



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Probe aufs Exempel:  
Eine Untersuchung zur Inszenierung von ‚Laien/innen‘  
im zeitgenössischen Tanz am Beispiel von Doris  
Uhlichs *und*“

Verfasserin

Elisabeth Hirner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister



## **Danksagung**

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Meister für die anregenden Gespräche und Hinweise bedanken, die mir beim Verfassen dieser Arbeit geholfen haben.

Meinen Eltern, Wilhelmine und Herbert Hirner, danke ich für die Ermöglichung meines Studiums und die finanzielle Unterstützung. Besonderer Dank gilt meiner Mutter für die unzähligen Ratschläge und Ermunterungen.

Danken möchte ich auch Prof. Dr. Claudia Jeschke und Ass. Prof. Nicole Haitzinger für die konstruktiven Gespräche und Literaturhinweise, welche die vorliegende Arbeit entscheidend geprägt haben.

Irene Brandenburg, Anna Firlei, Rosa John und Hannah Tschinder danke ich für ihre Anmerkungen und das Korrekturlesen meiner Arbeit sowie für die Geduld, die sie dafür aufgebracht haben.

Ich möchte mich bei Doris Uhlich für die Beantwortung meiner Fragen, für die Unterstützung in Form des mir zur Verfügung gestellten Materials und vor allem für die viele Zeit, die sie für mich aufbringen konnte, bedanken.

Christophe Maes danke ich für seine beständige Unterstützung in Soft- und Hardwarefragen.



# Inhalt

|   |    |
|---|----|
| Inhalt.....   | 4  |
| Einleitung .....  | 6  |
| A Begriffe.....   | 8  |
| 1. Amateur/in.....  | 8  |
| 2. Dilettant/in.....  | 9  |
| 3. Künstler/in.....   | 12 |
| 4. Laie/in.....   | 13 |
| 5. Experte/in.....  | 13 |
| 5.1. ‚Dilettantismus‘ und ‚Laie/in‘ .....                     | 15 |
| 6. Zeitgenössischer Tanz .....                                | 17 |
| 6.1. Amateure im zeitgenössischen Tanz .....                  | 18 |
| 7. Inszenierung.....  | 19 |
| B Herstellungsprozess .....                                   | 22 |
| 1. Konzept / Die Laien/innen als Inspiration.....             | 22 |
| 2. Bewegungsfindung .....                                     | 24 |
| 3. Choreografie .....   | 26 |
| 4. Training .....   | 26 |
| 5. Wissen .....   | 27 |
| 6. Dramaturgie.....   | 30 |
| 7. Aufführung(en).....  | 31 |
| C Inszenierungsanalyse .....                                  | 34 |
| 1. Analysegegenstand .....                                    | 34 |
| 2. Analysemethode .....                                       | 34 |
| 2.1. Analyse(n) von Inszenierung.....                         | 35 |
| 2.2. Tanzanalyse Janet Adsheads .....                         | 36 |
| 2.3. Claudia Jeschkes und Cary Ricks <i>IVB</i> .....         | 37 |
| 2.4. Instrumentarium für <i>und</i> .....                     | 38 |
| 2.4.1 Anwendung der <i>IVB</i> .....                          | 40 |
| 3. Inszenierung.....  | 41 |
| 3.1. Theaterraum.....   | 41 |
| 3.2. Licht.....   | 42 |
| 3.3. Requisiten .....   | 42 |
| 3.4. Kostüme / Erscheinungsbild.....                          | 43 |
| 3.5. Dramaturgie .....  | 46 |
| 3.6. Interaktion und Proxemik .....                           | 47 |
| 3.7. Choreografien .....                                      | 54 |
| 3.7.1 Hans Breitschopf / Mann mit braunem Sakko .....         | 55 |
| 3.7.2 Susanna Peterka / Frau mit hellem Rock .....            | 56 |
| 3.7.3 Frederic Nedoma-Ohnhäuser / Brille tragender Mann ..... | 58 |

|           |   |     |
|-----------|---|-----|
| 3.7.4     | Peter Fenz / Mann mit rotem Pullover .....  | 62  |
| 3.7.5     | Pia Voldet / Frau mit hellblauem Sweater .....  | 63  |
| 3.7.6     | Werner Vockenhuber / Mann mit Tweedjacke .....  | 64  |
| 3.7.7     | Christa Himmel-Schwarz Müller / Frau mit grüner Jacke .....                                     | 64  |
| 3.7.8     | Pauline Haslinger / Frau mit beiger Hose .....  | 65  |
| 3.7.9     | Ilse Urbanek / Frau mit rotem Schal .....   | 66  |
| 3.8.      | Zusammenfassung .....   | 66  |
| 3.8.1     | Ausgewählte Beispiele anderer Inszenierungsstrategien im Hinblick auf<br>Laien/innen .....      | 69  |
| D         | „Laien/innen“ im Kontext zeitgenössischer Aufführungskünste: theoretische<br>Annäherungen ..... | 72  |
| 1.        | Die Ästhetik des Performativen .....  | 72  |
| 1.1.      | Materialität der Aufführung .....   | 74  |
| 1.2.      | Autopoietische <i>feedback</i> -Schleife und Kontingenz .....                                   | 75  |
| 1.3.      | Emergenz .....  | 76  |
| 1.4.      | Transformation von Subjekt und Objekt .....   | 76  |
| 1.5.      | Wirklichkeitserfahrung .....  | 77  |
| 1.6.      | <i>und</i> als Erscheinung der Ästhetik des Performativen .....                                 | 78  |
| 2.        | Verkörperung / embodiment .....   | 79  |
| 2.1.      | Körper .....  | 82  |
| 2.1.1     | Materialität des Körpers .....  | 83  |
| 2.1.2     | Körper auf der Bühne .....  | 84  |
| 2.1.3     | Konstruktionen des Körpers .....  | 84  |
| 3.1.3.1   | Habitus .....   | 85  |
| 3.1.3.1.1 | Habitus und Tanz .....  | 87  |
| 3.1.3.2   | Körpergedächtnis .....  | 88  |
| 2.1.4     | Das individuelle Repertoire .....   | 89  |
| 3.        | Choreografie und Gesetz .....   | 89  |
|           | Schlussbemerkung .....  | 92  |
|           | Literaturverzeichnis .....  | 97  |
|           | Abstract .....  | 101 |
|           | Curriculum Vitae .....  | 103 |

## Einleitung

„Wir arbeiten in keiner Weise mit Bildern, sondern aus dem Inneren des Tanzes heraus, auch dann noch, wenn in einem Stück nicht ausgebildete Tänzer mitarbeiten.“<sup>1</sup>

Die Aussage des französischen Choreografen Boris Charmatz beschreibt auch Doris Uhlich's Arbeitsprinzip, deren Stück *und* im Rahmen dieser Untersuchung analysiert werden soll. Seit 2006 entwickelt die österreichische Choreografin ihre eigene künstlerische Handschrift größtenteils in Zusammenarbeit mit so genannten ‚Laien/innen‘<sup>2</sup> und trifft damit den Zeitgeist: In den ersten zehn Jahren des neuen Millenniums war in Europa eine stark wachsende Zahl von zeitgenössischen Tanzproduktionen, in denen unausgebildete Akteur/innen nicht als Statist/innen mitwirkten, sondern zum Mittelpunkt der Inszenierung wurden, zu verzeichnen.<sup>3</sup> Im Tanz unausgebildete Menschen haben seit Beginn des Bühnentanzes an Aufführungen mitgewirkt. Neu ist, dass die ‚Laien/innen‘ nun als solche diskursiviert werden, anders als im Postmodern Dance, in dessen Aufführungen sie nicht von Tänzer/innen unterschieden werden sollten.

Ebenso boomt der Community Dance im selben Zeitraum (ab der Jahrtausendwende bis heute) in Mitteleuropa. Der Leitgedanke des Community Dance ist, alle Menschen am Kunstschaffen zu beteiligen und dadurch sozialen und kulturellen Austausch zu fördern.<sup>4</sup> Zahlreiche Produktionen, wie beispielsweise *Le Sacre du Printemps*, mit 250 Jugendlichen unterschiedlichster Nationalität in der Choreografie von Royston Maldoom 2004 aufgeführt<sup>5</sup>, veranschaulichen dies.

Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf ein Beispiel, in welchem eine Choreografin aufgrund einer konzeptuellen Vorgabe untrainierte, auf der Bühne größtenteils unerfahrene, also ‚unprofessionelle‘ Akteur/innen ausgewählt hat, um mit diesen ein Tanzstück zu entwickeln. Nach *insert.eins/eskapade* ist diese Produktion die

---

<sup>1</sup> Boris Charmatz in: Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. Bielefeld: transcript, 2006. S. 222.

<sup>2</sup> Siehe <http://www.dorisuulich.at> (letzter Aufruf: 31.07.2011)

<sup>3</sup> Einige Beispiele: *repeater* (2007) von Martin Nachbar, *40 espontaneos* (2004–2007) von Maria LaRibot, Fabrice Ramalingoms *Postural : études* (2007).

<sup>4</sup> In Wien bietet beispielsweise die *Brunnenpassage* Bewohnern/innen der Stadt regelmäßig an, bei Tanzproduktionen teilzunehmen. Zusätzlich finden Workshops statt, die lehren, Community Dance-Projekte zu leiten. <http://www.brunnenpassage.at/ueber-uns/> (letzter Aufruf: 11.06.2011)

<sup>5</sup> Dies ist wohl auch durch den Film *Rythm is it!* zum bekanntesten Beispiel von zeitgenössischem Community Dance geworden. Royston Maldoom gestaltete auch zur Eröffnung der Wiener Festwochen ein choreografisches Projekt mit Jugendlichen. [http://www.royston-maldoom.org/start/detailansicht\\_hpg.php?id\\_text=106701&id\\_language=1](http://www.royston-maldoom.org/start/detailansicht_hpg.php?id_text=106701&id_language=1) (letzter Aufruf: 11.06.2011)

zweite eigenständige Arbeit von Doris Uhlich mit Senioren und Seniorinnen ohne spezifische Tanzausbildung. Für *und* war zusätzlich zur geringen Bühnenerfahrung das Lebensalter der Menschen ein Auswahlkriterium: Bei der Uraufführung am 24. März 2007 waren die neun Beteiligten zwischen 59 und 83 Jahre alt. Diese von Doris Uhlich so bezeichneten ‚Spieler/innen‘ (ein Terminus, den ich für die weitere Beschäftigung mit den Akteur/innen der Inszenierung entlehne) im Stück *und* thematisieren das Material ihrer Körper und die diesen eingeschriebenen Geschichten.

Neun Frauen und Männer sitzen auf Stühlen in einer Reihe am Rand der Bühne. Sie sind nicht jung, eher in dem Alter, in welchem man in Pension geht. Kleidung, Haltung und körperliche Verfassung lassen auf unterschiedliche Charaktere und Lebensweisen schließen. Die Zuschauer/innen sitzen im Winkel von neunzig Grad zu ihnen an der Längsseite eines leeren Theatersaals. Eine jüngere Frau sitzt unter den wartenden Personen auf der Bühne. Im Lauf des Stücks werden diese eine Spielfläche, durch gleichmäßige Beleuchtung markiert, betreten. Dort gehen, hüpfen, tanzen sie, ziehen sich aus und singen. Jeder/jede zeichnet eine eigene Choreografie in den Raum. Es wird zu einem Spiel mit den Möglichkeiten des Körpers, mit Vorstellungen davon und dem Theaterraum, in welchem die Aufführung stattfindet.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt auf der Analyse des In-Szene-Setzens von ‚Laien/innen‘ auf der Bühne: Anhand der ausgewählten Produktion soll gezeigt werden, wie die Choreografin mit ‚Laien/innen‘ zusammenarbeitete, um ein Stück zu kreieren. Wie Doris Uhlich das Zitat von Boris Charmatz im Arbeitsprozess umsetzt, wird im Kapitel über den Herstellungsprozess ergründet werden. Die Quelle dazu bilden ihre Aussagen aus einem Interview vom 16. Februar 2009. Der Auftritt der ‚Laien/innen‘ auf der Bühne soll mittels einer Inszenierungsanalyse beleuchtet werden. In der Zusammenschau mit Theorien zu zeitgenössischen Bühnenproduktionen – sowohl theater- als auch tanzwissenschaftliche Schriften werden dafür ausgewählt – soll daran anschließend das allgemeine Interesse von Choreograf/innen an ‚Laien/innen‘ erörtert werden.

Andere Beispiele der Zusammenarbeit zwischen Choreograf/innen und ‚Laien/innen‘, unter deren Endprodukt der Name der Choreograf/innen steht, werden im Verlauf der Argumentation genannt, um Unterschiede oder Gemeinsamkeiten mit *und* sowie die Bandbreite des Spektrums von Inszenierungen mit ‚Laien/innen‘ aufzuzeigen.

## A Begriffe

Im folgenden Abschnitt werden die für die Fragestellung und weitere Argumentation wichtigsten Schlagworte diskutiert: Die Ausführungen zu ‚Amateur/in‘, ‚Dilettant/in‘, ‚Künstler/in‘, ‚Laie/in‘ und ‚Experte/in‘ dienen dazu, die Problemstellung zu Doris Uhlich's Spieler/innen zu konkretisieren. Der unterschiedliche Umfang der Erläuterungen spiegelt deren Wichtigkeit für die Erörterung.

### 1. Amateur/in

In einschlägigen Lexika<sup>6</sup> zur Ästhetik findet man weder unter dem Begriff ‚Amateur/in‘ noch unter ‚Laie/in‘ einen Eintrag.

Im Brockhaus wird ein ‚Amateur‘ als

„jeder, der nicht beruflich, sondern nur aus Freude an einer Sache auf einem bestimmten Gebiet tätig ist“<sup>7</sup>

definiert.

‚Amateur‘ leitet sich vom lateinischen ‚amator‘ in der Wortbedeutung von ‚Liebhaber, Verehrer‘ ab. In der Begriffsdefinition steht die emotionale Beziehung zum (Kunst-) Gegenstand im Vordergrund. Der Fokus der vorliegenden Beschäftigung mit ‚Laien/innen‘ liegt nicht – obwohl das ebenfalls von Interesse wäre – auf der Begründung der Teilnahme so genannter ‚Laien/innen‘ an der Produktion von Tanzstücken. Daher wird dieser Begriff im Verlauf der Argumentation nicht genutzt, um das Phänomen zu erläutern.

Unter dem Schlagwort ‚Amateurtheater‘ ist zu lesen:

„Von Amateuren gespieltes Theater, in der Nachfolge des früheren Liebhabertheaters stehend; auch die jeweilige Gruppe von Theater spielenden Amateuren [...] Ihre Produktionen umfassen alle Formen des Theaters, sind u. a. als Straßentheater und häufig auch als Kinder- und Jugendtheater zu sehen.“<sup>8</sup>

Die Produktion *und*, kann mittels dieses Begriffs nicht erfasst werden (davon abgesehen, dass es sich um ein Tanzstück, eine Choreografie, handelt): Mein Interesse gilt

---

<sup>6</sup> Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006. Barck, Karlheinz et alii (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.

<sup>7</sup> Zwahr, Anette et alii (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Band I. Mannheim: Brockhaus, 2006. S. 699.

<sup>8</sup> Ebda. S. 700.

Produktionen, die von Personen initiiert werden, die sich ‚Choreograf/in‘ oder ‚Tänzer/in‘ nennen und aus beruflichen Gründen mit der Kreation von Bühnenstücken befasst sind. Das untersuchte Beispiel entstand nicht durch einen Zusammenschluss von Liebhaber/innen oder Amateur/innen, sondern die vorher ungeschulten Darsteller/innen wurden von der Choreografin und Tänzerin Doris Uhlich zum Projekt eingeladen.

Es gibt andere Arbeitsformationen, innerhalb derer Amateur/innen in der Wortbedeutung Tanzstücke choreografieren, die man eventuell unter dem Wort „Amateurtanz“ subsumieren könnte.

## 2. Dilettant/in

Unter ‚Dilettant‘, ein Begriff, der im deutschen Sprachraum seit dem 18. Jahrhundert bekannt ist, abgeleitet vom italienischen „dilettare“, übersetzt „ergötzen“, und aus dem lateinischen „lactare“, das „locken“ bedeutet, ist folgendes erläutert:

„jemand der sich auf einem bestimmten Gebiet (künstl. wiss.) nicht als Fachmann, sondern lediglich aus Liebhaberei betätigt; Laie mit fachmännischem Ehrgeiz.“<sup>9</sup>

Die Bezeichnungen ‚Dilettant‘ und ‚Dilettantismus‘ werden vielfach diskutiert in kulturtheoretischen Diskursen<sup>10</sup>, sind Gegenstände verschiedenster Forschungsprojekte<sup>11</sup> und werden – mit unterschiedlichsten Adjektiven bestückt – gebraucht, um zeitgenössische Kunstpraxis beschreibbar zu machen.

Das Wort ‚Dilettantismus‘ wurde von ‚Dilettant‘ abgeleitet, welcher im *Neuesten Conversationslexikon für alle Stände* von 1833 als „Person, welche irgend eine Kunst betreibt, ohne daraus ihren Beruf oder ihren Erwerb zu machen“<sup>12</sup> definiert wird.

Immer schon mit ästhetischen Fragestellungen verknüpft<sup>13</sup> und polemisch aufgeladen, fungierte ‚Dilettant‘ in verschiedensten Ausdeutungen als Gegenbegriff zu ‚Künstler‘. Im

---

<sup>9</sup> Zwahr, Anette et alii (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Band VII. S. 29.

<sup>10</sup> Vgl. zum Beispiel Azzouni, Safia / Wirth, Uwe (Hg.): Dilettantismus als Beruf. Berlin: Kadmos, 2010 oder Ostermayr, Fritz: Dilettantismus als Schöne Kunst betrachtet. Nichtprofessionalität als innovatives Prinzip oder: Wer Meisterschaft sät, wird Diktatur ernten. In: Ploebst, Helmut / Haitzinger, Nicole (Hg.): Versehen. Tanz in allen Medien. München: epodium, 2010. S. 112–121.

<sup>11</sup> Vergleiche zum Beispiel die Tagung des Sonderforschungsbereiches 482 Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800. zum Thema „Dilettantismus um 1800“ und den zugehörigen Tagungsband: Heinz, Andrea / Blechschmidt, Stefan (Hg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter, 2007.

<sup>12</sup> Dilettant. In: Neuestes Conversationslexikon für alle Stände. Band 2. Leipzig, 1833. S. 364. (Zitiert nach: Leistner, Simone: Dilettantismus. In: Barck, Karlheinz et alii (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 2 (Dekadent – Grotesk). Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 63–87. Hier S. 69.)

<sup>13</sup> Leistner, Simone: Dilettantismus. S. 63.

18. Jahrhundert war die Kernbedeutung auf die Liebhaberei von Kunst und Kultur bezogen: Expertise oder Kennerschaft waren damit nicht verknüpft. Das verweist auf die Privilegien der Aristokratie, die sich im Unterschied zu den anderen Ständen nicht auf den Broterwerb konzentrieren musste. Mit der Bezugnahme auf die Kunstausbübung wird die Unterteilung in ‚Liebhaber‘ und ‚Dilettant‘ im deutschen Sprachraum um 1800 virulent. Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller zitieren in ihrer Fragment gebliebenen Abhandlung „Über den Dilettantismus“ Christian Jagemann: „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen sondern auch an ihrer Ausübung Teil nehmen will.“<sup>14</sup> In aktuellen kunstwissenschaftlichen Theorien wird Dilettantismus vor dem Hintergrund der Dekonstruktion des Werkbegriffs positiv besetzt. Die Neubewertung des/der Rezipienten/in setzte den/die Liebhaber/in der Kunst in den Fokus, zeitgleich wird ‚Dilettantismus‘ zum Modell schöpferischer Erfahrung.

Der bildende Künstler Markus Lüpertz wiederum formuliert Dilettantismus als Gegenkonzept zum von kommerziellen Interessen geleiteten Kunstbetrieb: Der Dilettantismus biete jene Freiheit, die in der Kunst durch die Übermacht des Marktes verloren ging. Als künstlerische Methode bedeutet dies „Unvermögen professionell erhalten, Gelerntes vergessen“<sup>15</sup>. Kunst müsse außerhalb der Routine stattfinden, und der ‚Dilettantismus‘ ermögliche die angestrebte Erneuerung der Kunst (in diesem Fall der Malerei). In diesem Gedankengebäude wird handwerkliche Begabung als Gegensatz von Kunstausbübung klassifiziert – übrigens gänzlich anders als in Goethes und Schillers Diskussion. Gar als „Überlebensstrategie“<sup>16</sup> wird Lüpertz‘ Aufruf rezipiert, als politische und subversive Geste im die Avantgarde fressenden gesellschaftlichen Diskurs. Das richtet sich auch gegen Vorstellungen von Historie und Verständlichkeit, mit welcher der/die Dilettant/in nicht befasst ist.

Damit sind schon einige Zusammenhänge genannt, die auch im Diskurs über ‚Dilettant/innen‘ oder ‚Laien/innen‘ im zeitgenössischen Tanz wirksam sind.

---

<sup>14</sup> Goethe, Johann Wolfgang / Schiller, Friedrich: Über den Dilettantismus. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Band 18. Ästhetische Schriften 1771–1805. Herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998. S. 739–786. Hier S. 780f.

<sup>15</sup> Leistner, Simone: Dilettantismus. S. 68.

<sup>16</sup> Ebda.

