] Texte in deiner Arbeit.

EM: Auf der eigentlichen Tonspur, die man hören kann, nehme ich die Performance von Tzara [Anmerkung: und anderen Dadaisten] von *The Admirals Searching for a House to Rent* («*L'amiral cherche une maison à louer*»), (Anmerkung: in der er den rassistischen Begriff «bamboula» verwendete), und spiele damit, zerhacke das Material und verwandle es gewissermassen in eine psychedelische Erfahrung. Denn hier zu sein – es ist mein erstes Mal im Cabaret Voltaire – das ist monumental für mich, ein bedeutender Moment, also vielen Dank, dass ich hier sein darf. Aber es holt einen auch nach Hause, weisst du; man kann über einen Ort lesen, aber wenn man sich tatsächlich im Raum befindet, hat er eine sehr starke Energie, dieses Gefühl von Geschichte und von diesen unglaublichen, subversiven, fantastischen, mutigen politischen Dingen, die hier stattgefunden haben. Und dann denke ich an eine sehr junge Schwarze Frau, wahrscheinlich eher noch ein jugendliches Mädchen, die Teil davon war, sich darauf eingelassen hat, davon wusste. Und so wollte ich sie in dem Stück gewissermassen heraufbeschwören, ihre Präsenz hierher holen, sie empfangen – und nicht sie sein, sondern ausdrücken, wie ich mich dabei fühle und wie ich ihre Beiträge empfinde.

IR: Gibt es noch etwas zu dem neuen Stück? Ich denke daran – du hast erwähnt, dass du zum ersten Mal die Fussglocken benutzt hast.

EM: Ja. Ich bekam die Fussglocken vor 10 Jahren als Geschenk. Und sie haben mich zehn Jahre lang angestarrt, bis diese Gelegenheit kam. Als ich ins Studio ging, hatte ich sie zunächst nicht dabei, und ich sagte, wir müssen den Raum irgendwie aufladen, aber auf eine sehr subtile Weise – doch es muss präsent sein, da sein. Die Fussglocken haben diesem Stück sehr gut gedient, sie sind perfekt, weil sie nicht laut sind, weisst

du, aber man nimmt sie wahr, und sie sind auch suggestiv, sie rufen viele Dinge hervor.

IR: So etwas wie eine Spur, klanglich gesehen.

EM: Ja. Und diese Sinuswelle, die da auftaucht, bei der man denkt: «Was ist los? Warum ist sie immer noch da? Ich wünschte, sie würde sie ausschalten.» – die ist aus einem bestimmten Grund da, um zu irritieren. Sie ist da, sie durchschneidet den Raum gewissermassen, wie eine Pfeilspitze, die den Raum durchbohrt, und sie ist da und sie wird da bleiben. Für mich ist das so, als wäre Betty da und ich bin noch hier, und ich gehe nirgendwo hin – ich bin hier. Es geht also um Erinnerung, um Standhaftigkeit und Entschlossenheit.

IR: Ich möchte dich fragen, warum Geschichte so wichtig ist.

EM: Geschichte ist mir wichtig, weil wir aus unseren Fehlern lernen sollten, oder? Aber wir neigen dazu, dieselben Dinge zu wiederholen. Ich sehe Geschichte aber auch als einen Weg – besonders soziale und politische Geschichte –, um zu verstehen, womit Menschen unterworfen und klein gehalten wurden. Wir müssen herausfinden, warum das passiert ist, wie wir das zugelassen haben, wie Gesellschaft das zulässt, und was wir tun können, damit so etwas nicht wieder geschieht. Wir müssen weiter lernen, neu lernen, hinschauen, neu untersuchen. Ich bin keine Politikerin, aber ich versuche, das in meiner Arbeit zu tun, indem ich diese Dinge untersuche, diese Ideen hinterfrage und sie sowie die Geschichte kritisch befrage. Sie zu betrachten und neu zu prüfen hilft hoffentlich für eine bessere Zukunft. Aber unsere besseren Zukünfte werden durch das bestimmt, was geschehen ist und was gerade geschieht. Ich habe das Gefühl, ich muss persönlich mit dem verbunden bleiben, was geschehen ist – nicht um in der Vergangenheit zu verharren, sondern um voranzugehen.

IR: Um zu verändern, wie man hört, wie man Dinge sieht.