Für den Bereich der Choreografie schreibt Pirkko Husemann vom „produktive[n] Dilettantismus“<sup>17</sup>, für Praktiken des Theaters setzt Annemarie Matzke auf den „positiven Dilettantismus“<sup>18</sup>. „Beabsichtigten Dilettantismus“ nennt Friederike Lampert eine der Strömungen, die sie im zeitgenössischen Tanz ausmacht: „Das Verständnis von Tanzen erweitert sich von noch virtuoserer tänzerischer Kunstfertigkeit, über Konzept-Tanz, bewusster Körperwahrnehmung bis hin zu beabsichtigtem Dilettantismus.“<sup>19</sup>

Husemanns Dilettantismus meint keine Klassifizierung hinsichtlich darstellerischer Kompetenz, sondern ein Arbeitsprinzip: „Gemeint ist vielmehr ein produktiver Dilettantismus, d.h. dass das Dilettantische nicht zu rehabilitieren ist, sondern dass Virtuosität und Dilettantismus als miteinander vereinbar zu denken sind.“<sup>20</sup> Husemann veranschaulicht den „vermeintlichen Dilettantismus“<sup>21</sup> in ihrer Studie über Xavier Le Roy und Thomas Lehmen<sup>22</sup> als Betonung der Emergenz sowie als Untersuchung von theatraler Repräsentation, Präsenz und Darstellung.

Man kann hier einschieben: Der virtuose Umgang mit der Vielzahl an Anforderungen vor einem Publikum macht den/die Akteur/in im zeitgenössischen Tanz zum ‚produktiven Dilettant‘, was im Kapitel der Inszenierungsanalyse gezeigt werden wird.

Somit wurde der Begriff ‚Dilettant‘, wie er noch bis ins 19. Jahrhundert einen Liebhaber der Kunst bezeichnete, umgedeutet. Ich möchte die Bezeichnung ‚Dilettant‘ für weitere Erläuterungen der Produktion *und* nicht beibehalten, obwohl er – unter spezifischen Gesichtspunkten – auch auf die Spieler/innen des Stücks von Doris Uhlich anzuwenden wäre. Dies möchte ich deshalb nicht tun, da die Stoßrichtung der Ästhetik des Dilettantismus eine wichtige Unterscheidung ermöglicht: Dilettantismus, wie er in aktuellen Abhandlungen theoretisiert wird, bezieht sich auf ausgebildete, professionelle Tänzer/innen sowie Schauspieler/innen. Ich definiere dieses Phänomen als dem Interesse an ‚Laien/innen‘ – also an nicht ausgebildeten, nicht professionellen Tänzer/innen – benachbart.

---

<sup>17</sup> Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 223.

<sup>18</sup> Matzke, Annemarie: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim: Olms, 2005. S. 231ff.

<sup>19</sup> Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation: Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld: transcript, 2007. S. 117.

<sup>20</sup> Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis*. S. 226.

<sup>21</sup> Ebda. S. 225.

<sup>22</sup> Ebda. Als Beispiele des als dilettantisch rezipierten Verhaltens auf der Bühne führt sie unter anderem asynchrone Bewegungsausführung, falsch verstandene akustische Aufforderungen und Straucheln an.

Die Reflexion auf den eigenen historischen Standort und auf künstlerische Traditionen machen den Unterschied zwischen dem Künstler und dem Dilettanten aus, schreibt der Kritiker Walter Bachauer im Ausstellungskatalog *Zeitgeist* 1982.<sup>23</sup> Diese Definition möchte ich – im Widerspruch zu Bachauer – zur zweiten Abgrenzung des/der Dilettanten/in vom ‚Laien‘/ von der ‚Laiin‘ in der aktuellen Tanzpraxis nutzen: Dilettant/in, wie oben erläutert wurde, bezieht sich auf den/die Künstler/in, der sich auf Unbekanntes einlässt und dies aus Interesse an der Erweiterung der Grenzen der Kunstsparte beziehungsweise des Kunstbegriffs tut. Dennoch ist er/sie sich der medialen und historischen Ausformungen der Kunstpraxis bewusst und/oder wird danach trachten, sich diese anzueignen, da die Reflexion der eigenen Praxis als konstitutives Moment im sogenannten Konzepttanz seit den neunziger Jahren gesehen werden kann und bis heute ein relevantes Paradigma des Entwerfens von Tanzstücken darstellt. Somit ist hier eine andere Bestimmung des/der ‚Dilettant/in‘ vorgenommen, als bei Lüpertz, obwohl es eine Übereinstimmung in der Vorstellung von einer Erweiterung des künstlerischen Ausdrucks gibt.

### **3. Künstler/in**

Der Terminus steht mit dem Wort ‚Autor/in‘ in Verbindung. Ebenso wie ‚Dilettant/in‘ wird ‚Künstler/in‘ über die Funktionen des/der Autors/in, als Schöpfer/in bestimmt. Es handelt sich um ein historisch variables Konzept, die damit verbundenen Begriffe sind seit der Renaissance ‚Originalität‘ und ‚Innovation‘. Unabhängig von der Ausführung von Handwerk – im Gegensatz zur vorneuzeitlichen Auslegung – wird der/die ‚Künstler/in‘ mit der Erfindung des Buchdrucks.<sup>24</sup> Trotz andauernder Debatten um die Adäquanz des Urheberrechts im digitalen Zeitalter scheint die Definition von ‚Autor/in / Künstler/in‘ als „einen besonderen Typ von selbstständiger Arbeit, aus der sie besonders zu schützende Eigentumsrechte am Produkt ihrer Tätigkeit ableiten“<sup>25</sup> hinreichend. (Die Diskussion darüber verweist auf die bestehende Wirkmächtigkeit dieser Konnotation.)

‚Dilettant/in‘ und ‚Künstler/in‘ speisen ihre Daseinsformen aus ähnlichen Diskursen und können durchaus als Gegenbegriffe verstanden werden.

---

<sup>23</sup> Bachauer, Walter: Der Dilettant als Genie. Über wilde Musik und Malerei in der fortgeschrittenen Demokratie. In: *Zeitgeist*. Berlin, 1982. S. 23. (Zitiert nach Leistner, Simone: Dilettantismus. S. 65.)

<sup>24</sup> Brohm, Holger / Dahlke, Birgit: Autor/Künstler. In: Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*. S. 53–55. Hier S. 54.

<sup>25</sup> Ebd.

#### 4. Laie/in

Wenden wir uns dem ‚Laien‘/der ‚Laiin‘ zu, auf welche/n in der lexikalischen Definition des ‚Dilettanten‘ schon hingewiesen wird: Das Wort stammt vom mittelhochdeutschen ‚leigo‘ ab, das sich mit ‚Nichtgelehrter‘ übersetzen lässt, und wurde vom lateinischen Wort ‚laicus‘ abgeleitet, was „zum Volk gehörig“ bedeutet. Es bezeichnete zu einer Zeit, als vor allem der Klerus an der Bildung und am Wissen teilhatte, auch die Nicht-Geistlichen.

Ein Laie ist allgemein

„jemand der auf einem bestimmten Gebiet keine Fachkenntnisse hat, kein Fachmann.“<sup>26</sup>

Aspekte von Können und Wissen werden mit dieser Bezeichnung in den Mittelpunkt gerückt.

„Der Begriff L.[aientheater] selbst und die mit ihm oft verbundene scharfe Trennung von „Künstlern“ und „Laien“ haben jedoch mittlerweile einen veralteten Klang.“<sup>27</sup>

Der hier von mir für diese Fragestellung favorisierte Begriff des ‚Laien‘/ der ‚Laiin‘ ist mit früheren Bedeutungen des ‚Dilettanten‘/der ‚Dilettantin‘ identisch.

‚Laie‘ vermag auch, anders als ‚Dilettant‘, auf den Aspekt des Lernens zu verweisen: und damit auf eine zeitliche Dimension. So kann der/die ‚Laie/in‘ auch zum ‚Experten‘/zur ‚Expertin‘ werden. Der/die ‚Dilettant/in‘ wird nicht durch Übung zum/r ‚Künstler/in‘, weil dieser Begriff nicht auf Können abzielt.

Die Frage, was ältere Menschen (noch) können war auch einer der Ausgangspunkte für Uhlich's choreografische Suche im Probenprozess. ‚Können‘ hat sich durch die Analyse des Trainings und der Inszenierung schließlich als wesentliches Gestaltungsmerkmal im Stück herauskristallisiert.

#### 5. Experte/in

‚Experte/in‘ scheint ein klar umrissener Begriff zu sein: „Sachverständiger, Fachmann, Kenner“<sup>28</sup>. Das Wort stammt vom lateinischen „exportus“, welches „erprobt, bewährt“

---

<sup>26</sup> Zwahr, Anette et alii (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Band XVI. S. 236.

<sup>27</sup> Ebda. S. 237. Vgl. zum Terminus ‚Laienspiel‘: Kaufmann, Andreas: Theaterreform und Laienspiel. In: Kerbs, Diethart / Reulecke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880–1933. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1998. S. 439–449.

bedeutet. In einem bestimmten Fachgebiet verfügt der/die Experte/in über Definitionsmacht.

Mit der Spezialisierung in allen Lebensbereichen und der Aufteilung in Wissensgebiete geht die Herausbildung von Experten/innen einher. Der Begriff kann durchaus negativ konnotiert sein, was auch der zeitweiligen Angewiesenheit auf Experten/innen geschuldet sein mag. In gesellschaftlichen Diskursen allgegenwärtig, beschäftigen sich auch Künstler/innen mit dem Phänomen und thematisieren es meist auf darstellerischer Ebene, wie beispielsweise Hannah Hurtzig, Leiterin der *Mobilen Akademie*, die seit 2005 eine „halluzinierte Volkshochschule“ namens *Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen*<sup>29</sup> betreibt. In dem inszenierten Setting können Besucher gegen einen kleinen finanziellen Betrag für eine bestimmte Dauer mit einem/r Experten/in sprechen.<sup>30</sup> Damit wird vermeintliches Wissen oder Nicht-Wissen als ökonomische Macht in einer Wissensgesellschaft<sup>31</sup> zum Thema.<sup>32</sup>

Die bekanntesten deutschsprachigen Künstler/innen, welche die „Experten des Alltags“ ins Theater geholt haben, sind wohl Bernd Ernst, Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzlar, die unter dem Namen *Rimini Protokoll* zusammenarbeiten bzw. zusammengearbeitet haben.<sup>33</sup> Ihr Konzept, das „bewusst das Gegenteil von Laientheater behauptet“<sup>34</sup>, ist, in Castings Menschen auszuwählen, die über Fachwissen auf einem Gebiet verfügen, das für die jeweilige Theaterproduktion interessant ist, und mit diesen Personen aufgrund ihres „oft [...] eher unspektakuläre[n] Wissen[s], biografisch oder beruflich“<sup>35</sup> ein Stück zu bauen. In *Cargo Sofia. Eine europäische Last-KraftWagen-Fahrt* werden die Besucher/innen in einem LKW verfrachtet und auf ihrer Reise von den beiden bulgarischen Fahrern Ventzislav Borissov und Nedjalko Nedjalkov in das unstete (Er-)Leben der Trucker eingeführt. In *Blaiberg und sweetheart* treffen Experten/innen zum Thema Heiratsvermittlung und Herztransplantation aufeinander: eine Kardiotechnikerin,

---

<sup>28</sup> Zwahr, Anette et alii (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Band VIII. S. 651.

<sup>29</sup> <http://www.mobileacademy-berlin.com/deutsch/2005/schwarzmarkt.html> (letzter Aufruf: 28.04.2011)

<sup>30</sup> Ebda.

<sup>31</sup> Vgl.: Zwahr, Anette et alii (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Band XXX. S. 213.

<sup>32</sup> Am Schwarzmarkt Hannah Hurtzigs sind übrigens auch Künstler/innen ‚Expert/innen‘.

<sup>33</sup> Vgl.: Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. In: Dreyse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S.14–43. Hier S. 24.

<sup>34</sup> Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. S. 23.

<sup>35</sup> Ebda. S. 24.

ein Veranstalter von Single Events und eine Frau mit transplantiertem Herzen.<sup>36</sup> Die Strategien der Experten/innen aus dem Alltag werden auf die Bühne geholt, dort sollen sie dasselbe tun, davon erzählen und protokollieren, was sie im alltäglichen Leben ausführen. So zeigen sie ihre Inszenierungsstrategien und „nicht das ‚wahre Leben‘ bricht auf der Bühne ein, vielmehr werden jene Inszenierungsstrategien entdeckt, mit denen sich das ‚Wahre‘ in Szene setzt“<sup>37</sup>.

„Experte/in“ fungiert im Diskurs dieses Theaters als Gegenposition zum/r ‚Laien/in‘. Der Vergleich mit den Protokolleuren von Rimini fällt oft, wenn über Doris Uhlichs choreografische Arbeiten gesprochen wird.<sup>38</sup> Strategien wie Auswahl und Konstruktion des Stücks kann man als ähnlich bezeichnen. Ausgewählte Wissensgebiete werden sowohl am Theater *Rimini Protokolls* als auch in Doris Uhlichs Choreografien von Personen, die keine professionellen Schauspieler/innen oder Tänzer/innen sind, zur Vorstellung gebracht. Die Dramaturgie richtet sich in Doris Uhlichs Inszenierung *und* nicht so stark nach den Möglichkeiten der Spieler/innen wie bei *Rimini Protokoll*<sup>39</sup>, doch bei beiden wird die Inszenierung durch das Material bestimmt, das die Spieler/innen einbringen. Hans-Thies Lehmann nennt Riminis Experten „*acteurs trouvés*“<sup>40</sup>, was den Unterschied zu Doris Uhlichs Spieler/innen verdeutlicht: Nicht (Vor-)Gefundenes wird in *und* der übermächtigen Maschine Theater ausgesetzt, sondern die Materialien für ein Tanztheaterstück werden in einem gemeinsamen Prozess entworfen. Wem dabei welche Aufgabe zukommt ist definiert, dennoch bestimmen die Spieler/innen die Inszenierung. In *Rimini Protokolls* Produktionen wird auch viel mittels des gesprochenen Wortes verhandelt, das Expertenwissen der Spieler/innen in *und* wird – als Choreografie – mit dem Körper kommuniziert.

### 5.1. ‚Dilettantismus‘ und ‚Laie/in‘

Anders als der allgemeine Sprachgebrauch es nahe legen würde, referiert ‚Dilettantismus‘ in fast all seinen Bedeutungen, wie oben schon erläutert wurde, weder auf die Qualität der Ausführung noch auf eine handwerkliche Technik.

---

<sup>36</sup> Vgl. ebda. S. 216–226. Das Werkverzeichnis listet die Produktionen von Rimini Protokoll bis 2007 auf.

<sup>37</sup> Roselt, Jens: In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens. In: Dreysse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. S. 46–63.

<sup>38</sup> Doris Uhlich im Interview mit Elisabeth Hirner am 16.02.2009.

<sup>39</sup> Vgl.: Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. S. 14–43.

<sup>40</sup> Lehmann, Hans-Thies: Theorie im Theater? Anmerkungen zu einer alten Frage. In: Dreysse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. S. 164–179. Hier S. 169.

‚Dilettantismus‘ im zeitgenössischen Tanz bezeichnet eine ästhetische Haltung, die über körperliches Können hinausgeht, sich nicht auf Einzelpersonen, auf Agierende im Sinn von ‚Dilettant‘ bezieht und daher wenig geeignet ist, das Phänomen zu beschreiben, das im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht. ‚Dilettantismus‘ setzt eine Autorenschaft voraus, die im Fall des besprochenen Beispiels bei der ausgebildeten Choreografin und Tänzerin Doris Uhlich liegt. Uhlich arbeitet in *und* aber nicht mit dem Prinzip des ‚Dilettantismus‘. Dennoch schließen ‚Dilettantismus‘ und Inszenierung von ‚Laien/innen‘ einander nicht aus, wie sich beispielweise an Uhlichs Stück *Glanz*<sup>41</sup> zeigen ließe: Doris Uhlich spielt zu Beginn der choreografischen Arbeit Klavier. Ein fehlerfreies oder gar virtuoses Spiel gelingt ihr auf der musikalischen Ebene nicht, als Performance ist es ein eindrückliches Erlebnis. Dann gehört die Bühne den vier Spieler/innen, die – keine professionellen Tänzer/innen – ihre privaten Tänze thematisieren und performen. Jede/r begibt sich also auf unsicheres Terrain, was die Ausführung von Technik anbelangt. Gemeinsam ist ihnen, dass sie jenseits der Sphäre des Privaten etwas zeigen, was sie gerne tun.

Den Spitzentanz wiederum erlernte Doris Uhlich in Vorbereitung auf die Produktion *SPITZE*<sup>42</sup>: Darin ist sie an der Seite von Susanne Kirnbauer, der ehemaligen Ersten Solotänzerin an der Wiener Staatsoper, und des Solotänzers Harald Baluch zu sehen. Diese Technik eignete sich Uhlich erst mit 30 Jahren an, dabei stand das Erreichen der Perfektion im Vordergrund, ihre Performance im Stück ist die einer Ballerina. ‚Dilettantismus‘ kommt hier nicht zum Tragen.

Dass die Trennung mittels des Denkfigur des/der Autor/in von Tanzstücken kompliziert ist, leuchtet ein, da der/die Spieler/in sehr wohl als Autor/in der Bewegung fungiert, wie im Abschnitt „Prozess“ nachzulesen ist. Die Grenze zwischen den Begriffen ist durchlässig: zwischen ‚Künstler/in‘ und des/derjenigen, der/die sich des ‚Dilettantismus‘ bedient, zwischen ‚Laie/in‘ und ‚Experte/in‘, aber auch zwischen ‚Experte/in‘ und ‚Dilettant/in‘.

Die erläuterten Begriffe ‚Amateur/in‘, ‚Laie/in‘ und ‚Dilettant/in‘ sind alle relational. Es gibt dazu jeweils einen komplementären Gegenentwurf, den des ‚Professionisten‘/der

---

<sup>41</sup> *Glanz* in der Choreografie von Doris Uhlich wurde am 02.04.2009 im *brut Wien* uraufgeführt. <http://www.dorisuulich.at/de/projekte/10-glanz> (letzter Aufruf: 22.02.2011)

<sup>42</sup> *SPITZE* ist ebenfalls eine Produktion des *brut Wien*. Die Uraufführung erfolgte am 25.04.2008. Seither wurde das Stück im In- und Ausland gezeigt. <http://www.dorisuulich.at/de/projekte/15-spitze> (letzter Aufruf: 22.02.2011)

‚Professionistin‘, des ‚Experten‘/der ‚Expertin‘ und des ‚Künstlers‘/der ‚Künstlerin‘, und jede Epoche hat diese Begriffe anders ausgeprägt.

Doris Uhlich nennt ihre Akteur/innen ‚Spieler/innen‘ – ein Begriff, der auf Wissen verweist: Um das Material spielen zu können, muss man es genau kennen. Ich nutze zur Beschreibung der Inszenierung im Folgenden ebenfalls diesen Begriff. ‚Laie/in‘<sup>43</sup> dient mir als polemische Leerstelle um auf die sozialen, kunsttheoretischen und gesellschaftlichen Implikationen aufmerksam zu machen, die (immer noch) einsetzen, wenn nicht-professionelle Personen eine Bühne vor zahlendem Publikum betreten.

## 6. Zeitgenössischer Tanz

Seit mehr als zwanzig Jahren<sup>44</sup> werden neu kreierte Tanzstücke als ‚zeitgenössischer Tanz‘ angekündigt, ebenso werden Tanzausbildungen, Workshops und Theaterhäuser unter diesem Label vermarktet.

Als letzten Eintrag im *Kleinen Wörterbuch des Tanzes*<sup>45</sup> findet man unter den Schlagworten ‚zeitgenössischer Tanz‘:

„Der Begriff wird heute weitgehend benutzt, um einen in der Gegenwart kreierte Tanz zu bezeichnen, der sich stilistisch aus verschiedenen Quellen speisen kann, wobei stets moderne, in jüngerer Zeit entwickelte Techniken eingesetzt und aktuelle Strömungen, etwa in Philosophie oder bildender Kunst, reflektiert werden.“<sup>46</sup>

Die Kuratorin und Tanzwissenschaftlerin Claudia Rosiny schreibt:

„Hauptmerkmal des zeitgenössischen Tanzes ist in der Heterogenität der Bruch mit jeglichen festgelegten Formen.“<sup>47</sup>

‚Zeitgenössischer Tanz‘ kann nicht mittels bestimmter Bewegungskonzepte definiert werden, er ist demnach auch weniger auf Trainingskonzepte oder Bewegungsfolgen als auf Tanzstücke anwendbar:

---

<sup>43</sup> Die erläuterten Begriffe werden in der weiteren Diskussion zur leichteren Lesbarkeit ohne Anführungszeichen geschrieben. Deren relationale Bedeutung wurde in diesem Kapitel ausführlich betont und soll uns gedanklich begleiten.

<sup>44</sup> Rückblickend werden meist Stücke aus den neunziger Jahren als Beispiele zeitgenössischer Choreografie genannt, siehe unter anderem Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 316–343.

<sup>45</sup> Koegler, Horst / Klaus Kieser: *Kleines Wörterbuch des Tanzes*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 2006.

<sup>46</sup> Ebd. S. 126.

<sup>47</sup> Rosiny, Claudia. *Zeitgenössischer Tanz: Einleitung* von Claudia Rosiny. In: Clavadetscher, Reto / Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2007. S. 13.

„Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz (z.B. klassischer Tanz, moderner Tanz, Postmodern Dance, Tanztheater) verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. [Zeitgenössischer Tanz] äußert [...] eine Haltung zur Bewegung, die den kontinuierlichen Wandel von Form und Denken als sein eigentliches Wesen begreift.“<sup>48</sup>

Dennoch sind Tendenzen, den zeitgenössischen Tanz als Stilrichtung zu charakterisieren, in einschlägigen Publikationen wahrzunehmen: Die Bühnenstücke von Jérôme Bel, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Raimund Hoghe, John Jasperse, Benoit Lachambre, Thomas Lehmen, Vera Mantero, Xavier Le Roy oder Meg Stuart<sup>49</sup> untersuchen die Bedingungen des (re)präsentierten Körpers auf der Bühne in einer medial determinierten Welt aus einer pluralistischen, poststrukturalistischen Sicht:

„Der biopolitische und informationstechnische Wildwuchs an Wissen, seine zellulären Verästelungen und Verfeinerungen in immer neuen Bildproduktionsarten und bewegungstechnisch determinierten Aktionen konfrontiert das Kunstmedium Tanz, das zentral den menschlichen Körper in Bewegung zur Anschauung und Darstellung bringen will, notwendig mit neuen Denk- und Konfigurationsweisen eben dieses *Körpers*.“<sup>50</sup>

„Zeitgenössischer Tanz erscheint als pragmatische Bezeichnung eines Feldes, das in der Praxis von *Tèchnai* ohne dominante *Technè* und Praxis experimentiert, ohne hierarchische Achse.“<sup>51</sup>

Und nicht nur der Körper, auch die Bedingungen der Repräsentationsmaschine Theater, stehen im Mittelpunkt zeitgenössischen Tanzes.

### **6.1. Amateure im zeitgenössischen Tanz**

Claudia Rosiny unternimmt in *Zeitgenössischer Tanz* eine rückblickende Zusammenfassung von vermehrt auftretenden Tendenzen in den achtziger und neunziger Jahren: Neben „Musikgebrauch und Medieneinsatz [...] ein eigener Umgang mit Narrativität und Komik, die Reduktion des Tanzes bis zum Nichttanz in konzeptionellen und performativen Formen und eine Offenheit für Bewegungen von Subkulturen und Tänze anderer Kulturen“<sup>52</sup>, beschreibt sie unter anderem „die starke Präsenz des Community Dance, d. h. die Beteiligung von Amateuren unterschiedlicher

---

<sup>48</sup> Traub, Susanne: *Zeitgenössischer Tanz*. In: Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2001. S. 181–188. Hier S. 181.

<sup>49</sup> Siehe beispielsweise Huschka, Sabine: *Moderner Tanz*. S. 316.

<sup>50</sup> Ebd. S. 317.

<sup>51</sup> Manchev, Boyan: *Alteration. Über (den) Noise (des) Tanz(es)*. In: Ploebst, Helmut / Haitzinger, Nicole (Hg.): *Versehen*. S. 92–108. Hier S. 108.

<sup>52</sup> Rosiny, Claudia: *Zeitgenössischer Tanz: Einleitung* von Claudia Rosiny. S. 9.

gesellschaftlicher Gruppierungen wie Jugendlichen, Senioren oder Behinderten auf der zeitgenössischen Tanzbühne<sup>53</sup> als Ausformung zeitgenössischen Tanzschaffens.

Die Beschäftigung mit Amateur/innen wird aus dem Interesse am sozialen Projekt erklärt:

In ihnen verbinden sich „menschliche Befindlichkeiten und gesellschaftliche Themen durch Tanz- und Theaterelemente, Akrobatik, Gesang und einen sehr bewussten Musikeinsatz.“<sup>54</sup>

Wenn man mit Boyan Manchev die Praxis des zeitgenössischen Tanzes als „kritische ästhetische Erprobung des Potentials des Körpers – des Körpers als einer offenen Ebene von Dynamik, (Des)Organisation“<sup>55</sup> begreifen will, kann man sich auch das künstlerische Interesse an unausgebildeten und daher ‚anderen‘ Körpern erklären, das bei vielen zeitgenössischen Choreografen ausgebrochen ist.

## 7. Inszenierung

„Die I[nszenierung] wirkt darauf hin, dass einerseits das Erscheinende, auch das Unscheinbare, Gewöhnliche auffällig wird, ja transfiguriert erscheint, und andererseits der Wahrnehmende im Akt der Wahrnehmung bemerkt, wie die Bewegungen, Licht, Farben, Laute, Gerüche etc. ihn affizieren, ja transformieren.“<sup>56</sup>

‚Inszenierung‘ als Ausgangspunkt für theatrale Vorgänge festzulegen ist riskant, da Theater als kulturelle Praxis ohne Inszenierung<sup>57</sup> nicht existiert. Im Folgenden soll dennoch auf den Begriff näher eingegangen werden, um den Radius der Fragestellung ‚Inszenierung von ‚Laien/innen‘‘ abstecken zu können und der Allgegenwärtigkeit des Terminus in Diskursen über Kunst und Kultur eine spezifisch theaterwissenschaftliche Bestimmung entgegen halten zu können.

Seit die Aufführung als eigenständiges Kunstwerk angesehen wurde, gewann auch das Wort ‚Inszenierung‘ an Bedeutung: Seit der historischen Avantgarde bedeutet Inszenierung

---

<sup>53</sup> Ebda. S. 9.

<sup>54</sup> Ebda. S. 10. Hier manifestiert sich auch eine Schwierigkeit beim Umgang mit dem Thema: In welchem Kontext wird das Arbeiten mit Amateur/innen gestellt? Wo ist das soziale und das künstlerische Interesse nicht mehr zu trennen oder wo muss man unterscheiden?

<sup>55</sup> Manchev, Boyan: *Alteration. Über (den) Noise (des) Tanz(es)*. S. 107.

<sup>56</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 148–150.

<sup>57</sup> Auf die besondere Konnotation von ‚Inszenierung‘ im Hinblick auf ‚Aufführung‘ gehe ich im Kapitel ‚Inszenierungsanalyse‘ ein; siehe insbesondere S. 35.

eine Erzeugungsstrategie, mit der ein ganz neues Kunstwerk, nämlich das theatrale, hervorgebracht wird.<sup>58</sup>

„Es ist der Prozess der Inszenierung, in dem ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, wie die performative Hervorbringung von Materialität sich vollziehen soll.“<sup>59</sup>

Martin Seel nennt Inszenierungen allgemeiner „absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse“<sup>60</sup>, die „vor einem Publikum dargeboten werden“<sup>61</sup>.

Es ist die Inszenierung, „welche jeweils bestimmte Strategien zur Erregung und Lenkung von Aufmerksamkeit entwirft.“<sup>62</sup> Sie bezieht sich also auf die Wahrnehmung und, wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bemerkt, Inszenierungen sind dahingehend zu unterscheiden, ob sie als solche wahrgenommen werden oder nicht. „Der Begriff von I.[nszenierung] schließt [...] immer schon die Reflexion auf Grenzen von Inszenierung ein.“<sup>63</sup>

Die Grenzen zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Inszenierungen sind immer durchlässiger geworden, wenn nicht zuletzt aufgelöst, schreibt Fischer-Lichte im Hinblick auf Stadtfeste, Paraden und Kunstinstallationen im öffentlichen Raum. ‚Inszenierung‘ kann sich auf künstlerische und nicht-künstlerische Aufführungen beziehen.

Niemand, weder derjenige, welcher eine Inszenierung schafft, noch derjenige, welcher sie erlebt, kann jemals ganz sicher sein „wann eine I.[nszenierung] anfängt und wann sie zu Ende ist.“<sup>64</sup>

Den performativen Erscheinungen auf der Bühne, in Fabrikshallen, in Galerieräumen und Fußgängerzonen geht der Akt der Inszenierung voraus. Eine Inszenierung bestimmt die Elemente der Aufführung und ihr Verhältnis zueinander, ihre zeitliche und räumliche

---

<sup>58</sup> Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung. S. 148.

<sup>59</sup> Ebda. S. 141.

<sup>60</sup> Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl, Josef / Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 48–62. Hier S. 53.

<sup>61</sup> Ebda. S. 50.

<sup>62</sup> Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung. S. 149.

<sup>63</sup> Ebda.

<sup>64</sup> Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. S. 62.

Ausdehnung. Die innewohnende Emergenz der Aufführung<sup>65</sup> wird mittels der ‚Inszenierung‘ einzudämmen versucht oder ausgestellt. ‚Inszenierung‘ ist in dem Sinne keine Darstellungs-, sondern eine Erzeugungsstrategie: „Sie bringt die Gegenwärtigkeit dessen hervor, was sie zeigt.“<sup>66</sup>

Das Konzept der ‚Inszenierung‘ habe ich für die Untersuchung des Laien/der Laiin gewählt, da es auf die Herstellungsdimension von Wirkung der theatralen Erscheinungen verweist. Als relationaler Begriff ist ‚Laie/in‘ auch abseits der Bühne als ‚inszenierter‘ Begriff zu verstehen.

---

<sup>65</sup> Dass die ‚Aufführung‘ in Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004) als Vollzug von Gegenwart, in der Emergenz und die autopoietische *feedback*-Schleife zur Erscheinung kommen, verstanden wird, soll nicht über den inszenatorischen Gestus derjenigen täuschen, die sie vorbereiten.

<sup>66</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 324.

## **B Herstellungsprozess**

Im Folgenden wird die Arbeitsweise der Choreografin Doris Uhlich beleuchtet, insbesondere die Zusammenarbeit zwischen ihr und den Spieler/innen.

### **1. Konzept / Die Laien/innen als Inspiration**

Das Interesse an „rudimentären“ Bewegungen, wie Gehen, Sitzen, Liegen, älterer Menschen stand im Zentrum des Konzeptes, das Doris Uhlich bei den Kurator/innen der Stadt Wien zur Förderung vorlegte.

„Es fasziniert mich, was ein Mensch an sich und am Körper trägt. Ein alter Mensch hat allein, wenn er sitzt und Dich anschaut, viel zu sagen. Diese Interpretationsfläche ist ein Geschenk.“<sup>67</sup>

Die Spieler/innen von *und* sollten älter sein als die meist auf der Bühne des zeitgenössischen Tanzes erscheinenden Tänzer/innen. Sie exemplifizieren das Interesse der Choreografie an der „Fragilität und Robustheit der Körper“<sup>68</sup>. Durch ihre körperliche Verfassung wird Zeit thematisiert.

„Kann ein achtzigjähriger, neunzigjähriger Mann sich auf den Boden legen und wieder aufstehen? Wie schaut das aus? Und welche Zeit hat das?“ Diese scheinbar einfachen Fragen deutet Uhlich als Inspirationsmoment für die eigene künstlerische Tätigkeit:

„Du hast ein Körpermaterial oder du arbeitest mit Leuten, deren Körper nicht so geschult sind, du versuchst mit ihnen eine spezielle Technik, vielleicht Körpertechnik oder Tanztechnik zu finden, die noch nicht eingeschrieben ist in den Körper, wie bei einem Profi oft, und das ermöglicht eine neue Form zu finden auf der Bühne, die dich vielleicht auch überrascht.“

Die scheinbare Logik, wie ‚einfache‘ Bewegung funktioniert, wird entlarvt, wenn der/die Choreograf/in nicht mit jungen ausgebildeten Tänzer/innen zusammenarbeitet. Das Erforschen von Bewegung ist jeder zeitgenössischen Tanzproduktion immanent, dennoch bietet die Konfrontation mit differenten Körpern Doris Uhlich eine Möglichkeit, auf einer anderen, eben „rudimentären“ Ebene danach zu fragen. Doch nicht allein die Bewegung und die körperlichen Prozesse, die sich dabei vollziehen, machen die Faszination an der Arbeit mit Laien für Doris Uhlich aus. Es ist der Rahmen, den das Theater und der Tanz um diese Bewegungen legt.

---

<sup>67</sup> Doris Uhlich im Interview mit Elisabeth Hirner am 16.02.2009.

<sup>68</sup> Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die Zitate von Doris Uhlich im folgenden Abschnitt auf das Interview mit Elisabeth Hirner.

„Dieser Widerspruch zwischen formaler Choreografie und nicht-formalen Körpern, den finde ich immer sehr delikate und interessant.“

Ihre Arbeitsweise beschreibt sie so: „Herauskristallisieren von Alltag und diese spezielle Technik zu finden, um das auf die Bühne zu übertragen.“ Diesen Modus zu finden definiert sie als das zweite bedeutende Movers ihrer Zusammenarbeit mit tänzerisch ungeschulten Menschen allgemein: „Was für einen Profi schon so logisch ist, muss neu gedacht werden.“ Die Arbeit am Körper einerseits, und Choreografie als Struktur, die dem Körpermaterial gegeben wird, andererseits, sind zentrale Themen Uhlchs, wenn sie mit Laien/innen zusammenarbeitet.

Exkurs *insert.eins/eskapade*

Doris Uhlchs Neugier auf den körperlichen Alltag älterer Menschen wurde im Projekt *insert.eins/eskapade* geweckt – daraus entstand ein Stück, in dem sie ebenfalls mit älteren Spieler/innen zusammenarbeitete. Zehn der 16 Spieler/innen der Aufführungen von 2006 im *Bellaria* Kino und im *dietheater* Künstlerhaus treten auch in unterschiedlichen Bühnenversionen von *und* auf.

(Selbst-)Berührungsgesten aus Filmen von Paula Wessely und Zarah Leander bildeten das Ausgangsmaterial für die Bewegungsfindung mit den Spieler/innen in der choreografischen Arbeit. Das Ausstellen dieser Gesten und die Differenzierung, die in der Wiederholung durch verschiedenste Akteure sichtbar wird, wurde verhandelt:

„Die Gesten prallen in Körpern unterschiedlichen Alters und in Menschen mit unterschiedlichen Biografien aufeinander.“<sup>69</sup>

Dabei ist die Referenz die Geste im Film, die am Körper inszenierte kulturelle Formung der Vorstellungen über Berührung, Emotion, Schönheit.

„Das Interesse liegt in der unvorhersehbaren Situation, wenn sich Bellariastammpublikum/Kinopublikum mit Theaterpublikum vermischt, wenn die Filmgeste der ‚heilen Filmwelt‘ sich von der Leinwand löst, bis sie in der Black Box des Theaters landet, um sie durch das entwendende Zitieren im Aufprall auf gegenwärtige Körper und Biografien neu zu formulieren, zu berühren.“<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> <http://www.dorisuhlich.at/de/projekte/20-inserteins-eskapade> (letzter Aufruf: 05.01.2011)

<sup>70</sup> Ebda.

Das „Entwenden“ von Gesten findet sich auch in *und*, das ein Jahr später, im März 2007 uraufgeführt wird. Die Referenz dieser Gesten schöpft aus einem anderen (kulturellen) Reservoir.

Die Teilnehmenden von *und* standen durch die vorangegangene Zusammenarbeit zu Projektbeginn bereits fest. Doris Uhlich hatte sie in Cafés oder in der Straßenbahn „entdeckt“ und angesprochen. Ihre eigene Vorgehensweise beschreibt sie von Intuition und ebenso von Kalkül geprägt. „Man hat dann schon ein Grundensemble, und dann wäre da noch so eine Type interessant, nach der man sucht.“

Die Spieler/innen wurden einzeln und aufgrund der Ideen der Choreografin ausgewählt. Die künstlerische Intention entschied über die Teilnahme – auch über die nachfolgende choreografische Anordnung des Bewegungsmaterials. „Es interessiert mich nicht jeder“, sagt Doris Uhlich.

Dass das Thema ihrer Stücke nicht primär die Laien/innen sind, will Doris Uhlich deutlich machen. Es sind Themen wie ‚Alter‘ (*und*), ‚Nachwuchs‘ (*impatiens walleriana*) oder ‚privates Tanzvergnügen‘ (*Glanz*), die sie erarbeitet, und entsprechend den Fragen, die diese Themen evozieren, sucht sie Spieler/innen aus, deren mögliche Antworten darauf spannend genug sind, um ein Stück entstehen zu lassen. So erscheinen in *und* eben keine beliebigen (Laien/innen)Körper, sondern ältere Menschen, die Doris Uhlich aufgrund ihres individuellen Bewegungsrepertoires ausgesucht hat.

## **2. Bewegungsfindung**

Die Choreografin arbeitete mit den Spieler/innen zunächst einzeln in deren Wohnungen daran, Bewegungen ausfindig zu machen. Die Suche erfolgte mit Hilfe der Erinnerung an körperliche Aktivitäten oder der Beobachtung alltäglicher Abläufe.

Das Betrachten der Fotos von Wanderausflügen Pauline Haslingers beispielsweise weckte die Erinnerung an eine damals liebgewordene Haltung: das Ausruhen von der körperlichen Anstrengung, auf Steinen sitzend. Ob sie mit fast achtzig Jahren denn überhaupt noch so sitzen könnte, fragte Doris Uhlich. Aus den Versuchen auf dem Wohnzimmerboden

entstand die Choreografie von Pauline Haslinger mit den fein ausdifferenzierten Gleichgewichtsverschiebungen und dem Einsatz von Körperschwere im Stück *und*.<sup>71</sup>

„Ich provoziere ja nur, ich versuche, etwas zu finden in den Leuten. Hans Breitschopf begann zu erzählen, und dann haben wir versucht wieder zu konstruieren, wie er früher gesprungen ist. Und aus dem Moment entsteht dann der neue Sprung, weil einfach 50 Jahre seit dem letzten Sprung vergangen sind.“

Viele Ideen und Vorschläge äußerten die Spieler/innen selbst: „Da treten Phantasien zu Tage.“

Habitualisierte<sup>72</sup>, eingeschriebene Bewegungskonstellationen, wie die Art einen Tee zuzubereiten, beobachtete Doris Uhlich in den privaten Räumen, ohne dass die Spieler/innen das bewusst wahrgenommen hätten. (Hier wird die Tätigkeit der Choreografin, die auswählt, augenscheinlich.)

Die oben skizzierten Abläufe der Bewegungskreation als gemeinsamer Prozess des bewussten oder unbewussten Zeigens, also Herstellens von Bewegungsmaterial und die Auswahl daraus lassen sich weder exklusiv der Zusammenarbeit zwischen Laien/innen und Choreografen/innen, noch der zwischen Tänzern/innen und Choreografen/innen zuschreiben. Zusätzlichen Kriterien (neben Laie/in oder Experte/in) wird bei der Auswahl der Akteure/innen durch den/die Choreograf/in mehr Bedeutung beigemessen, im Fall von *und* etwa dem Alter, dem persönlichen Bewegungshorizont und der individuellen Biografie. Als Unterscheidungsmerkmal kann dies auf einer allgemeinen Ebene also nicht dienen, und in der Untersuchung spezifischer Arbeitsprozesse, welche (Tanz)Stücken vorangehen, wird die Frage eines Vergleichs ad absurdum geführt.

Uhlichs Konzept geht von eingeübten und daher gespeicherten Bewegungsmustern aus, die durch Technik abgerufen werden können. Über diese Technik verfügt sie als Tänzerin und Choreografin, diese Technik erlernt man während einer Tanzausbildung und diese Technik bringt sie ihren Spieler/innen bei.

Bestimmend für die Choreografie ist der jeweilige Körper mit seinen Möglichkeiten. Nicht die Erfüllung eines zuvor ausgearbeiteten, vorgegebenen Ablaufs, wie in einigen anderen

---

<sup>71</sup> Vgl. dazu im Abschnitt „Solos“ die Erläuterungen zu Pauline Haslinger ab S. 65.

<sup>72</sup> Zur Theorie des Habitus vgl. den gleichnamigen Abschnitt ab S. 85.

Stücken, die mit Laien/innen arbeiten<sup>73</sup>, ist das Ziel. Diese Auffassung bedingt auch, dass die Choreografie immer wieder adaptiert wird, sich neu konstituiert: Das Alter einiger Spieler/innen macht diverse Bewegungen zu bestimmten Zeitpunkten unmöglich. Frederic Nedoma-Ohnhäuser konnte während einer der Vorstellungen in London nicht mehr zu Boden gehen, so veränderte Uhlich den Ablauf seiner Choreografie am nächsten Tag. „Die Körper sollen noch selbst agieren.“ Es wird nach Lösungen gesucht, die den Spieler/innen mit temporär begrenzten Möglichkeiten und dem artifiziellen Gebilde der Aufführung gleichermaßen entsprechen.

### **3. Choreografie**

Die aus ihrem individuellen Repertoire extrahierten und teilweise transformierten Bewegungen formen die Spieler/innen mit Hilfe von Doris Uhlich in den Proben zu einem Repertoire für die Bühne.

Die Choreografie stammt von Doris Uhlich und den Spieler/innen gemeinsam. Dennoch bezeichnet Uhlich ihren Anteil an den Bewegungskreationen, auf die sie sich mit den Spieler/innen einigt, als Handwerk, das sie erlernt hat – in welchem sie ein Profi ist und die Spieler/innen eben nicht. „Sie sind die Choreografen ihrer selbst. Ich habe dieses Wissen, worauf ich schaue und merke, was ein neues Feld aufmachen kann, einfach aus meiner Biografie heraus.“

Die Choreografie entsteht also aus einem gemeinschaftlichen Interesse, die Aufgaben sind verteilt.

### **4. Training**

Betritt jemand die Bühne, hat er/sie zuvor meist einige Hinweise erhalten, wie er/sie sich dort zu verhalten habe. Diese Hinweise können über Jahre an ihn/sie ergangen sein, wie in einer Schauspielschule oder Tanzausbildung. Und diese Hinweise werden immer wieder erneuert oder verändert auftauchen, wenn er oder sie an unterschiedlichen Aufführungen beteiligt ist.