EM: Dieses Projekt hat mir das tatsächlich ermöglicht. Es war transformativ für mich, weil ich das nicht erwartet hatte. Und ich finde bemerkenswert, was Suzanne Perrottet getan hat, und die Tatsache, dass sie das geschrieben hat, was sie über Betty geschrieben hat, ist so wichtig. Dann habe ich diese Fotos gesehen, und das war so etwas wie – ich respektiere, was Suzanne Perrottet getan hat, aber ich muss ein Stück über diese Person machen. Und so habe ich zu Aio und zu Fränzi gesagt: Ich muss das tun! Ich muss das tun! Sie lässt mich nicht schlafen. Sie liess mich nicht schlafen, und ich habe nicht geschlafen. Heute Nacht schlafe ich vielleicht.

BIOGRAPHIEN

Elaine Mitchener ist eine britische afro-karibische Vokalistin, Movement Artist und Komponistin, die zwischen zeitgenössischer/experimenteller Neuer Musik, freier Improvisation und Bildender Kunst arbeitet. Sie ist Gründerin des elektroakustischen Kollektivs The Rolling Calf (mit Jason Yarde und Neil Charles) und derzeit Associate Artist an der Wigmore Hall. Zu ihren regelmässigen Kollaborationen zählen u. a. George E. Lewis, Jennifer Walshe, Tansy Davies, Sonia Boyce, Christian Marclay, The Otolith Group, Apartment House, London Sinfonietta, Ensemble MAM, Ensemble Klang, Klangforum Wien, Dam Van Huynh, Moor Mother, Loré Lixenberg, Saul Williams, Pat Thomas und David Toop.

Dam Van Huynh stammt ursprünglich aus Südvietnam, lebt und arbeitet in Grossbritannien als Tänzer und Choreograf und gründete 2008 die Van Huynh Company. Als Kind floh er mit seiner Familie nach dem Krieg aus Vietnam und wuchs in den USA auf. Seine Arbeit ist ein impliziter und fortlaufender Versuch, die dynamischsten und revolutionärsten Aspekte seines vietnamesischen Erbes mit westlichen Einflüssen zu verbinden. Zu seinen jüngsten Tourneeproduktionen zählen Moving Eastman, Exquisite Noise, Re:birth und In Realness.

Irene Revell ist Forscherin, Kuratorin und serielle Kollaborateurin. Sie lehrt im MFA Curating an Goldsmiths und ist zudem Senior Lecturer in Sound Research am CRiSAP, LCC, wo sie das AHRC-Projekt Scoring Warnings mit leitet. Sie ist seit Langem in Archiven und Sammlungen engagiert, darunter das Her Noise Archive und Cinenova: Feminist Film and Video. Gemeinsam mit Sarah Shin gab sie Bodies of Sound: Becoming a feminist ear (Silver Press, 2024) heraus.

OOR Saloon ist ein von Künstler*innen betriebener Produktionskontext an der Schnittstelle von experimenteller Klangkunst, Performance und selbstorganisiertem Wissensaustausch in Zürich. Seit 2014 organisieren wir Hörformate mit einem Fokus auf die Ethik des Zuhörens und untersuchen sozio-politische, verkörperte und queere Hörpraktiken in ihren jeweiligen Kontexten. Von 2014 bis 2022 war OOR Saloon Teil von OOR Records, einem kollektiv geführten experimentellen Platten- und Kunstbuchladen in Zürich. Aio Frei und Franziska Koch arbeiten seit 2013 zusammen. Ihre transdisziplinäre künstlerische Praxis verbindet forschungsbasierte Klangkunst, Performance, Kuration, Self-Publishing sowie emanzipatorische, queer-feministische Hörpraktiken. Seit 2014 kuratieren sie gemeinsam das Programm von OOR Saloon.

CREDITS UND DANK

Performance: Elaine Mitchener

Choreografie: Dam Van Huynh

Kuratorische Begleitung Elaine Mitchener: OOR Saaloon (Aio Frei & Franziska Koch)

Tonaufnahme: Axel Kolb

Tonbearbeitung: Axel Kolb, Franziska Koch

Text: Aio Frei, Franziska Koch, in Zusammenarbeit mit Salome Hohl und Monica Unser, Kuratorinnen der Ausstellung «Suzanne Perrottet. After Dada, After Dance»

Wir danken der Fachstelle Kultur des Kantons Zürich, Kultur Stadt Zürich und der Cassinelli-Vogel Stiftung herzlich für ihre grosszügige Unterstützung.