---

<sup>73</sup> Vgl. beispielsweise *theatercombinats Turn Terror Into Sport*, Uraufführung am 15.09.2007. <http://www.theatercombinat.com/projekte/turnterror/> (letzter Aufruf: 10.07.2011) [http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/en/stage/repertoire/stage\\_detail\\_e.php?ver\\_id=881](http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/en/stage/repertoire/stage_detail_e.php?ver_id=881) (letzter Aufruf: 27.04.2011)

Was Doris Uhlich „unangestregtes Sein“ auf der Bühne nennt, ist, „dieses Sein auf der Bühne (Anmerkung der Verfasserin: Sein im Sinne von Gegenwärtig-sein) in seiner Schlichtheit und Purheit zuzulassen“. Das dem eine gemeinsame Arbeit vorausgeht, leugnet sie nicht: „Sie müssen es zulassen, das tun sie nicht per se. Sie glauben unterhalten zu müssen.“ Den Spieler/innen soll bewusst werden, welche starke Wirkung dieses „Sein“ auf der Bühne haben kann, die Basis für „jeden weiteren Schritt“, der in der Gruppe stattfindet, nachdem mit den Einzelpersonen das Bewegungsmaterial ausgewählt wurde. Und Doris Uhlich sieht darin eine Fähigkeit, welche die Laien/innen zu Profis macht. Können teilt sich durch den Umgang der Spieler/innen mit ihrem Körper, miteinander, mit Zeit in jedem Moment der Performance mit und spiegelt das Verständnis für performative Abläufe wider, das dem Schaffen von Uhlich zu Grunde liegt.

„Sei es einen Knopf aufzumachen oder zu singen“, es gibt keine Hierarchie. Können ist nicht an die Ausführung von Vorgaben gebunden, sondern an Aufmerksamkeit, an den bewussten Umgang mit den Komponenten der Aufführung. „Was ist Leistung oder: Wo beginnt Bühne?“

„Alles ist sichtbar. Ihr bestimmt, was der Zuschauer sieht“, rief Uhlich den Akteur/innen ihre Verantwortung immer ins Gedächtnis.

„Anfangs wollten sie größere Gesten machen, das haben wir auch schon beim Kino-Projekt (*insert.eins/eskapade*) besprochen. Es hat dennoch viele Diskussionen gegeben, Proben, während derer nur geredet und Antworten auf die Fragen gesucht wurden: Was interessiert euch? Was interessiert mich?“

Was Doris Uhlich interessiert, war den Spieler/innen zunächst fremd: Langsamkeit, Pausen, einfache Bewegungsabläufe, simples Bühnenbild, keine Musik. Ihr choreografisches Konzept, mit dem sie „versucht etwas zu finden“, musste sie erst vermitteln. Dabei ist sie auch auf Ablehnung gestoßen, die Ästhetik des Stückes wurde zwischen allen Beteiligten ausgehandelt: „Ich will was von ihnen und sie etwas von mir, und dazwischen ist *und*.“

## 5. Wissen

Zahlreiche Wissensbereiche mussten sich die Spieler/innen aus *und* erobern. Mit dem Wissen um die Idee der Inszenierung konnten sie selbst Vorschläge machen, die in die Inszenierung eingeflossen sind. Nur ihre eigenen Körper können das hervorbringen, was sie aus dem Konzept übersetzen. Ihr Zugang, der sich, ganz im Sinn eines embodied mind,

körperlich ausdrückt, definiert das Repertoire, bestimmt seine Auswahl. Sie müssen dazu ein Verständnis für zeitgenössischen Tanz entwickeln, um Doris Uhlichs Stück und ihr eigenes Erscheinen darin verorten zu können. Auch um ihre Choreografien gemeinsam mit Uhlich zu entwerfen und zum Verständnis des spezifischen Interesses und der Arbeitsweise der Choreografin bedarf es ebenso dieser Kontextualisierung in der Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes.

Das Wissen, welches Doris Uhlich in ihrem Stück befragt und dessen sich die Spieler/innen bewusst bedienen müssen, ist in einer chronologischen Sicht dem oben differenzierten Wissen vorangegangen: das individuelle Repertoire, das jede/r besitzt, dessen sich aber niemand sicher sein kann, das man nie ganz zu beherrschen vermag. Es kann mit dem Begriff ‚Körperwissen‘, verstanden als sich im Körper gesammelte, gespeicherte, habitualisierte Erfahrung<sup>74</sup>, beschrieben werden.

Um den Transfer in den Kunstkontext zu ermöglichen, benötigen die Spieler/innen die Fähigkeit, mit Hilfe des Wissens um performative Herstellungsverfahren im Moment der Aufführung ihr Körperwissen umzusetzen.

Was Doris Uhlich als „Sein“ bezeichnet hat, wird im Folgenden unter dem Gesichtspunkt von ‚Wissen‘ diskursiviert: Bevor es darum geht, eine Rolle einzunehmen oder eine Schrittfolge zu erlernen, gilt es, im Training allgemein, eine Fertigkeit zu üben, die sich immer wieder erneuert und die sich in der Auseinandersetzung mit ihr nicht abnutzt: die Sensibilität für den eigenen Körper, die Körper der anderen Spieler/innen, der Zuschauer/innen und für den Raum. Nicht nur der eigene Körper und wie ihm bestimmte Erscheinungen abzulocken sind, sondern welche Vorgänge sich in ihm abspielen und auch welche Gefühle, soll Brennpunkt der Aufmerksamkeit werden. Die Theaterwissenschaftlerin Christel Weiler schreibt, dass der/die Regisseur/in vom/von der Akteur/in verlangt, „[d]as Bekannte als ein Neues zu erleben, es in der Wiederholung neu zu gestalten oder mit Wissen so zu handeln, als sei noch kein Wissen vorhanden.“<sup>75</sup> Auf genau dieses Wissen müssen die Spieler/innen in *und* zugreifen, um die permanente Produktion der Choreografien an mehreren Aufführungstagen leisten zu können.

---

<sup>74</sup> Vgl. dazu die Abschnitte „Körper“ und – insbesondere – „Habitus“ ab S. 82.

<sup>75</sup> Weiler, Christel: Haschen nach dem Vogelschwanz. Überlegungen zu den Grundlagen schauspielerischer Praxis. In: Weiler, Christel / Lehmann, Hans-Thies (Hg.): Szenarien von Theater (und) Wissenschaft. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 204–214. Hier S. 212.

Das Wissen, mit dem man das Bekannte jeweils neu zur Erscheinung bringen kann, bedeutet, sich zu *überlassen*: „[...] wenn zwischen der Vorstellung der Bewegung und dem Ausführen der Bewegung kein Raum mehr ist, nur noch *the barest shadow*.“<sup>76</sup> Das könnte bedeuten, dass man sich selbst überrascht. Während man sich hineinbegibt in den zu erforschenden Raum der körperlichen Ausformungen, wird man sich auch auf die Gefühle, die diesen verbunden sind, konzentrieren. Gleichzeitig verlangt die Bühnensituation das absolute Gegenwärtig-sein und die Wahrnehmung der Anderen im Raum. Diese Technik bringt den Körper immer wieder hervor, die Spieler/innen zeigen ihre Erforschung und machen sie den Zuschauern/innen synchron zugänglich. Nicht das Erzielen einer bestimmten Wirkung steht im Mittelpunkt der Bemühung, vielmehr geht es um das Überlassen dieser Wirkung.

Die Arbeitsweise von Doris Uhlich rekuriert nicht auf die Vorstellung einer Übertragung von Bewegung aus dem Alltag auf die Bühne. Die Kontextverschiebung von Wohnzimmer und Straße auf die Bühne genügt ihr nicht. Was die Spieler/innen, nebst dem oben beschriebenen Zugang zu „Sein“ auf der Bühne für sich entdecken können, ist mit dem Material zu spielen<sup>77</sup>. Doris Uhlich inszeniert „die Spieler/innen mit einem starken Bewusstsein sich selbst gegenüber.“

In den monatelangen Probenprozessen, in denen das Material wiederholt wurde, wurden Fragen nach der zeitlichen und räumlichen Struktur und Qualität der einzelnen Choreografien drängender. Eine wichtige Frage war für die Choreografin, welche Bewegungen der Spieler/innen ins Repertoire aufgenommen werden sollen und welche zufälligen Gesten, wie ‚Augenbrauen hochziehen‘, die Spieler/innen weiterhin von sich aus, also unbewusst, ausführen sollen. Die Antwort erschloss sich den Beteiligten durch Versuche: Susanne Peterka strich sich die Haare während ihres Monologs aus dem Gesicht, ohne dass die Bewegung explizit im Vorhinein thematisiert wurde. Irgendwann vollzog sie die unwillkürliche Äußerung nicht mehr. Doris Uhlich machte sie auf deren Qualität aufmerksam und forderte sie auf, diese Bewegung ins Repertoire des Spielens aufzunehmen. „Und jetzt macht sie es geformt, jetzt ergreift sie es nicht als intuitives Moment, sondern als sich selbst erkennend, darüber reflektierend und es als Bewegung wiederfindend.“

---

<sup>76</sup> Ebda. S. 211.

<sup>77</sup> Vgl. Doris Uhlichs Bezeichnung ‚Spieler/innen‘ für die Akteur/innen.

Die Reproduktion von Bewegungen und Gesten ist äußerst diffizil und muss den jeweiligen Gegebenheiten und Möglichkeiten angepasst werden, beschreibt Uhlich in diesem Zusammenhang ihr Vorgehen. Eine Spielerin hatte sich während ihres Solos geschnäuzt, was die Choreografin als wunderbare Setzung empfand. Als in den Proben der Versuch unternommen wurde, den Augenblick wiederherzustellen, war die Magie uneinholbar. Mittels Versuch herauszufinden, welche Gesten und Bewegungen replizierbar sind, nennt Uhlich „Abspüren der Möglichkeiten“.

Hätte ein professioneller Schauspieler die unmittelbare Qualität des Nase Putzens so wiederholen können? Ebenso wenig. Mit dieser Uneinholbarkeit, die der/die Laie/in verstärkt erfahrbar macht, operiert Doris Uhlich in ihrer Regie. Aus diesen Fragen nach Inszenierung und Zufall speisen sich auch Uhlichs Einfälle und Setzungen – sie inspirieren sie. Das könnte für viele Choreografen/innen und Regisseure/innen ein starkes Movens sein, sich mit Laien/innen auseinander zu setzen.<sup>78</sup>

„Sie wissen den Rhythmus ihrer eigenen Bewegungen und den der anderen. Sie wissen, zu was sie sich verhalten.“ Die Sensibilisierung für die anderen im Raum wurde durch die gemeinsamen Improvisationsphasen entwickelt. Im improvisatorischen Gestus liegt für Uhlich die aktive Gestaltung: „Sie ergreifen den Moment selbst.“ Hier löst sich der Verantwortungsbereich der Choreografin auf: Die Spieler/innen gehen mit der Choreografie um, sie produzieren den Moment (der Materialisierung). „Für mich geht es darum, dass sie die Distanzierung zu sich selbst schaffen, dass sie sich vernetzen (in dem Moment), mit der Zeit spielen, dass es ihnen Spaß macht und jedes *und* ein neues Spiel ist“, fasst Uhlich ihre Intentionen während der gemeinsamen Arbeit zusammen.

## 6. Dramaturgie

„Im Proberaum denke ich noch nicht an die Präsentation. Der zweite Prozess beginnt, wenn die Zuschauer hinzukommen. Der Zuschauer ist für mich auch ein Spieler, der durch seinen Blick sehr viel bestimmt. Er bringt Prickeln hinein.“

Doris Uhlich plante, die Spieler/innen auch vor Publikum improvisieren zu lassen. Zwei Wochen vor der Premiere im März 2007 entschied sie sich gemeinsam mit der Dramaturgin des Stücks, Andrea Salzmann, dagegen: Denn Improvisation kann zu interessanten Konstellationen führen, aber zeitweilig kann es auch misslingen, Intensität und Spannung hervorzurufen. Dieses Risiko, die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen auf

---

<sup>78</sup> Vgl. dazu den Sammelband Dreysse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags.

die Fragilität von Improvisation zu lenken, wollten Uhlich und Salzmann nicht eingehen. So formten sie aus den Bewegungsrepertoires und Fragmenten der Improvisation das Stück, das einer präzisen Dramaturgie folgt. „Wir wollten das fixieren, wie ein Gedicht von ihnen.“

Doris Uhlich sitzt, wie die neun Spieler/innen, zu Beginn des Stücks am Rand der Bühne. Sie bleibt auch während der gesamten Vorstellung auf der Bühne anwesend. Als zehnte Spielerin greift sie ein, gibt Zeichen und stellt sich somit auch selbst als Teil des kollektiven Prozesses aus. Nicht nur das, auch als Autorin, als Urheberin des Stücks behält sie so gleichsam „von innen“, nicht vom Regiepult aus, den Überblick über die Dramaturgie.

## **7. Aufführung(en)**

„Der dramaturgische Bogen ist gespannt von äußeren Blicken und die Spielerinnen versuchen sich darin zu Recht zu finden.“ Im Moment der Aufführung treffen die Choreografie und die körperliche Verfassung der Spieler/innen zusammen, und vor den Augen der Zuschauer/innen entfaltet sich ein temporäres Gebilde:

„Stärke zuzulassen, in dem Moment, wie der Körper heute funktioniert. Das ist immer unterschiedlich. Das ist nicht nur wegen des Laien so, sondern auch wegen des Alters. Das geht über die choreografische Form hinaus. Die Basis ist klar: Vertrauen.“

Zwei Eigenschaften des Theaters, der darstellenden Kunst, legt Doris Uhlich in ihrer Konzeption der Arbeit mit den Laien/innen frei: das vielzitierte Transitorische des Theaters und die damit verschwisterte Emergenz.

Die Bewegungen der Spieler/innen sind nicht genau vorhersehbar, auch nicht für Doris Uhlich, und werden immer wieder erneut hergestellt. Alter und Körperkonstitution betonen diesen Umstand jeglicher Theaterproduktion.

„Wie setze ich die im Körper gespeicherte Erinnerung an Bewegungsmuster im Jetzt um? Wie funktioniert der Körper jetzt, im Moment der Aufführung?“

Damit diese Vorgänge während einer Aufführung für den Zuschauenden deutlich werden können, ist die Vorbereitung der Spieler/innen und das Netz an fixierten Vereinbarungen nötig, das Uhlich und Salzmann durch die Choreografie und Dramaturgie gespannt haben. Und ebenso wichtig ist, wie Uhlich betont, das gegenseitige Vertrauen von Spieler/innen

und Choreografin. Sie selbst geht sogar davon aus, dass es dieser Prozess ist, der sich im Moment der Aufführung unausgesprochen auf die Zuschauer/innen überträgt, ohne dass es einen direkten Verweis auf die gemeinsame Probenphase gibt. Diesen Prozess des gemeinsamen (Er)Arbeitens, beispielsweise mittels Videos oder Fotografien oder in Form einer lecture demonstration darzustellen, war nie Uhlichs Interesse.

*und* wurde bisher neun Mal aufgeführt. Die Wiederholungen bergen die Gefahr der Unachtsamkeit und fordern die Spieler/innen heraus, die Qualität des „Seins“ auf der Bühne immer wieder aufzurufen. Diese Verantwortung haben die Spieler/innen, da *und* nur ein äußerst fragiles Gerüst anbietet, das durch die Qualität der Performance zusammengehalten werden muss, denkt Doris Uhlich.

Es kommt immer wieder zu ungeplanten Ausfällen und dadurch zu Umgruppierungen innerhalb der Dramaturgie, zu einer Neukonstruktion des Stückes, da, wie schon erläutert wurde, jede/r Spieler/in ein ureigenes Bewegungsrepertoire mitbringt, das freigelegt und bearbeitet wird. Die fixierte Dramaturgie kann sich verändern, und das müssen die Spieler/innen akzeptieren. Auf das Zulassen folgt auch ein sensibler, weil bewusster, Umgang mit Zeit. Die gemeinsamen Proben und Aufführungen fördern aber auch den Zusammenhalt in der Gruppe, eine positive Dimension, die auch auf die Qualität der Aufführungen ausstrahlt: „Das Stück lebt auch durch das Wir. Wir machen das jetzt und in diesem Moment.“

Als schwierig empfindet es Uhlich, wenn die Spieler/innen „beginnen, zu sehr sich selbst zu spielen, nicht so sehr das Material. Wenn sie unbewusst einen Kommentar ablassen durch den Körper: Wir sind Profis und wir machen das jetzt gut.“ Das nennt Uhlich „sich selbst inszenieren“. ‚Selbstinszenierung‘ wird von Uhlich als Negativ des zu erreichenden Umgangs mit dem Körper definiert. „Das ist eine falsche Identität. Sie sind keine Profis.“

Uhlich begegnet dieser Gefahr der Automatisierung der Abläufe und Auflösung der performativen Haltung zu Gunsten darstellerischer Kommentare durch ständige Veränderungen des Ablaufs, die sie auch bei gleichbleibendem Cast montiert: „Es interessiert mich auch selbst, dass ich immer wieder etwas verändere. Das steht auch im Titel: *und* kennt kein Ende.“ *und* bleibt unvollständig, jede Aufführung ist anders.

Dass nichts fixiert bleibt, kennt Doris Uhlich auch aus ihrer eigenen Erfahrung als Performerin für *theatercombinat*<sup>79</sup> und empfindet es als Motor, immer wieder Neues zu entwickeln, auch als Erleichterung.

---

<sup>79</sup> *theatercombinat wien* (entstanden 1999) wird geleitet von Claudia Bosse. Seit 2002 wirkt Doris Uhlich in den Inszenierungen mit. <http://www.theatercombinat.com/tc-chronik/index.htm> (letzter Aufruf: 27.04.2011)

## C Inszenierungsanalyse

### 1. Analysegegenstand

Die Referenzen meiner Untersuchung bilden die mehrmals besuchten Vorstellungen im *dieTheater* beziehungsweise im *brut Wien*<sup>80</sup> während des Aufführungszeitraums vom Festival *imagnetanz*, das in beiden Häusern integriert war/ist, im März 2007 und während der Wiederaufnahme am 17. und 18. Dezember 2007, sowie eine Videoaufzeichnung des Stücks vom 24. März 2007.

Seit der Premiere bis zum November 2008 gab es weitere acht Aufführungen an verschiedenen Spielstätten. Für die Einladung nach London wurde eine englische Version erarbeitet, und durch private Gegebenheiten wechselte die Besetzung des Stücks, was jeweils eine Adaption und Neuorientierung auslöste.

Spätere Versionen von *und* mit teils anderen Spieler/innen sind mir zur detaillierten Analyse nicht zugänglich, ich beziehe sie dennoch zur Veranschaulichung der Arbeitsweise von Doris Uhlich mit ein, ich stütze mich dabei hauptsächlich auf die Aussagen der Choreografin.

Zu einer wichtigen Quelle der Analyse wurde das Interview mit Doris Uhlich vom 16. Februar 2009, welches bei der Autorin der vorliegenden Arbeit eingesehen werden kann.

### 2. Analysemethode

Bei der Analyse des Stücks *und*, das Doris Uhlich selbst als ‚Choreografie‘ bezeichnet, gehe ich theater- und tanzwissenschaftlichen Pfaden nach: Ich stütze mich auf die Konzepte zur Inszenierungsanalyse, auf das von Janet Adshead vorgestellte Modell einer Tanzanalyse (dance analysis)<sup>81</sup> und auf die *Inventarisierung von Bewegung*<sup>82</sup>, die auf Claudia Jeschke und Cary Rick zurückgeht.

---

<sup>80</sup> *brut Wien*, ehemals *dieTheater*: Neubenennung und -ausrichtung der beiden Spielstätten im Künstlerhaus und im Konzerthaus Wien durch die Intendanten Thomas Frank und Haiko Pfof. Eröffnung: 09.11.2007. Kuratorin Tanz im *dieTheater* und *brut Wien*: Bettina Kogler. <http://www.brut-wien.at/> (letzter Aufruf: 21.03.2010).

<sup>81</sup> Adshead, Janet: An Introduction to Dance Analysis. In: Carter, Alexandra (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1999. S. 163–170. Siehe auch Adshead, Janet (Hg.): *Dance Analysis. Theory and Practice*. London: Princeton Book Co., 1988.

<sup>82</sup> Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*. Tübingen: Niemeyer, 1999. Unter Mitwirkung von Cary Rick.

## 2.1. Analyse(n) von Inszenierung

Die Inszenierungs- oder Aufführungsanalyse ist als theaterwissenschaftliches Werkzeug immer wieder Gegenstand fachlicher Auseinandersetzungen.<sup>83</sup> Ich möchte hier die von Christopher Balme vorgeschlagene Differenzierung von Inszenierungs- und Aufführungsanalyse<sup>84</sup> beibehalten und das Konzept der Inszenierung, die das „theatrale Kunstwerk“<sup>85</sup>, nicht die Umstände der einmaligen Aufführung untersucht, für meine Untersuchung favorisieren, da sich daran Folgendes zeigen lässt:

Die körperliche Verfasstheit der Spieler/innen aus *und* sowie der improvisatorische Gestus<sup>86</sup> betonen in noch größerem Maß, als beispielweise das Repertoiretheater, den transitorischen Charakter des Theaters und des Tanzes. Die verschiedenen Änderungen, die sich von Aufführung zu Aufführung ergeben, sind intentionale Komponenten der Inszenierung. Doris Uhlich betont dies auch selbst.<sup>87</sup> Es ist also ‚Inszenierung‘ im Kontext des postdramatischen Theaters und des zeitgenössischen Tanzes anders zu denken: als jeweils neues Spiel, das Raum für die unterschiedliche Zusammensetzung der inszenierten Komponenten lässt und die Emergenz als Prinzip verfolgt.

Semiotische Modelle dominieren die Literatur zur Inszenierungsanalyse.<sup>88</sup> Der von der Semiotik erarbeitete Entwurf stellt die Basis einiger Re-Visionen durch die Autoren/innen selbst dar: So heben Patrice Pavis in *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*<sup>89</sup> und Erika Fischer-Lichte in *Das Semiotische und das Performative*<sup>90</sup> jeweils die ebenso zu beachtenden Aspekte der Körperlichkeit, Präsenz, Energie und Atmosphäre hervor. Von der semiotischen Methode wird in der vorliegenden Arbeit eine häufig angewandte Abfolge der Analyse entlehnt<sup>91</sup>: „Signifikante“<sup>92</sup> Komponenten (betont durch

---

<sup>83</sup> Vgl. Sauter, Willmar: Aufführungsanalyse als theaterwissenschaftliches Paradigma. In: Weiler, Christel / Lehmann, Hans-Thies (Hg.): Szenarien von Theater (und) Wissenschaft. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 24–31.

<sup>84</sup> Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. (4. Auflage.) Berlin: Erich Schmidt, 2008. S. 87.

<sup>85</sup> Ebda.

<sup>86</sup> Ich verwende an dieser Stelle die Bezeichnung ‚Improvisation‘ bewusst nicht.

<sup>87</sup> Doris Uhlich im Interview mit der Verfasserin am 16.02.2009.

<sup>88</sup> Vgl. z.B. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. S. 89 ff.

<sup>89</sup> Pavis, Patrice: *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*. Ann Arbor: University of Michigan, 2003.

<sup>90</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke, 2001.

<sup>91</sup> Auch Christina Thurner und Peter M. Boenisch beziehen sich auf diese Struktur als Voraussetzung für weitere Beobachtungen, aber unter verschiedenen Prämissen. Dabei ist festzuhalten, dass Boenisch den semiotischen Ansatz für die Analyse von Körperzeichen weiterdenkt. Vgl. Thurner, Christina: *Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps** und Boenisch, Peter M.: *Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik*. In: Brandstetter,

Wiederholungen etc.) werden festgehalten und teils segmentiert, um aufgrund der Zusammenschau dieser auf Strukturen aufmerksam zu werden. Darauf basierend, kann an die Interpretation der ausgewählten Segmente eines Stücks gedacht werden.

Die Kategorien für die vorliegende Inszenierungsanalyse ergeben sich aus dem Zusammenfall der ästhetischen Dominanten<sup>93</sup> des Tanzstücks *und* und der ‚Dominantenbildung‘ des Erkenntnisinteresses. Dieses wird im Abschnitt ‚Instrumentarium für *und*‘ erläutert.

## **2.2. Tanzanalyse Janet Adsheads**

Nach dem von Janet Adshead vorgestellten Modell ist eine Tanzanalyse nicht nur eine Analyse von Bewegung, sondern dient dazu den Inhalt, den Grund der Bewegungen (das Modell unterscheidet nicht zwischen Bühnen- und sozialen Tänzen) und die Bewegungen, ebenso wie andere Faktoren, die das Geschehen des Tanzes bestimmen (wie Licht, Kostüme, Requisiten), in ihrer Zusammenschau zu untersuchen.

Dabei folgt der/die Analyst/in dem Prozess des Beobachtens sowie Beschreibens und der darauf basierenden Analyse, die Interpretation und Evaluation möglich macht.

Sowohl minutiöse Beobachtungen und Beschreibungen als auch deren Zusammenfassung ermöglichen es – in der Zusammenschau mit dem Wissen über Tanz allgemein und den Informationen über den einzelnen Tanz –, Interpretationen mit dem Verweis auf das erarbeitete Material zu begründen, das so diskursiviert wurde.

Die Verortung des Tanzes im gesellschaftlichen Zusammenhang und im Hinblick auf die Position des/der Analysten/in sind ebenso unabdingbare Parameter des (Tanz)Analyseprozesses.

Wenig beachtet Adshead in ihrem Entwurf die Methodik der Bewegungsanalyse (wahrscheinlich zugunsten einer eingebetteten Analyse von Bewegung in die Matrix des einzelnen Tanzes), die je nach Interesse und Fragestellung verschieden sein muss und der je nach Ansatz bestimmte Foki auf Bewegungszusammenhänge immanent sind.

---

Gabriele / Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps‘. Bielefeld: transcript, 2007. S. 29–45. und S. 47–58.

<sup>92</sup> Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. S. 90.

<sup>93</sup> Vgl. ebda. S. 114.

Ich nutze hier als Basis die von Claudia Jeschke in Zusammenarbeit mit Cary Rick entworfene Methode der *Inventarisierung von Bewegung*<sup>94</sup>, kurz *IVB* genannt.

### 2.3. Claudia Jeschkes und Cary Ricks *IVB*

Mit der *Inventarisierung von Bewegung (IVB)* entwickelte Claudia Jeschke ein Gerüst zur vielfachen Nutzung der Bewegungsanalyse. „IVB ist [...] ein Mittel zur Bewegungsbeobachtung, -analyse, -interpretation.“<sup>95</sup> Es bietet durch den Fokus auf die „Prozeßhaftigkeit der Bewegung“<sup>96</sup> „Einsicht in die Prozesse der Bewegungsherstellung“ und „Bewegungswahrnehmung“<sup>97</sup>. Der Blick soll auf die motorischen Äußerungen fallen, die sich durch die Perspektive auf Bewegung als Aktion<sup>98</sup> zeigen.

Das System soll sowohl an den Gegenstand der Beobachtung als auch an das Interesse des Beobachtenden angepasst werden können. Es erlaubt, durch seine Konzentration auf den Bewegungsapparat, die Analyse jeglicher Art von Bewegung<sup>99</sup> abseits der evaluativ geprägten Herangehensweisen, die sich auf Ästhetisierung und Funktionalisierung<sup>100</sup> konzentrieren. Bewegung ist komplex, daher kann man mit *IVB* nicht die Einzelaspekte, sondern deren Zusammenwirken<sup>101</sup> untersuchen. Claudia Jeschke bestimmt „vier motorische Aktivitäten als bewegungskonstitutive Faktoren: Mobilisieren, Koordinieren, Belasten, Regulieren“<sup>102</sup>.

„Mobilisieren“ erfasst den Ort des Bewegungsimpulses. Jeweils zwei Perspektiven entsprechen der unterschiedlichen Gewichtung von Körper einerseits und Bewegungskriterien andererseits: „Selektion“ bedeutet die Auswahl der Körperpartien, die motorische Delegation beschreibt die Abfolge der Bewegung innerhalb des Körpers.

„Koordinieren“ bezieht sich auf die Bewegungen der Gelenke mit der körperlichen Kategorie „Artikulation“ und der motorischen des „räumlichen Verlaufs“.

Mittels des Faktors „Belasten“ lassen sich die Veränderung der Körperschwere in Hinblick auf den Bewegungsapparat und die räumlichen Veränderungen (körperlich: „Belastung beibehalten“, motorisch: „Belastung wechseln“) beobachten.

---

<sup>94</sup> Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext*.

<sup>95</sup> Ebda. S. 49.

<sup>96</sup> Ebda. S. 43.

<sup>97</sup> Ebda.

<sup>98</sup> Ebda. S. 43f.

<sup>99</sup> Ebda. S. 42.

<sup>100</sup> Ebda. S. 43.

<sup>101</sup> Ebda. S. 46.

<sup>102</sup> Ebda. S. 47.

„Regulieren“ interessiert sich für das Zusammenspiel der Körperschwere und der Tätigkeit der Muskeln, ebenso die eventuelle zeitliche Gliederung der Bewegung. Die beiden Kategorien sind „Energieverteilung“ und „Energieaufwand“.

Mithilfe eines Inventars<sup>103</sup>, das aufgrund der Auswahl dieser motorischen Aktivitäten festgelegt wurde, werden Körper und Bewegungen als motorische Phänomene bestimmt. In der Auswahl und Verknüpfung der Phänomene zeigen sich motorische Systeme – hier erlaubt die Inventarisierung Flexibilität: Die Auswahl wird hinsichtlich des Erkenntnisinteresses des Beobachtenden zusammengestellt. Diese „Bewegungstexte“, die Bewegung innerhalb ihres Kontextes betrachten, haben interpretatives Potenzial<sup>104</sup>. Die dritte Ebene, die Jeschke einführt, ist diejenige der motorischen Konzepte: Diese „synthetisiert Phänomene und Konkretisierungsweisen, definiert also die motorische Identität und deren Handlungspotential“<sup>105</sup>. Es ist speziell darauf hinzuweisen, dass mit der Bezeichnung „Bewegungstext“ kein Hinweis auf literaturtheoretische oder semiotische Ansätze verbunden ist.

Es ist hier auch eine ähnliche strukturelle Vorgangsweise zu betrachten, wie oben bei den Modellen zur Inszenierungsanalyse beschrieben: Bestimmung der Elemente, ausfindig machen der Verknüpfungen dieser und Interpretation innerhalb des Kontextes.

Die Tanzwissenschaftlerin und Dramaturgin Wibke Hartewig verortet *IVB* sowohl in der Tradition bewegungsanalytischer Modelle (Laban Movement Analysis, Movement Evaluation Graphics), auf die sich Claudia Jeschke direkt bezieht, als auch im „postmodernen, poststrukturalistischen Denken“<sup>106</sup>. Sie zeigt auf, dass *IVB* „anschlussfähig an aktuelle tanz- und aufführungsanalytische Methoden“<sup>107</sup> ist, da sie Körper, Sinnliches und das Energetische – wichtige Elemente des zeitgenössischen Theaters – über die Motorik erschließen kann.

#### **2.4. Instrumentarium für und**

Das Herangehen an die Analyse wird in diesem Fall durch das Interesse an Laien/innen und innerhalb dessen von der Arbeitsweise der Choreografin Doris Uhlich bestimmt: Die

---

<sup>103</sup> Ebda. S. 54–57. Siehe auch Begleitheft zur Publikation.

<sup>104</sup> Ebda. S. 49.

<sup>105</sup> Ebda.

<sup>106</sup> Hartewig, Wibke: Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes. München: epodium, 2007. S. 128.

<sup>107</sup> Ebda.

einzelnen Bewegungsabläufe werden im Körper der Tänzer/innen mit Hilfe der *IVB* lokalisiert. Auf Grund dieser Basis kann nachvollzogen werden, wie diese Elemente mit dem Mittel der Dramaturgie zu einer Komposition zusammengefügt werden. Die Dramaturgie und die einzelnen Bewegungsabläufe bilden den Brennpunkt des Interesses der Inszenierung und demgemäß der Fragestellung, die dieser Arbeit zugrunde liegt.<sup>108</sup>

Durch die spezielle Ansiedlung von *und* im Referenzsystem Theater und Tanz und, so eine Hypothese, in gesteigerter Weise durch die Zusammenarbeit mit Laien/innen stellt sich eine Bewegungsanalyse in den einzelnen Komponenten der Choreografie – den von mir als solche ausgemachten Solos der Spieler/innen – als erkenntnisbringend dar. Komplementär zu einer Analyse des Tanzstückes als Summe aller szenischen Vorgänge nach theaterwissenschaftlichen Methoden der Inszenierungsanalyse erlaubt die Bewegungsanalyse eine Berücksichtigung der originären Choreografien (die jeweils aus den spezifischen Körperkontexten der Spieler/innen erwachsen), da nach motorischen Prinzipien gesucht wird. Eine Analyse des gesamten Spektrums an Bewegungen im Stück ohne Berücksichtigung der einzelnen Spieler/innen würde eine durchgängige ‚choreografische Handschrift‘ voraussetzen, welche nicht an die Möglichkeiten und Schwierigkeiten einzelner Performer/innen angepasst werden würde.

Im Mittelpunkt des Interesses stehen also die Spieler/innen, weshalb die Aspekte, die mit deren Performance zusammenhängen, in der Inszenierungsanalyse bevorzugt betrachtet werden: Als diese Aspekte ließen sich Bewegungsabläufe (motorische Systeme), Interaktion und Proxemik sowie Kostüme identifizieren. Szenische Mittel der Inszenierung wie Licht, Ausstattung und Ton sind in diesem Stück (beinahe) statisch, das heißt, es ist keine Aufmerksamkeit erregende Veränderung in ihrer Erscheinung auszumachen. Diesen Komponenten wird demgemäß nicht so viel Raum in der Analyse zufallen.

Die Interaktion der Spieler/innen möchte ich auf der Ebene der Inszenierung, nicht allein in Zusammenhang mit der Bewegungsanalyse<sup>109</sup>, untersuchen. Durch das gemeinsame Improvisieren im Probenprozess und die Nutzung der so gewonnenen Sensibilität im Umgang mit Zeit und Raum lässt sich eine Gewichtung dahingehend ausmachen.

---

<sup>108</sup> Interessante Fragestellungen würden sich auch aus einem Überblick über die verschiedensten Praktiken der Inszenierung des Laien/der Laiin im zeitgenössischen Tanz ergeben.

<sup>109</sup> Wibke Hartewig führt Interaktion als fünfte motorische Aktivität der *IVB* für ihre Studie bei. Vgl. Hartewig, Wibke: Kinästhetische Konfrontation. S. 129.

Dabei werden Auf- und Abtritte, räumliches Verhältnis zueinander und zum Publikum sowie das Zusammenspiel abgefragt.

Die Analyse der Proxemik, die den Beziehungen des Körpers zum Raum und zu anderen Körpern nachgeht, steht im Zusammenhang mit der Interaktion. Die Raumnutzung wird hier in Bezug auf den Theaterraum und den Bühnenraum gedacht.

Mimik kommt in einer geringen Bandbreite zur Erscheinung, dennoch sind diese wenigen mimischen Äußerungen gerade im Hinblick auf ihre Seltenheit und auf die Darstellung der Laien/innen interessant. Das Vokabular dafür zu finden stellt eine Herausforderung dar, geht es doch darum, nicht sofort zu interpretieren. Ich versuche eine Beschreibung der mimetischen Vorgänge als Äußerungen des Körpers zu formulieren, um, im Zusammenspiel mit den anderen szenischen Vorgängen, Aussagen treffen zu können.

#### **2.4.1 Anwendung der *IVB***

*IVB* als Möglichkeit der Bewegungsanalyse bietet aufgrund ihrer Konzeption wichtige Hinweise für die Fragestellung nach den Laien/innen im Tanz – nicht nur auf der Ebene der Bewegungskreation und -ausführung<sup>110</sup>: Der Beobachtende soll sich in den Körper des Ausführenden versetzen<sup>111</sup>, dies weist auf Identifizierung auf einer körperlichen Ebene hin. Hier kommt das Konzept der Kinästhesie zum Tragen, einem physiologischen und kognitionspsychologischen Prozess, der erlaubt, eigene wie auch fremde Bewegung wahrzunehmen.<sup>112</sup> „Strukturelle und funktionale Ähnlichkeiten der motorischen Körperapparate von Tanzendem und Beobachtendem erlauben, dass der Betrachter das Geschehen physisch, gleichsam ‚am eigenen Leib‘ nachempfinden kann.“<sup>113</sup>

In der vorliegenden Beschäftigung mit der Wirkung und Konstruktion von Laien/innen, nicht zuletzt durch ihr Bewegungsrepertoire im Kontext des zeitgenössischen Tanzes, wird so der mitverfolgende Blick ins Bewusstsein geholt: Mit Hilfe der Erkenntnisse aus der Neurowissenschaft wird ein spezielles Vergnügen des Zusehers an der ‚Laienbewegung‘ theoretisierbar.

---

<sup>110</sup> Ich nutze *IVB* als Methode zur Bewegungsbeobachtung, aber auch als theoretisches Modell.

<sup>111</sup> Vgl. Hartewig, Wibke: Kinästhetische Konfrontation. S. 114f.

<sup>112</sup> Vgl. ebda. S. 25.

<sup>113</sup> Ebda. S. 115.

Wie bereits bei der Kurzvorstellung von *IVB* erwähnt, stellt die Ausrichtung auf Bewegung als „prozeßhafte[s], zwischen Herstellung und Erscheinung“<sup>114</sup> vermittelndes Phänomen ein Denken vor, das sich bei der Analyse nicht auf die Wirkung und Erscheinung allein, sondern auch auf den Herstellungsprozess beziehen kann.

Dieser doppelte Bezug von Bewegung wird in *und* geradezu paradigmatisch vorgestellt: Die Körper auf der Bühne zeigen das immer wieder erneute Hervorbringen von Bewegung. Dass die *IVB* auf alle Arten von Bewegung angewandt werden kann<sup>115</sup>, und nicht auf ein Referenzsystem wie zum Beispiel das des Balletts verweist, bedingt das Gelingen einer Analyse dieses zeitgenössischen Stücks, in dem verschiedenste Bewegungskonzepte (z. B. repräsentative und alltägliche Bewegungen) materialisiert werden<sup>116</sup>.

Die Betrachtung der motorischen Konzepte strebt keine vollständige, in der zeitlichen Abfolge verortete Beschreibung des Bewegungsablaufs an<sup>117</sup>, der Analyst/die Analytistin ist gefordert, die Kriterien der Beobachtung aus dem Inventar zu wählen. Es ist hier ebenso eine Betonung der Wechselwirkung zwischen den Eigenheiten des betrachteten Gegenstandes und dem Interesse des Betrachters zu bemerken. *IVB* definiert sich als flexibles System<sup>118</sup>. Ich nutze es im Fall der Analyse der einzelnen Choreografien in *und* etwas anders: Da die singulären Bewegungsabläufe relativ kurz und auf der motorischen Ebene wenig komplex sind und die Inszenierung die Konzentration der Zusehenden speziell auf dieses Geschehen lenkt, werde ich die motorischen Phänomene sehr genau beschreiben. Doris Uhlich ging zu Beginn des Projekts von einer ebenso spannenden wie einfachen Frage aus: „Wie ist das, wenn ein alter Knochen den Boden berührt?“<sup>119</sup>

### **3. Inszenierung**

#### **3.1. Theaterraum**

Die Zuseher/innen nehmen zehn Personen gleich beim Eintreten wahr: Zu Beginn der Aufführung sitzen diese entlang der Breitseite in einer Reihe auf schwarzen Stühlen. Die Türe befindet sich auf der gegenüberliegenden schmalen Seite des schwarz ausgemalten, ungewöhnlich hohen Raumes: Die zweistöckige Tribüne für die Zuschauer/innen erstreckt sich über die Länge des Raums. Die Bodenfläche, die frei bleibt, bedeckt ein schwarzer

---

<sup>114</sup> Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext*. S. 44.

<sup>115</sup> Claudia Jeschke zeigt dies selbst in ihrer Studie an der Analyse von Bewegungstexten aus dem Theatertanz und des Gesellschaftstanzes.

<sup>116</sup> Vgl. unter anderem die Definition ‚zeitgenössischer Tanz‘ auf S. 17f.

<sup>117</sup> Vgl. Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation*. S. 119.

<sup>118</sup> Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext*. S. 48.

<sup>119</sup> Doris Uhlich im Interview mit der Verfasserin am 16.02.2009.

Tanzboden. Die Stuhlreihen – es sind die gleichen Modelle wie auf dem Tanzboden – auf der Tribüne bieten ungefähr 60 Personen Platz. In einer Höhe von circa drei Metern ragt ein Stahlbalkon in den Raum, der entlang aller vier Wände verläuft. Er wird in dem Stück *und* nicht bespielt und stellt eine Besonderheit des Uraufführungsortes, des Theaterraums im *dieTheater* Künstlerhaus, dar. Obwohl es in der Black Box keine Rampe gibt, ist von Beginn des Theaterabends an die Trennung von Zuschauer- und Bühnenraum deutlich zu erkennen. Diese Wirkung wird durch die räumliche Anordnung einiger weniger Elemente, die Präsenz der Spieler/innen und durch das Lichtdesign erzielt.

### **3.2. Licht**

Die Beleuchtung im fensterlosen Raum bleibt über die Dauer des Stücks unverändert. Ein Rechteck der freien Fläche vor den Zuschauer/innen ist gleichmäßig ausgeleuchtet. Es reicht von den Stühlen, auf denen die Spieler/innen sitzen – der Fall des Lichts verläuft schräg, sodass ihre Schultern bereits im Dunkeln liegen – bis auf einen Meter vor die Einlasstüre heran. In der Breite dehnt es sich zwischen dem vor der ersten Zuschauerreihe liegenden Bereich bis einen halben Meter vor der gegenüberliegenden schwarzen Wand aus. Die Beleuchtungskörper sind so hoch angebracht, dass der umlaufende Balkon von einem Meter Tiefe auf dieser Seite das einfallende Licht begrenzt. Die beleuchtete Spielfläche markiert den Mittelpunkt der Konzentration. Durch die Grenze des Lichtes wird das Betreten zum Auftritt, der den Übergang in etwas anderes bedeutet. Die Bewegungsausführungen innerhalb der Spielfläche erfahren einen Bedeutungszuwachs. Die Transfiguration der Spieler/innen wird mit dem Moment des Betretens potenziert und rückt deutlicher ins Bewusstsein. Eine Bühne auf der Bühne wird sichtbar. Außerhalb des Rechtecks aus Licht befinden sich die Spieler/innen immer noch im Bühnenraum und ihre Äußerungen werden vom Publikum verfolgt. Die Ausführung aller Bewegungssequenzen beginnt – bis auf eine Ausnahme – immer mit dem Aufstehen und einhergehenden Lösen aus der Reihe der am Rand Sitzenden. In den Solos tritt die individuelle körperliche Verfassung der Laien/innen im Pensionsalter zu Tage: Der Raum um sie ist groß genug, um den Blick darauf freigeben zu können.

### **3.3. Requisiten**

Außer den Stühlen, die bei der Deskription des Bühnenbildes bereits erwähnt wurden, sind die wenigen Requisiten nur jeweils einem/einer Spieler/in zugeordnet. Sie werden nur von ihm/ihr in Szene gesetzt.

Ilse Urbanek benutzt Schreibblock und ein rundes Federpenal, darin befinden sich mehrere Stifte. Diese Utensilien unterstreichen, ebenso wie die Kostüme, den Bezug zu realen Alltagserfahrungen, indem sie keine ausgefallene Form, Farbe oder Funktion aufweisen, sondern wirken wie eben aus der Handtasche der Frau gezogen.

Die hellen Kleidungsstücke einer anderen Frau (Susanne Peterka), die sich im Verlauf des Stücks an- und ausziehen wird, bekommen durch diese Tätigkeiten auch die Funktion von Requisiten.

### **3.4. Kostüme / Erscheinungsbild**

Schwarze Hose, braune Lederschuhe, braunkariertes Sakko aus Wollgemisch, darunter ein weißes Hemd, Nickelbrille. Dieses Kostüm ist kein fantastisches in dem Sinn, als es auf keine Fiktion oder andere Realität verweist. Es verweist an seinem Träger, einem Herren Mitte sechzig (Hans Breitschopf) mit weißem Haar, auf einen gutbürgerlichen Lebenshintergrund. Kein übertriebener Luxus, keine experimentellen Formen und Farben, ausgerichtet auf ein Leben in einer größeren Stadt. Es kann vorkommen, dass man sich zur Weinverkostung trifft oder auch die Enkelkinder mit der Straßenbahn vom Kindergarten abholt.

Wie Diskrepanzen zwischen den Assoziationen, die das Kostüm hervorruft, und den Choreografien im Stück beleuchtet und für dieses genutzt werden, wird in dem Abschnitt über die solistischen Bewegungsserien erläutert.

Die zweite Solistin (Susanna Peterka) trägt die kurzen, rot-braunen Haare aus dem Gesicht gekämmt. Eine Kette, ein weißer Pullover aus Feinstrick mit V-Ausschnitt, ein beige Rock, der bis zur Mitte ihrer Unterschenkel reicht, Schuhe mit leichtem Absatz, eine hautfarbene Strumpfhose und, wie wir später sehen, ein Unterhemd mit Spagettiträgern und helle Unterwäsche sind ihre Bühnenkleidung. Auch sie könnte damit U-Bahn fahren ohne aufzufallen. Es sind etwas schmutzempfindliche Kleidungsstücke, allerdings leicht zu reinigen. Sie sind nicht außergewöhnlich elegant, auch nicht für schwere, körperliche Arbeit gemacht. Sie betonen die feminine Ausstrahlung ihrer Trägerin und lassen sie unauffällig etwas jünger wirken, als sie vermutlich ist. Die Haare sind ziemlich sicher gefärbt, in ihrem Gesicht zeichnen sich kleine Falten unter den Augen ab. Sie könnte Anfang sechzig sein, vielleicht ein bisschen älter. Wenn sie sich auszieht, werden wir ihren glatten Körper sehen, an dem sich keine Krampfademern oder Falten abzeichnen.

Ein Mann mit Brille (Frederic Nedoma-Ohnhäuser) erlaubt wieder andere Assoziationen: Er trägt zunächst schwarze orthopädische Schuhe. Diese haben unterschiedlich dicke Sohlen und sind groß und klobig. Die Brillengläser, durch die er schaut, sind dick. Er hat weißes, sehr kurzes Haar und trägt als Kostüm ein jeansblaues Hemd, darüber eine schwarze ärmellose Jacke mit vielen ausgebeulten Taschen, verschließbar mit Zipp, und eine gerade geschnittene Jeans. Um den Kragen seines Hemds hat er eine graue Krawatte aus mattem Baumwollstoff gebunden. Das ungewöhnlichste Accessoire sind die schwarzen Handschuhe. Zusammen mit den Schuhen und der Brille verweisen sie auf gesundheitliche Beeinträchtigungen. Dies ist ein Unterscheidungsmerkmal: Die meisten anderen Spieler/innen führen keine Referenzen auf altersbedingte Gebrechen mit sich. Der Rücken dieses Mannes ist auch im Stehen stark gekrümmt. Viele Falten liegen um seine Augen, er ist mittelgroß, nicht beleibt und auch nicht mager. Sein fortgeschrittenes Alter ist unübersehbar.

Ein roter Wollpullover mit Knopfleiste und Kragen, schwarze Lederschuhe zum Schnüren, Bundfaltenhose aus dunklem Wollstoff: Ein weiterer Mann (Peter Fenz) trägt warme und praktische Kleidung, die vielen Anlässen gerecht wird. Seine grauen Haare sind kurz geschnitten und nach hinten gekämmt, sodass seine Stirn freiliegt. Sein körperliches Erscheinungsbild wirkt jugendlich und durch aktiven Lebenswandel bestimmt.

Das Kostüm einer anderen Frau (Pia Voldet) besteht aus einem hellblauen Baumwollswear, der einen spitz zulaufenden umgeschlagenen Kragen aufweist und ihr bis zur Hüfte reicht, einer leicht glänzenden, schwarzen Hose mit Bügelfalten und ebenfalls schwarzen Halbschuhen mit dünner Sohle. Das rot gefärbte Haar ist in der Mitte gescheitelt und stufig geschnitten und reicht bis zum Kinn. An der rechten Hand trägt sie einen Ring und eine Uhr. Ihr Körper ist schmal und sehr schlank.

Das Sakko des nächsten Spielers (Werner Vockenhuber) kann mit zwei Knöpfen verschlossen werden. Es sieht aus, als wäre es aus Tweed – darauf lassen die verschiedenfarbigen Fäden schließen, aus denen es gewebt ist – und wird über einem schwarzen, dünnen Rollkragenpullover getragen. Die Hose, die der Mann auf der Bühne trägt, ist aus dunkelgrauem Stoff. Er hat sehr volles Haar, grau, das er nach hinten, aus der Stirn gekämmt trägt. Cognacfarbene Lederstiefeletten springen beim Betrachten ins Auge. Seine Gesamterscheinung ist die eines aktiven, mitten im Leben stehenden Mannes im so genannten ‚besten Alter‘.

Dezent geschminkt, mit schulterlangem Haar in verschiedenen Brauntönen ist die füllige Christa Himmel-Schwarz Müller, genannt Christal, eine elegante Erscheinung in schwarzer Hose und ebensolchem T-Shirt. Lose fällt eine smaragdgrüne Jacke aus fließendem Stoff von ihren Schultern bis über die Hüften. Ein Schal aus dünnem Material, pastellgrün und hellblau, rundet das Kostüm ab. Dazu werden braune, flache Schnürschuhe kombiniert.

Gänzlich anders ist der Eindruck, den Pauline Haslingers (Spitzname: Hasi) Kostüm weckt: Sie hat einen Wollpullover mit zyklamenfarbenen Rücken- und Armteilen an, dessen Vorderseite in verschieden große, beige, rosa und lila getönte Rechtecke unterteilt ist. In das Rechteck in der Mitte der Brust wurde eine stilisierte Schneeflocke eingewebt. Ihre Hose besteht aus elastischem, hellen Stoff, hat Bundfalten und ist pflegeleicht. Braune Velourlederschuhe, wie aus dem Gesundheitsfachgeschäft, eine lange goldene Kette mit Medaillon von circa drei Zentimeter Durchmesser und kleine herabhängende Ohrringe sind weitere Elemente der Bühnenbekleidung. Sie hat schneeweißes, onduliertes Haar und ist nicht geschminkt. Etwas mollig, strahlt sie die Gutmütigkeit einer Bilderbuch-Oma aus.

Ilse Urbanek, die Dame, die, auf ihrem Stuhl sitzend, während des Stücks auf ihrem Notizblock etwas schreibt, bewahrt in einer roten Tasche aus robustem Material mit langen Henkeln ihre Schreibutensilien auf. Schwarze, großflächige Ornamente zieren ihren roten Schal, ein schwarzer, enganliegender Pullover wird zum schwarzen Rock, der bis zum Knöchel reicht, kombiniert. Die dunkel gerahmte Brille, eine Goldkette mit Anhänger, der am Dekolleté aufliegt und ein Ring an der linken Hand sind ihre Accessoires. Ihr Haar ist blond und raffiniert geschnitten, an den Füßen trägt sie glänzende, schwarze Lederschuhe. Wie ihre Haare wirkt ihre gesamte Erscheinung aufs Äußere bedacht, mit dem Anspruch, dezent modische Statements zu akzentuieren.

Doris Uhlich hat während der Aufführung eine Jeans, ein rotes T-Shirt und darüber eine grüne Garnjacke mit Zipp an. Dunkle Sportschuhe. Sie ist ungefähr 30 Jahre alt und hat einen üppigen, weiblich geformten Körper.

Die Zuschauer/innen, im Winkel von neunzig Grad zur Reihe der Spieler/innen platziert, tragen ähnliche Kleidungsstücke: Baumwollstoffe in gedeckten Farben, Jeans, Leder- und Turnschuhe.

Niemand im Raum hat ein außergewöhnliches Accessoire, eine ausgefallene Farbkombination oder extravagante Kleidung gewählt. So sind die Spieler/innen, Doris

Uhlich und die Zuschauer/innen alle alltäglich gekleidet. Keine Abendroben, keine Perücken, keine Tutus, keine Spitzenschuhe, keine Tierfelle, keine Lanzen, keine Kilts, sind zu sehen, weder dies- noch jenseits der Bühne. So wie die Menschen im Publikum haben auch die Spieler/innen ihre Kleidung selbst für diesen Abend ausgewählt: Alles stammt aus dem jeweiligen Kleiderschrank. Diese Kleidungsstücke werden dennoch zu ‚Kostümen‘, die bei jeder Vorstellung getragen werden.

Die Interpretation der Kleidung geht von der Annahme aus, dass sich jede/r auch über die Wahl der Kleidungsstücke ausdrückt.

### **3.5. Dramaturgie**

Die solistischen Choreografien, die nebeneinander entsponnen und miteinander verwoben werden, stehen in einem Spannungsfeld, das sich zwischen den Polen „Konkurrenz“ und „Unterstützung“ herausbildet. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen wird gezielt gelenkt und gebündelt, um danach verschiedenste Anregungen geboten zu bekommen.

Abwechselnd wird die Wahrnehmung geschärft und zerstreut. Ein gesprochener Text, der zunächst die auditive Wahrnehmung zum größten Teil beherrscht, geht zu Ende, ebenso gelangen die Schritte eines anderen Spielers zum Stillstand. Es bleiben die Bewegungen eines zuvor schon anwesenden Mannes die einzige Veränderung, die im erleuchteten Bühnenraum auszumachen ist. Diesen mikroskopisch kleinen Veränderungen in der Haltung wendet sich das Auge zu, fokussiert auf kleinste Details, nicht abgelenkt von anderen Dynamiken.

Ein besonders sorgfältig eingesetztes Element der Stückgestaltung ist die Rhythmisierung der Zeit. Die verstreichende Zeit der Aufführung wird von den Spieler/innen in verschiedene Sequenzen aufgespalten, die sich parallel im Raum ausbreiten. Langsam, wie in Zeitlupe, bewegt ein Mann mit gekrümmtem Rücken und weißen Haaren Wirbel für Wirbel und beugt zunächst den Nacken, dann den Rücken, zieht seinen Oberkörper langsam zusammen und gibt in den Knien nach. Etwas weiter weg von der Zuschauertribüne dreht sich eine nackte Frau mit glatter, heller Haut und rot gefärbten Haaren aus der Lage am Rücken auf den Bauch. Ihr Bewegungsfluss vollzieht sich geschmeidig und innerhalb weniger Sekunden. Hier dehnen sich zwei Rhythmen aus, und zwei individuelle ‚Zeitkosmen‘ werden erfahrbar.

Alltäglich Ausgeführtes und Wahrgenommenes wird durch die Dramaturgie seziert. Durch das Isolieren der Einzelheiten werden körperliche Mechanismen der Bedeutungsherstellung ausgestellt.

An mehreren Stellen wird dies paradoxerweise durch Vielstimmigkeit erreicht: Die persönliche Erzählung des/der Einzelnen tritt in den Hintergrund, durch das gleichzeitige Hervorbringen wird vor allem die Bandbreite erkennbar, der sich die Aufmerksamkeit zuwendet. Die Dramaturgie basiert zum größten Teil auf der Interaktion der Spieler/innen und den sich daraus ergebenden Spannungen und Leerstellen.

### **3.6. Interaktion und Proxemik**

Es gibt keine (oder nur in seltenen Momenten) direkte Interaktion zwischen den Spieler/innen. Interaktion findet dennoch statt, da sich in der Analyse der Inszenierung und der Videoaufzeichnung gezeigt hat, dass ein Netz von Zeichen zwischen ihnen gespannt wurde, das die Abfolge der einzelnen Choreografien bestimmt.

Eine Frau (Ilse Urbanek) beginnt im Sitzen zu schreiben. Einige Zeit später, nachdem sich die Zuschauer/innen auf die Handbewegungen der Frau konzentrieren konnten, verlässt ein Mann seinen Platz inmitten der Mitspieler/innen, die am Rand sitzen. Er bewegt sich in gleichmäßigem Tempo durch den Raum. Doris Uhlich setzt das nächste Element in diesen Raum, der von seinen Schritten gefüllt wurde: Den nun leeren Stuhl positioniert sie, nach einer Zeitspanne, deren Dauer sie von Aufführung zu Aufführung variiert, auf der erleuchteten Fläche im hinteren linken Bereich. Gleich nachdem sie wieder auf ihrem Stuhl Platz genommen hat, steht eine andere Frau auf und beansprucht diesen Sitzplatz auf der Bühne. Doris Uhlich hat hier als Spielmeisterin agiert, die den zeitlichen Verlauf bestimmt und die Plätze der Handlungen auf der Bühne festlegt: Sie ist die Regisseurin, die Choreografin des Stücks. Im weiteren Verlauf der szenischen Anordnungen werden die Spieler/innen sich zueinander ‚In-Szene-Setzen‘ und in Interaktion miteinander und mit dem Publikum treten.

Während der Mann im braunen Sakko, Hans Breitschopf, ausschreitet, beginnt die Frau auf dem Stuhl, es ist Susanna Peterka, einen Text zu sprechen. Der Takt der Schritte unterbricht den Rhythmus der langsam gesprochenen Worte. Die übrigen Spieler/innen und Doris Uhlich blicken von ihren Stühlen aus auf das Geschehen. Das Verhältnis der beiden Personen am Spielfeld ist dynamisch. Sie unterstützen die Wirkung ihrer jeweiligen Einzelperformance, indem sie die Aufmerksamkeit des Zusehers dadurch schärfen, dass an

verschiedenen Orten der Bühne dem/der Betrachter/in zwei solistische Choreografien gleichzeitig zugänglich sind. Diese ‚Vielstimmigkeit‘ motorischer und vokaler Art setzt einen Kontrapunkt zu der vormaligen Konzentration auf einen sich gemessenen Schrittes im leeren Bühnenraum bewegendem Mann. Die Gleichmäßigkeit der Vorwärtsbewegung, die unbewegte Miene und das Fehlen eines Textes oder von Musik bündeln die Aufmerksamkeit, der anschließend in schnellem Wechsel verschiedene Anhaltspunkte offeriert werden. Zu vermuten ist, dass Doris Uhlich den Stuhl und damit den Beginn der dritten solistischen Choreografie in den Bühnenraum setzt, wenn sie einen Abschwung der Konzentration von Seiten des Publikums wahrzunehmen glaubt.

Über die Dauer des Stücks kommt es immer wieder zu Akkumulationen von Aufmerksamkeit erregenden Auftritten und szenischen Vorgängen. In dem Moment, als die sprechende Frau ihren Pullover auszieht und das erste Mal während ihres Sprechaktes die Haltung verändert, betritt ein weiterer Mitspieler, Frederic Nedoma-Ohnhäuser, das ausgeleuchtete Spielfeld. Dabei ist zu bemerken, dass weder das Tempo des Ausziehens noch des Sprechens gesteigert oder vermindert werden. Es gibt keine Reaktion seitens der Frau auf den neu hinzugekommenen Spieler.

Die sprechende Frau und Frederic Nedoma-Ohnhäuser setzen, sowohl im Spannungsverhältnis zueinander als auch zu Hans Breitschopf – er steht nun still – unterschiedliche Rhythmen frei. Frederic Nedoma-Ohnhäuser steht zunächst in der Mitte des Raumes, näher an den Zuschauerreihen als Susanna Peterka, die sich auszieht und dadurch wieder zum Brennpunkt der Beobachtung von Seiten des Publikums wird, da sich Veränderungen an ihrem Körper vollziehen. Der Mann mit Brille beginnt ganz langsam, im Zeitlupentempo, scheinbar unabhängig von der Frau, seinen Rücken zu beugen.

Die Form der solistischen Choreografie im Bühnenraum zu verkörpern und den anderen Bewegungsmanifestationen den eigenen Rhythmus entgegen zu setzen ist nicht einfach und muss geübt werden. Die Konzentration der Spieler/innen auf ihre eigenen Solos teilt sich während der Aufführung mit und bestimmt in hohem Maße die Inszenierung.

Nachdem die Frau einige Zeit, nackt und immer weiter sprechend, zu betrachten war, stellt sich Gewöhnung an das offerierte Bild ein, der Text bekommt erzählerischen Charakter für die Zuseher/innen.<sup>120</sup> Hans Breitschopf im braunen Sakko nimmt seinen Gang wieder auf, platziert sich im Spielraum seitlich zum Publikum und verschränkt die Arme. Er steht am

---

<sup>120</sup> Vgl. im Abschnitt „Choreografien“ die Erläuterungen zu Susanna Peterka ab S. 55.

Rand, mit dem Rücken zur Schreiberin Ilse Urbanek, welche dadurch wieder mehr ins Gesichtsfeld der Zuschauer/innen rückt. Der Brille tragende Frederic Nedoma-Ohnhäuser beginnt sich zum zweiten Mal hinab zu beugen, er tut dies schneller als zuvor und ohne Unterbrechung<sup>121</sup>, währenddessen erhebt sich die sprechende, nackte Frau von ihrem Stuhl und begibt sich zu Boden; sie sitzt schließlich vor ihrem Stuhl, sich mit den Armen abstützend, den Oberkörper nach hinten gelehnt. Der Mann mit der Brille legt sich auf den Boden, auch die sprechende Susanna Peterka hat sich ausgestreckt: Ihre Bewegungen sind schneller. Als beide etwas entfernt schräg zueinander liegen, marschiert der Mann im braunen Sakko an einen anderen Ort auf der Bühne. Er setzt sich, mit den Händen abgestützt, den Oberkörper dadurch nach hinten gelehnt, beide Beine vom Körper weggestreckt und geöffnet und schaut in Richtung Publikum. Räumlich befinden sich diese drei Spieler/innen in einer Art Dreieck zueinander, in verschiedenen Körperhaltungen. Die räumliche Bezugsfläche wird erweitert: Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Mitte. Das Zusammenspiel der drei Körper tritt stärker als die einzelnen Choreografien ins Bewusstsein.

Die Übereinkünfte zwischen den Spieler/innen, welche die Aufführung gestalten, haben sich in der Analyse herauskristallisiert. Stellen im Text fungieren wie Stichworte: Bestimmte Bewegungen und Standorte sind Hinweise für die anderen. So wie die Konzentration auf die eigene Choreografie die Performance des/der Einzelnen und die Form des Stücks bestimmt, ist die zweite bestimmende Komponente der Regie/Choreografie die Aufmerksamkeit für die anderen und das Zusammenspiel mit ihnen – Spieler/innen und Zuschauer/innen.<sup>122</sup>

Als der Mann mit Brille sich wieder aufrichtet, sind neue Bewegungsaktionen am Spielfeld zu beobachten: Der Mann im Sakko steht auf und nimmt sein Schreiten wieder auf, die Hände am Rücken verschränkt. Die Frau angelt das Unterhemd von der Lehne und zieht es über den Kopf. Drei Rhythmen laufen nebeneinander. Der Mann mit Sakko geht wieder im Kreis, die Frau setzt sich auf den Stuhl und streift Unterhose und Strumpfhose über. Zwei Sätze des Textes, den sie am Rücken liegend gesprochen hat, wiederholt sie in Teilen. Der Mann im Sakko geht in seinem charakteristischen Tempo an der nackten Frau vorbei, ohne sie direkt anzuschauen.

---

<sup>121</sup> Vgl. Ausführungen zu „Choreografien“ ab S. 54.

<sup>122</sup> Vgl. Doris Uhlich's Aussage: „Der Zuschauer ist der elfte Spieler.“ im Interview mit Elisabeth Hirner am 16.02.2009.

Direkte Interaktion in Form von Sprechen, Berühren oder Ähnlichem ist relativ schwierig umzusetzen, ohne aus dem eigens erzeugten Rhythmus zu fallen. Es besteht die Gefahr, aus dem Tempo und der Bewegung und damit der festgelegten Choreografie zu rutschen. Die Choreografien bedeuteten auch Sicherheit für die Spieler/innen, da sie auf ‚den Leib geschneidert‘ sind, die Bewegungen ein Leben lang einstudiert wurden.

Nun erhebt sich ein anderer Mann, Peter Fenz, aus der Reihe der Spieler/innen am Bühnenrand. Dieser trägt einen roten Pullover. Er betrachtet das Geschehen aus der linken hinteren Ecke, schließlich betritt er den beleuchteten Teil des Raumes und stellt sich vor den Mann mit Brille, Frederic Nedoma-Ohnhäuser. Dieser verlässt seinen Platz, wenn der Mann im roten Pullover entlang der hinteren Längsseite des Raumes zu laufen beginnt, dreht sich um und folgt in langsamem Tempo. Die Aufmerksamkeit liegt, obwohl die Frau zeitgleich das letzte Kleidungsstück anzieht und den Text spricht, auf dem rot gekleideten Peter Fenz, der sich mit gesteigerter Geschwindigkeit in den Raum wirft.

Wenn drei Spieler/innen am Boden liegen oder sitzen, kein Wort fällt (und ihre Körper in einem imaginären Dreieck zueinander verharren), besitzen diese Sekunden extreme Intensität, die durch das erneute Aufnehmen der verschiedenartigen Metren (Schreiten, Sprechen, Aufrichten) aufgelöst wird. Mit Hilfe des hinzukommenden Elements der Bewegungen der vierten Spielerfigur wird eine Polyphonie in Gang gesetzt, welche die Aufmerksamkeit (erneut) streut.

Peter Fenz bleibt in der Mitte vor der Zuschauertribüne stehen und blickt die Besucher/innen des Stücks an: Die Konzentration von Seiten der Zuseher/innen auf einen einzigen Menschen auf der Bühne, der ins Publikum schaut, verlangt ein ausgeklügeltes System von Bezügen und Anhaltspunkten. Der von Susanna Peterka gesprochene Text gibt der vergehenden Zeit im Raum eine Struktur. Er bildet eine auditive Konstante und hat so die Funktion eines Sicherheitsnetzes, das es den Spieler/innen möglich macht, die Zuschauer/innen anzublicken und ihre Blicke direkt aufzunehmen, wie dies nun, zum ersten Mal seit Beginn des Stücks, geschieht.

Auf dem Video ist zu erkennen, dass Doris Uhlich während des Stücks mit den einzelnen Spieler/innen spricht oder sie berührt. Sie agiert von ihrem Sitzplatz inmitten ihres Ensembles, ihre Handlungen sind sichtbar und deren Auswirkungen ahnt man. Dies entspringt praktischen Umständen und künstlerischen Überzeugungen gleichermaßen. Doris Uhlichs Präsenz im Bühnenraum ist die der Moderatorin, weniger die einer

‚Instanz‘. Sie setzt ihre Spieler/innen auch nicht allein den Zuschauer/innenblicken aus und gibt sich durch die Sichtbarkeit gleichsam selbst eine Rolle im Stück: die der Autorin<sup>123</sup>.

Ein Mann in Tweedjacke betritt die ausgeleuchtete Fläche, seinen Blick auf eine Frau mit hellblauem Sweater geheftet, die Ballettübungen ausführt. Die Hände in die Hosentaschen gesteckt, stellt er sich im hinteren Drittel des Raumes auf. Er beobachtet ihr Tun über die gesamte Dauer ihres Solos, verfolgt sie nicht nur mit Blicken, geht ihr hinterher. Als sie ihre Übung beendet hat, blicken sie sich an. Die Frau verlässt schließlich das ausgeleuchtete Spielfeld, um sich an die Wand zu lehnen, ihre Hände am Rücken. Das erste und einzige Mal hat Interaktion zwischen zwei Spieler/innen durch Blicke stattgefunden.

Diese Konfrontation ist ein dramatischer Höhepunkt. Nach der Zäsur, die das Weggehen der Frau bedeutet, setzt die noch am Schauplatz anwesende Frau wieder an, einen Text zu rezitieren. Er behandelt die Thematik des Verreisens. Währenddessen durchwandert der Mann mit Tweedjacke den Raum, sieht ins Publikum. Die Äußerungen der anderen Spieler/innen – motorischer oder phonetischer Natur – stellen für den jeweils anderen eine Art Hilfestellung dar.

Der nächste Impuls kommt von dem Spieler, der sich als erster von der Stuhlreihe erhoben hat: Der Mann mit dem braunen Sakko setzt erneut seine gleichmäßigen Schritte im Kreis, die Hände am Rücken verschränkt. Der Mann in der Tweedjacke, Werner Vockenhuber, beobachtet währenddessen die Mitspieler/innen auf der Bühne im Stehen, er öffnet beiläufig seine Anzugjacke. Der Spieler im roten Pullover, Peter Fenz, betritt die Spielfläche erneut, als Hans Breitschopf im braunen Sakko seine elipsenförmige Spur in den Raum geschrieben hat. Peter Fenz führt seine Choreografie auch nochmals aus. Nun teilen diese beiden das erste Mal den Raum der erleuchteten Fläche, und es ergibt sich eine neue Dynamik durch das Nebeneinander des Laufens und Stoppens, zu dem das gleichmäßige Schreiten gleichermaßen akustisch und in der Bewegungswahrnehmung einen Kontrastpunkt setzt. Beide Spieler wiederholen Teile ihres Repertoires. Deutlich wird nun, dass es Kontexte sind, welche die Wahrnehmung und auch die Bewertung von Bewegung verändern.

Nach dem ersten Anlauf des Mannes im roten Pullover tritt Frederic Nedoma-Ohnhäuser aus der schwach beleuchteten umlaufenden Fläche. Er versucht andere Möglichkeiten der

---

<sup>123</sup> Vgl. Begriffsdefinitionen zu ‚Dilettant/in‘ und ‚Künstler/in‘ S. 9–12.

Fortbewegung: Die Knie möglichst weit nach oben ziehend, setzt er einen Fuß vor den anderen. Er rollt seine Fußsohle nicht am Boden ab, sie scheint waagrecht am Boden aufzukommen.

Die drei Männer auf der Bühne zeigen verschiedenste Formen dessen, was man mit dem Wort „gehen“ zusammenfassen könnte: Körperhaltung, Geschwindigkeit, Lautstärke verweisen auf die Bandbreite eines scheinbar einfachen Ineinandergreifens verschiedener Muskeln, Sehnen, Synapsen. Körper und Bewegungen rufen Assoziationen zu verschiedenen Lebensentwürfen wach, die das jeweilige Kostüm betont. Die ausgeführten Bewegungen charakterisieren den Mann mit rotem Pullover und den Mann mit braunem Sakko. Sie modellieren ihre Identität auf der Bühne.<sup>124</sup> Den aus dem früheren Teil des Stücks schon bekannten Bewegungen setzt der Mann mit Brille und Gesundheitsschuhen eine neue Art des Fortbewegens hinzu, die neben den anderen artifiziell wirkt. Der so geschaffene Kontrast stellt die Bewertung von Bewegung zur Diskussion, indem er auf die Herstellung von Körpererscheinungen rekurriert und das Interpretationspotenzial von Bewegung<sup>125</sup> in Form von Assoziationen abruf – in diesem Fall soldatisches Marschieren. Gleichwohl erfahren die Bewegungen eine Hierarchisierung: Die schon bekannten Bewegungen Gehen, Schreiten, Springen sind auf einen gewöhnlicheren Platz verwiesen. Auf der Bühne bedeutet dieser Platz einen Verlust von Aufmerksamkeit der Zuseher/innen, da keine neuen Informationen hinzugefügt werden.

Der Mann, der das braune Sakko trägt, hopst dreimal und nimmt eine Position hinter dem Stuhl der nackten Frau ein, die Hände hat er am Rücken ineinander verschränkt, während der Mann mit dem roten Pullover in seiner Startposition verharrt. Alle drei haben sich in unterschiedlichem Tempo auf verschiedenste Weise über die hintere Bühnenlänge bewegt. Der Mann mit Brille dreht sich um und macht sich daran, die Wegstrecke erneut zurückzulegen. Peter Fenz im roten Pullover folgt seiner Choreografie über eine Diagonale, nähert sich dem Publikum und lässt seinen Blick über die Köpfe schweifen. Alle Geschehnisse verfolgt der die Tweedjacke tragende Werner Vockenhuber von seinem Standpunkt am Rand des Raumes. Eine weitere Frau tritt erstmals auf die Spielfläche: Christa Himmel-Schwarz Müller trägt eine grüne, leichte Jacke und bewegt sich in schnellen Schritten zum Mittelpunkt des Spielfeldes, dann zur hinteren rechten Ecke. Der

---

<sup>124</sup> Diese Aussage kann man über alle Spieler/innen treffen: Ihre Bühnenfiguren werden durch Bewegung und Kostüm konstruiert. Bei *Rimini Protokoll* hingegen ist das bevorzugte Ausdrucksmittel Sprache. Vgl. zu Rimini Protokolls Experten auch den Abschnitt zum Experte/in' in der vorliegenden Arbeit S. 13ff.

<sup>125</sup> Jeschke, Claudia: Tanz als Bewegungstext. S. 49. Vergleiche auch Abschnitt „IVB“ der vorliegenden Arbeit S. 37f.

den roten Pullover tragende Mann hat nun eine andere Richtung eingeschlagen und sprintet entlang der hinteren Längsseite.

Sein Weg hat den Brille tragenden Frederic Nedoma-Ohnhäuser bis vor die Zuschauertribüne geführt, an der er sich in geringem Abstand in der ihm charakteristischen Weise vorbei bewegt. Die Frau, die den hellen Rock getragen hat, liegt noch immer nackt auf dem Bauch, ihr Kopf stützt sich auf die Unterarme, während die Frau in grüner Jacke und der Mann mit rotem Pullover ihre Wege ziehen. Die Frau mit dem hellblauen Pullover hat sich dorthin gestellt, wo sie zuvor schon ihre Übungen gezeigt hat und beginnt nun erneut mit deren Ausführung. Den verschiedenen performativen Äußerungen setzt auch der mit Tweedjacke bekleidete Mann etwas hinzu: Er wandert langsam zwischen den sich bewegenden Körpern. Nun erklingen einigen Stimmen, Wortfetzen sind identifizierbar, manchmal Sinnzusammenhänge: „ich gehe“, „Franz, ich will ein Bier“, „Wasser“. Es breitet sich ein Murmeln aus, die einzelnen Worte und Stimmen sind nicht eindeutig zuordenbar.

Gemeinsam gestalten die Spieler/innen nun einen Klangraum, in dem ihre Äußerungen ineinander übergehen. Bedeutung generiert sich nicht durch Verständlichkeit des/der Einzelnen. Das Bewegungsgeschehen setzt sich fort: Die Ballett übende Pia Voldet macht ihre Sprünge, die Bahnen der Spieler/innen kreuzen sich, die Frau, die zum wiederholten Male spricht, beginnt sich anzuziehen. Eine Vielzahl an Möglichkeiten der Körpermaterialisationen und den Raum einzunehmen stellt sich auf dem Spielfeld dar.

Als die hell angezogene Frau ihren gleichmäßigen Sprachduktus artikuliert, lässt sich nur noch eine zweite Stimme vernehmen. Nun wird klar, welche Klänge von wem gebildet werden. Die kräftige Stimme des gelb gekleideten Mannes intoniert perfekt „Geht denn die Liebe gar so schnell vorbei“. Der/die Zuschauer/in kann dem Wunsch nachgehen, einzelnen Erzählungen der Spieler/innen zu folgen oder das Gewirr verschiedener Tonlagen und Sprachmelodien genießen. Wurde die Wahrnehmung zu Beginn des Stücks auf die Nuancen körperlicher Erscheinungen gelenkt und geschärft, erweitern nun die Töne das Spektrum der auditiven und visuellen Sinneswahrnehmungen: Die Vielfalt erzählt nicht nur von den Spieler/innen, sondern auch von unserem verschiedenartigen Umgang mit dem Körper.

Nach und nach verstummen alle Spieler/innen. Wortfetzen, verfasst im Dialekt, sind noch hörbar, als der Brille tragende Mann – er hat nun die Schuhe gewechselt – beginnt, Stepp zu tanzen. Seine Mitspieler/innen sind verstummt und haben reglose Posen eingenommen.

Meist stehen sie in Profil zum Publikum oder kehren diesem den Rücken. Das macht die Schwierigkeit, still an einem Ort zu verharren leichter, zudem sind sie durch Frederics Auftritt vor zu intensiven Blicken gefeit. Ungefähr eine Minute lässt der Mann seinen Tanz dauern, er endet, indem er sich nach links dreht und quer zum Publikum zum Stehen kommt, die Arme liegen am Körper an. Es ist ganz still.

Nun ist die Zeit gekommen für das letzte Solo des Stücks. Inmitten der Figuren auf dem Spielfeld bewegt sich eine Frau (Pauline Haslinger), die eine helle Hose trägt. Wenn sie am Boden zu liegen kommt, verlässt Peter Fenz den Raum und geht durch die Einlasstüre an der rechten Breitseite ab. Die zurückbleibenden Spieler/innen verharren, nur Ilse Urbanek, am Stuhl nächst den Zuschauer/innen, schreibt mit raschen Handbewegungen auf den Block, der auf ihren Knien liegt.

Am Ende ihrer Choreografie begibt sich die zuletzt hinzugetretene Pauline Haslinger wieder vom beleuchteten Feld. Es bleibt still. Nach und nach, ungleichmäßig, lösen sich die Spieler/innen aus den Haltungen, gehen an den Rand der Spielfläche, um sich an die Wände des Raumes zu lehnen. Sie entwickeln eine eigene Rhythmik und vermitteln das im Probenprozess geübte Gespür für die Aufführungssituation, die Zuschauer/innen und Mitspieler/innen.

Als letzte auf dem Spielfeld und noch immer auf dem Stuhl lehnend, beginnt die Frau im hellen Rock abermals einen Text vorzutragen. Diesmal handelt er von Schrebergärten. Der Inhalt scheint an Bedeutung zu gewinnen, nichts lenkt von ihm ab, da keine andere Regung zu verzeichnen ist. Inmitten eines Satzes verlässt die schreibende Frau ihren Platz. Das wirkt wie eine Zäsur, hat sie doch über die gesamte Dauer des Stücks auf diesem Stuhl gesessen und meist auf ihren Block notiert. Daraufhin verstummt Susanna Peterka, und die Spielerin mit grüner Jacke durchmisst mit ihren schnellen, energischen Schritten wieder den Raum. Das Licht wird gedimmt und dies markiert das Ende der Vorstellung.

### **3.7. Choreografien**

In diesem Kapitel widme ich mich den Bewegungen und Körpern einzelner Spieler/innen. Das Zusammenspiel dieser solistischen Choreografien habe ich im Abschnitt „Interaktion“ erläutert. Diese Aspekte der Inszenierung für die Analyse zu trennen scheint mir aufgrund der Arbeitsweise der Choreografin Doris Uhlich vielversprechend: Zunächst hat sie mit den einzelnen Spieler/innen zusammengearbeitet, um die so entstandenen Solos dann zusammenzuführen. Das wurde im Abschnitt über den Probenprozess transparent.

### **3.7.1 Hans Breitschopf / Mann mit braunem Sakko**

Zu Beginn des Stücks muss er die Energie bündeln, um die Aufmerksamkeit auf sich lenken zu können, das ist relativ leicht, da er als Erster aufsteht. Diese Spannung zu halten und zu steigern ist jedoch keine einfache Aufgabe, zumal er gleichmäßig große Schritte ausführt. Er kann Spannung nicht so sehr über Variationen in den motorischen Äußerungen aufbauen, sondern muss dies über die performative Hervorbringung ohne spektakuläre Differenzen auf der Ebene der Beherrschung seiner Gliedmaßen verwirklichen.

Im gleichmäßigen Tempo legt er Runde um Runde zurück. Nachdem der Text von Susanna Peterka erklingt, geht er einige Schritte und stößt jeweils ein Bein abwechselnd mit Kraft vom Boden ab und zieht das Knie hoch. So springt er fünfmal. Das Geräusch, das seine Schuhe bei der Berührung mit dem Boden verursachen, klingt nun gänzlich anders: Der gleichmäßige Rhythmus der raumgreifenden Schritte wird vom dreiteiligen Takt in gesteigertem Tempo abgelöst. Alles kommt zum Stillstand, als er aus dem Springen heraus schwer am Boden aufkommt und sich im Bewegungsfluss am Boden niederlässt. Es ist ein ungewöhnliches Bild: Der aufrechte Gang, die am Rücken verschränkten Finger, die Lederschuhe, der nach vorne gestreckte „Wohlstandsbauch“ kann mit einem „gesetzten“ Lebensabschnitt assoziiert werden. In Diskrepanz zu diesem Eindruck und zur körperlichen Verfassung ebenso wie zum Kostüm ist die Wahrnehmung der beschwingten Fortbewegung des Springens. Mit der Dynamik der Fortbewegung ändert sich gleichzeitig die Erscheinung des Mannes, dessen Arme gelöst hin und her schlenkern, sich in der Tiefenebene des Körpers bewegen.

Er richtet sich wieder auf, ein Bein nach dem anderen streckend, und beginnt erneut in aufgerichteter Haltung den Raum zu durchmessen. An der selben Stelle wie zuvor, nah am Publikum, beginnt er Art und Tempo seiner Bewegungen erneut zu verändern und lässt sich nach einigen Sprüngen am Boden nieder, indem er den Oberkörper nach vorne kippt, sich mit beiden Händen am Boden aufstützt – den Rücken zu den Zuschauer/innenreihen – und eine Drehung des Oberkörpers ausführt, darauf folgend das Gleichgewicht verlagert. Einen kurzen Moment lang sitzt er auf beiden Gesäßknochen, das Gesicht dem Publikum zugewandt, dann dreht er den Oberkörper um die eigene Achse, so dass er sich auf ein Knie und eine Hand gestützt bei gleichzeitigem Erheben des Gesäßes mit dem Rücken zum Publikum wieder aufrichtet. Das Tempo verlangsamt sich im Lauf dieser Drehung nach und nach. Aufrecht setzt er, wie schon zuvor, einen Fuß nach dem anderen, die Hände am

Rücken. Die Zuschauer/innen können einen Mann, wie sie ihn auf der Straße wahrnehmen würden, in gänzlich anderen Bewegungsrhythmen sehen: Es sind keineswegs prinzipiell ungewöhnliche, also artifizielle Bewegungen, die Hans Breitschopf ausführt; sie werden als ungewöhnlich angesehen, da sie von einem circa sechzigjährigen Mann in Straßenkleidung ausgeführt werden. Das Erlebnis gleicht dadurch dennoch keiner Comedyshow, es vermittelt vielmehr den Eindruck, dass private Momente vor den Zuschauer/innen aufgerufen und verkörpert werden.

### **3.7.2 Susanna Peterka / Frau mit hellem Rock**

Auf dem von Doris Uhlich bereitgestellten Stuhl lässt sich eine hell gekleidete Frau nieder. Ihr Alter ist nicht leicht einzuschätzen: vollschlank, mit einem fast faltenfreien Gesicht vermittelt sie einen jugendlichen Eindruck. Eine Dame um die sechzig, im Besitz all ihrer körperlichen und geistigen Fähigkeiten. Auf ihr Aussehen scheint sie Sorgfalt zu verwenden, alle Kleidungsstücke sind aufeinander abgestimmt.<sup>126</sup>

Das Solo enthält lange Textpassagen, die sie meist in unveränderter Körperhaltung in gleichmäßigem Ton vorträgt, ohne einzelne Wörter oder Passagen zu betonen, dennoch klingt ihre Stimme nicht monoton. Das rechte Bein über das linke geschlagen, nach hinten gelehnt, stützt sie sich mit ihrer linken Hand an der Stuhlkante ab, die rechte liegt in ihrem Schoß: Ihre Muskeln sind entspannt, ihre Gesichtszüge ebenso. Wie ihre Stimme ist auch der Ausdruck auf ihrem Gesicht gleichmütig. Beginnend mit dem Erdgeschoß erfährt man, wer in einer Wohnhausanlage welches Heim sein Eigen nennen kann. Grundriss und Ausstattung der Wohnung werden der Zuhörerschaft auf Hochdeutsch mit Wiener Färbung beschrieben:

„Die Wohnung hat ein schönes Vorzimmer, rechts davon eine Küche. Das Wohnzimmer ist sehr verwinkelt. Man geht durch die Küche in das Wohnzimmer, dort steht ein Esstisch, dann geht’s ums Eck und dort ist die Sitzgarnitur. Davor ist ein kleiner Balkon, auf dem nur ein Sessel stehen kann – also für eine vierköpfige Familie sehr ungeeignet.“<sup>127</sup>

Auch das Privatleben der Bewohner/innen wird erwähnt. Informationen, die sich auf persönliche Schicksale beziehen, bleiben dennoch rar. Diese Wohnhausanlage könnte überall sein und es werden auch keine Eigennamen offenbart. In der dritten Person verfasst, gibt der Text oberflächliche Einschätzungen wieder, könnte sich auf Tratsch

---

<sup>126</sup> Vgl. „Kostüme / Erscheinungsbild“ in der vorliegenden Arbeit ab S. 43.

<sup>127</sup> Aus der Videoaufnahme des Stücks vom 24.03.2007.

beziehen, ohne dessen moralische Bewertungen zu wiederholen. Ein faszinierender Einblick in das Leben Unbekannter. Scheinbar Alltägliches oder auch Klischees, wie „eines Tages ist die Mutter ausgezogen zu einem anderen Mann“, reihen sich an bildhafte, minutiöse Beschreibungen: „viele Kästen, wenig Licht, viel steht herum, rechts, wenn man hineinkommt, ist das Badezimmer“<sup>128</sup>.

Der Text bekommt nach einigen Sätzen narrativen Charakter für die Zuseher/innen. Dies ist meine Interpretation des Lachens im Publikum an verschiedenen Stellen. Das betrifft beispielsweise die Geschichte über eine Familie, die aufgrund der „lauten und schlimmen Kinder“ beinahe delogiert wurde, woraufhin die Eltern entschieden, dass nur die Kinder ausziehen. Nicht (allein) der Informationsgehalt macht diese kleine Episode amüsant für die Zuseher/innen, es ist der gleichmütige Sprachduktus, der keinen Unterschied macht zwischen Banalitäten, Erschreckendem und Erheiterndem.

Wenn Hans Breitschopf hinter ihrem Stuhl zu stehen gekommen ist, kippt sie den Oberkörper nach vorne und beginnt sich, immer noch rezitierend, langsam den Pullover auszuziehen. Ohne sich zu erheben oder Tonlage und Sprachduktus zu variieren, entkleidet sie sich Stück für Stück. Nackt sitzt sie dem Publikum schräg gegenüber, immer weiter von Grundrissen der Wohnungen erzählend, nach hinten gelehnt, Beine übergeschlagen. Die linke Hand liegt auf der Lehne des Stuhls, die rechte auf dem Knie, und der Oberkörper ist ein wenig vom Publikum abgewandt. Mit den Armen hinten abgestützt, setzt sie sich auf den Boden und streckt sich dann der Länge nach aus. Sie hat ihre Arme abgewinkelt, die Hände liegen rechts und links am Schlüsselbein.

Das Solo entwickelte Doris Uhlich mit Susanna Peterka aus dem Fundus an Körperhaltungen und Bewegungen, die aus der regelmäßigen Freizeitaktivität des Saunabesuchs gespeist werden. Die liegende Haltung könnte Frau Peterka auch auf der Holzbank in einer Saunakabine einnehmen, eine Fußsohle berührt den Boden, das Bein ist angewickelt. Sie dreht sich wenig später um und liegt am Bauch, das Gesicht auf den gebeugten rechten Unterarm gelegt.

Mit schnellen, geschmeidigen Bewegungen, also ohne steif und unbeholfen zu wirken, zieht sie ein Unterhemd und nacheinander alle auf dem Stuhl abgelegten Kleidungsstücke wieder an. Sie führt die Bewegungen aus, die nötig sind, um sich anzuziehen. Das geschieht nun etwas schneller als das sorgsame Ausziehen und Zusammenlegen der

---

<sup>128</sup> Ebd.

Kleidungsstücke zuvor. Im Kontext der Inszenierung ist dies von dramaturgischen Entscheidungen abhängig: Die Aufmerksamkeit soll nicht speziell auf sie gelenkt werden. Es wird aber an dieser Stelle auch deutlich, welche graduellen Unterschiede Susanna Peterka in der Phrasierung ihrer Bewegung beherrscht und in welchem Maß sie über die Fähigkeit verfügt, sich performativ im Gefüge der Aufführung zu anderen Elementen zu verhalten.

Zu einem späteren Zeitpunkt beginnt Susanne Peterka erneut, sich zu entkleiden, diesmal spricht sie über Urlaub an italienischen Stränden: Das Ausziehen ihrer Kleidung scheint schneller und bekommt durch den veränderten Inhalt eine andere Konnotation als beim ersten Mal. Sie wiederholt die Posen: Auf die Hände nach hinten abgestützt am Boden sitzend, dann am Rücken liegend, die Hände auf das Schlüsselbein gelegt erzählt sie von den Reihen an Liegestühlen, von denen aus man das Meer betrachten kann. Durch die Wiederholung wird anschaulich, dass es sich um eingeübte Bewegungen handelt: In diesem Fall möchte ich sie als ritualisierte Bewegungen bezeichnen, Bewegungen, die Frau Peterka immer wieder aufs Neue ausführt, egal wovon sie ihren Saunakollegen/innen berichtet.

Susanna Peterka ist fast über die gesamte Dauer der Aufführung am beleuchteten Spielfeld anwesend. Durch die Rezitation bestimmt sie in hohem Maß den Rhythmus der Aufführung und zieht Aufmerksamkeit auf sich. Ihre Präsenz vermindert sie an ausgewählten Stellen. Susanna Peterka konnte auf Bühnenerfahrung zurückgreifen, als sie mit Doris Uhlich zu proben begann: Sie hat bei *anatomie sade/wittgenstein* und *belagerung bartleby*, zwei Inszenierungen von *theatercombinat*, mitgewirkt.<sup>129</sup>

### **3.7.3 Frederic Nedoma-Ohnhäuser / Brille tragender Mann**

Ein Mann betritt das Spielfeld und stellt sich im Profil zum Publikum auf. Ganz langsam, fast unmerklich, beginnt er seinen Rücken zu krümmen. Sein Versuch den Boden zu berühren, wird erst mit dem Beugen der Knie möglich. Es gelingt ihm, mit den Fingerspitzen einer Hand den Boden zu berühren, dann tastet er mit der anderen nach vorne, bis auch diese mit dem Boden in Kontakt kommt. Er verlagert langsam und nicht stetig, wie bei dem vorangegangenen Kontrahieren des Oberkörpers, den Schwerpunkt seines Körpers vom Gesäß in den Rücken und schließlich auf die Unterarme. Er schichtet das Gewicht von den Beinen auf die Hände und Knie. Der Oberkörper hat sich gestreckt, bis er

---

<sup>129</sup> <http://www.dorisuulich.at/de/projekte/18-und> (letzter Aufruf: 05.04.2011)

auf dem Bauch zu liegen kommt. Die Zuseher/innen können die Bewegung nachvollziehen: Es zeigt sich, welcher Muskel, welches Gelenk an ihrer Entstehung beteiligt sind. Der mikroskopische Blick wird durch die Langsamkeit der Ausführung und die offenkundige Konzentration, die Frederic Nedoma-Ohnhäuser auf den Vorgang legt, möglich. Seine Verletzlichkeit wird offenbar, unterstrichen durch das Kostüm<sup>130</sup>, da es nicht ausgeschlossen zu sein scheint, dass er die Kontrolle über die Gliedmaßen oder das Gleichgewicht verliert.

Ein für die meisten Zuschauer/innen alltäglicher Bewegungsfluss wird präzise durchgeführt. Präzise, da er langsam und bedacht vollzogen wird. Diese Präzision ist eine Notwendigkeit und teilt sich dem/der Betrachter/in als anstrengender Akt der Körperbeherrschung mit. Da jede/r im Publikum prinzipiell über dieselben motorischen Möglichkeiten verfügt, ruft die Beobachtung des Mannes auch eigene Bewegungsmuster ins Gedächtnis. Interesse wird für die Frage geweckt, wie wir uns jeweils bewegen: Exemplarisch veranschaulicht durch die relative Langsamkeit, können wir als Zuseher/innen erkennen, welche Vorgänge meist unbewusst ablaufen, wenn wir uns bewegen. Es sind eingeübte Zusammenspiele einzelner Körperpartien.<sup>131</sup>

Frederic Nedoma-Ohnhäuser beginnt sich langsam, am Boden liegend, um die eigene Achse zu drehen. Man kann ihm dabei zusehen, wie er das Gewicht von einer Schulter auf die andere verlagert, die Hände unterstützen diese Bemühung. Die Muskulatur im Nacken ist gespannt, sein Kopf berührt den Boden nicht. Kurz hält er in der Position inne. Wie durch ein Brennglas wird der Blick festgesaugt, herangezogen, auf die mikroskopisch kleinen Bewegungen gelenkt. Bewegung findet im Raum und innerhalb des Körpers statt. Der investigative Blick kann direkt unter die Haut gehen. Seine Bewegungen sind stockend, nicht fließend. Er bewegt sich aus seinem eingeübten Repertoire heraus: Er könnte diese Bewegung nicht anders ausführen. Es würde lange Zeit dauern, bis er eine andere Abfolge erlernt hätte (insbesondere da er nicht gewohnt ist, neue Choreografien oder andere Körpertechniken zu erlernen, wie dies bei professionellen Tänzer/innen der Fall ist).

Den zweiten Teil seiner Solochoreografie beginnt er wiederum damit, sich von seinem Stuhl zu erheben und auf die Bühnenmitte hinzusteuern. Die Füße setzt er dabei weniger

---

<sup>130</sup> Vgl. dazu die Analyse im Abschnitt „Kostüme / Erscheinungsbild“ ab S. 43.

<sup>131</sup> Vgl. den Abschnitt „Körper“ in der vorliegenden Arbeit ab S. 82.

vor- als nebeneinander, die Zehen sind leicht nach außen gerichtet, so als wate er durch eine Masse von zäher Konsistenz. Den Blick hat er nach unten gesenkt, neigt er Rücken und Hals, die Arme sind geführt und pendeln links und rechts vom Rumpf hin- und her. Es ist eine geführte, langsame Fortbewegung, sie verläuft nicht fließend. Die Schuhe erzeugen ein lautes Geräusch bei der Berührung mit dem Boden. Der Blick des Mannes ist nach vorne gerichtet, sein Kinn zittert durch die Erschütterung der Schritte ein wenig. In der Ecke hinten rechts angekommen stellt er ein anderes Bewegungssystem vor: Er geht schneller, setzt die Füße beinahe waagrecht auf den Boden, zieht die Knie nicht mehr nach oben. Seine Schultern sind nun leicht nach vorne gebeugt, die Arme baumeln leicht vor- und rückwärts. Seine Bewegungen sind nicht phrasiert, und wahrscheinlich ist es die Art von Gehen, die er meist anwendet, um vorwärts zu kommen. Dieser Gang unterscheidet sich vom vorhergehenden in Kraftaufwand und Energieverteilung und lässt so andere Wirkungen entstehen: Man ist versucht, ihn als ‚natürlich‘ und ‚zweckgerichtet‘ zu deuten, mit dem Ziel, zum nächsten Punkt zu gelangen. Dies steht vor allem im Gegensatz zum direkt zuvor erzeugten motorischen Eindruck. Das rasche Zusammenspiel der Glieder vermittelt den Eindruck, dass in diesen Momenten nicht wie zuvor das bewusste Einsetzen von Kraft und Gleichgewicht passiert. Das tut es natürlich trotzdem. Diese feinen Variationen in der Ausführung von Bewegung ermöglichen es dem/der Zuseher/in, den Blick zu schärfen und Interesse für die Unterschiede zu entwickeln. Es darf gefragt werden, ob die Unterschiede zwischen den repräsentierenden und den anderen Bewegungen vorgeführt werden, damit der/die Zuschauer/in für ‚natürliche‘ und artifizielle Bewegungsmuster sensibilisiert wird. Wie komplex die Ausführung einer Bewegung ist oder die Dekonstruktion dieser kann natürlich auch von einem/einer professionellen Performer/in gezeigt werden. Der/diejenige könnte dies ebenso tun wie dieser Mann in *und*. Er/sie könnte ebenso schwanken. Er/sie könnte sich ebenso in die Situation des Gleichgewichtsverlustes bringen, und es wäre nicht minder interessant ihm zuzusehen. Die Voraussetzung dafür ist der Körpereinsatz: Der/die Performer/in müsste ebenso viel Forschung betreiben, um die Muster seiner eigenen Bewegungsabläufe zunächst wahrzunehmen und sie, daran anschließend, deutlich hervorbringen zu können. Oder er/sie könnte sie von Frederic Nedoma-Ohnhäuser lernen und sich in seinen Körper versetzen – das wäre sicher möglich, aber der so erzeugte Eindruck wäre gänzlich anders.

Frederic Nedoma-Ohnhäuser lässt uns an dem eingeübten Zusammenspiel der Gelenke und der Muskeln seines Körpers teilhaben, dessen Abfolge aufgrund von diversen

Beeinträchtigungen so geordnet wurde. Es hat sich in seinen Körper eingeschrieben. Ähnliches kann man bei jedem Menschen betrachten: Wir erlernen Bewegungsmuster, die wir verfolgen und immer wieder reproduzieren.<sup>132</sup> Diese Muster zeigen sich in den Bewegungen des Mannes deutlich: Sein Körper fällt durch den stark gekrümmten Rücken aus der Norm und verdeutlicht die Diskrepanz zwischen potentiellen und ausführbaren Bewegungen des/der Einzelnen.

Frederic Nedoma-Ohnhäuser steht später abermals in der Mitte der Bühne und beginnt zu tanzen: Die Arme sind seitlich weggestreckt, die Achseln freigelegt. Er lässt die Arme hin und her schlenkern und berührt den Boden mit seinen Steppschuhen in einem variantenreichen Rhythmus, um die charakteristischen Laute des Stepptanzes hervorzurufen. Abwechselnd sieht er mit einem Lächeln auf seine Füße und in die Gesichter des Publikums.

Er führt seinem Publikum vor, was er kann. Mit Hilfe der Schuhe kann er nun andere Bewegungsqualitäten zeigen. Waren in den ersten beiden Dritteln des Stücks die orthopädischen Schuhe bestimmend für seine motorischen Ausführungen – das mühselige Vorankommen war mitzuerleben –, entfaltet sich in der Sequenz des Stepptanzes eine andere Körperlichkeit, ja wir können sogar einen ‚anderen‘ Körper sehen. Es ist nicht mehr der Rücken oder der steife Nacken, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht, vielmehr ist es Freude an Bewegung, an der Ausführung kunstfertiger Gesten, welche Nedoma-Ohnhäusers Tanz vermittelt. Der Wandel, der sich an ihm vollzieht, weniger die exakte Schrittfolge, lassen diesen tanzenden Mann im Auge des/der Betrachters/in anziehend erscheinen.

Vollkommen anders ist seine Erscheinung nun: Die unterschiedlichen Bewegungsqualitäten verweisen nicht nur auf täglich unbewusst eingeübte Bewegungen, sondern auch auf bewusst memorierte Bewegungen, die im Kontext von offensichtlichen Normen im Bereich der Präsentation stehen. Die verschiedenen Ebenen von Kontext, Zuschreibung und Interpretation von Bewegung werden aufgerufen und freigelegt durch Frederic Nedoma-Ohnhäuser und seiner Kollegen/innen Spiel mit Bewegungsmöglichkeiten.

---

<sup>132</sup> Diese Überlegungen speisen sich aus den Theorien von Judith Butler über die kulturelle Performanz. Vgl. unter anderem: Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 301 – 320.

Die Dechiffrierung und Bewertung von Bewegung auf Seiten des Publikums wird in *und* zu Gunsten der Hervorhebung der phänomenologischen Qualitäten von Bewegung entwertet. Frederic Nedoma-Ohnhäuser zeigt unterschiedliche Abläufe und entzieht sich eindeutigen Zuschreibungen wie „alt“ oder „gehandicapt“. Transitorischer Charakter der Bewegung und der Körperbilder werden so aufgeführt.

#### **3.7.4 Peter Fenz / Mann mit rotem Pullover**

Er steht auf, um sich in die hintere, linke Ecke zu begeben. Dort angekommen, betrachtet er mit hängenden Armen (und gespannter Körperhaltung) die Vorgänge in seinem Blickfeld. Mit zum Boden gerichtetem Blick betritt er die erleuchtete Fläche. Der Gang ist aufrecht. Die Arme baumeln im Rhythmus seiner raumgreifenden Schritte. Er geht schneller als der Mann im braunen Sakko, setzt zügig einen Schritt vor den anderen. Das führt ihn dicht an die Zuschauerreihen heran: Er bleibt in der Mitte davor stehen, hebt den Kopf und fixiert seinen Blick.

Den Oberkörper etwas nach vorne gelehnt schaut er die Zuseher/innen an. Er verändert die Ausrichtung seines Körpers, dreht sich um ein Viertel seiner selbst und starrt in einen anderen Sektor des Zuschauerraums: ein forschender Blick. Es ist nicht klar, was seine Augen suchen oder was seine stumme Frage ist. Er wendet seinen Blick von den Zuseher/innengesichtern ab und nimmt die Durchquerung des Raumes wieder auf, sprintet die Wand entlang.

Zentral stellt er sich vor der Zuschauertribüne auf, dreht seinen Körper zur linken Publikumshälfte, stützt das Kinn mit der linken Hand, die rechte in der Beuge des linken Armes verborgen, und schaut nachdenklich. Er wechselt die Belastung, führt beide Hände hinter den Rücken, um dort eine mit der anderen festzuhalten und beginnt seine Lippen zu spitzen. Nach einigen Sekunden dreht er den Kopf und schließlich den gesamten Körper, durch die Verlagerung des Gewichts, nach links. Sein Blick tastet die Zuschauerköpfe ab: Zählt er die Zuschauer, wenn er seine Lippen dabei bewegt? Diese Sequenz seines Solos endet mit einer Drehung und der Bewegung auf die hintere, linke Ecke, zu dem äußersten Stuhl der Reihe seiner Mitspieler/innen.

Er interagiert mit dem Publikum. Die Unentschiedenheit seiner Gesten könnte ein Ausdruck der Schwierigkeit sein, die Zuschauerschaft direkt anzusehen, ohne davon peinlich berührt oder affiziert zu werden. Diese Ambiguität ist ein schönes Geschenk an den/die Betrachter/in: Im geteilten Moment ist es ihm oder ihr erlaubt, den Mann im roten

Pullover ohne Schutz zu sehen. Die Bewegung des Mundes ohne einen Laut hervorzubringen verweist auf den ausführenden Körper, auf seine Materialität. Die Trennung der phonetischen Äußerung von der motorischen Erscheinung schafft Bewusstsein für die vielfältigen Aufgaben, die ohne den Körper nicht zu bewältigen sind.<sup>133</sup>

### **3.7.5 Pia Voldet / Frau mit hellblauem Sweater**

Pia Voldet verlässt den dritten Stuhl von den Zuschauern aus gesehen, um mit kleinen, flinken Schritten den hell erleuchteten Raum zu durchmessen. Ihren Nacken hält sie steif und sie stellt sich in einem Abstand von ungefähr dreieinhalb Metern vor dem Publikum auf, auf der anderen Bühnenhälfte sitzt Susanna Peterka auf einem Stuhl. Dort bleibt Pia Voldet einige Zeit still stehen und betrachtet das Publikum, dessen Blicke auf sie gerichtet werden können. Als der gesprochene Text Susannas endet, neigt Pia Voldet langsam ihren Kopf, sie betrachtet ihre Füße und orientiert die Zehen wie in der ersten Position des Balletts nach außen, die Wadeninnenseiten sind aneinander gepresst. Ihr Körper ist durchlässig, nicht gespannt oder voller Muskelkraft, die auf ihren Einsatz wartet.

Ihre Arme hält sie in der ‚ersten Position‘ vor ihrem Körper und verlagert das Gleichgewicht vom linken auf den gleichzeitig nach hinten gestreckten rechten Fuß. Einige Sekunden lang steht sie nur auf dem linken Fuß, sie schwankt ein wenig. Die Arme führt sie seitlich vom Körper, den rechten nach oben hinten geöffnet, den linken in Verlängerung der Achse des linken Beins. Sie strauchelt beinahe, sucht das Gleichgewicht wieder zu erlangen und bewegt sich mit einem Zwischenschritt aus der Drehung des Körpers wieder zurück in die Ausgangsposition, von der aus sie einen Ausfallschritt nach links setzt und den Oberkörper samt Armen in der dritten Position in die Richtung des Beins beugt. Alle diese Bewegungen sind sehr langsam und sorgfältig ausgeführt. Die Zuschauer/innen können erahnen, dass es sich um Ballettbungen handelt – obwohl ihr Erscheinungsbild deutlich anders und wohl auch ungewohnt ist: Die Zuordnung des Ballettcodes ist nicht eindeutig auszumachen, denn sowohl Körper als auch Bewegungsqualität unterscheiden Pia Voldet von einer Ballerina. Dennoch ist der Bezug zu dem Bewegungssystem, dem sich der Körper unterordnen soll und dessen Ideal zu erreichen im Balletttraining geübt wird, auszumachen. Pia Voldet rührt sich einige

---

<sup>133</sup> Dies erscheint ganz selbstverständlich, doch ist dieser Umstand erst unter den Stichwörtern ‚embodied knowledge‘ ins Bewusstsein getreten. Vgl. Stenzel, Julia: Der Körper als Kartograph? Umriss einer historischen *Mapping Theory*. München: epodium, 2010. S. 22ff.

Sekunden nicht, nachdem sie sich auch diesmal aus der Pose gelöst hat. Dann hebt sie die linke Hand seitlich, formt die Hand zu einer nach unten geöffneten Schale und beginnt mit Übungen an dem (imaginären) Barren. Dem folgen drei ‚grand jetés‘ knapp vor den Zuseherreihen und seitliche Sprünge in der Diagonale des Raumes. Im Mittelpunkt der Bühne führt Pia Voldet noch eine Arabeske aus, ein ‚relevé auf halber Spitze‘, und kehrt an den Platz auf der rechten Bühnenseite zurück. Obwohl ihre Bewegungen sehr weit von der unbedingten Perfektion, die das Ballett verlangt, entfernt sind, vermitteln sie Genuss an der Konstruktion artifizierlicher Bewegung.

### **3.7.6 Werner Vockenhuber / Mann mit Tweedjacke**

Durch die Verfolgung ihrer Bewegungen setzt Werner Vockenhuber sich in Beziehung zu der Frau im hellblauen Sweater. Er beobachtet sie und geht hinter ihr her. Er könnte sie auffangen – so nahe ist er –, sollte sie bei den Übungen auf einem Bein das Gleichgewicht verlieren: Diese Eventualität ist durch das kurze, unvermittelte Heben der Hand in Minute 23 der Videoaufzeichnung angedeutet, als die Spielerin schwankt. Die Solochoreografie des Mannes mit Tweedjacke stellt direkte Beziehungen zu den Abläufen der anderen Spieler/innen her, insbesondere zu denjenigen von Pia Voldet.

Er sucht auch den Blickkontakt mit dem Publikum: Er tastet die Zuschauerreihen mit seinen Augen ab, die Hände in den Hosentaschen. Er bleibt stehen, die Fußspitzen zeigen leicht nach außen, und verschränkt die Arme. Hat er davor die Spielerin im hellblauen Oberteil kritisch beäugt, richtet er seine Aufmerksamkeit nun auf die Zuschauer/innen.

### **3.7.7 Christa Himmel-Schwarz Müller / Frau mit grüner Jacke**

Die grün gekleidete Frau hat mit ihren Schritten ein eigenes Tempo in den Spielraum gesetzt: Sie geht schnell, mit unbewegtem Oberkörper und nach vorne gerichtetem Blick. Das Geräusch des Auftretens und die Haltung vermitteln einen energischen Eindruck. Sie holt gleichmäßig aus und lässt die Fußsohlen schwer auf den Boden fallen. Ihr Körper ist füllig, die Wirbelsäule wirkt etwas gekrümmt. Obwohl ihr Haar gefärbt und ihr Outfit sehr schick ist, macht sie keinen agilen, jugendlichen Eindruck. Die Vermutung, dass ihr Lebenswandel und ihre Lebensgeschichte sich über die Jahre in der Körpergestalt abgezeichnet haben, liegt nahe.

Ebenso wie Werner Vockenhubers ist auch Christa Himmel-Schwarzmuellers Choreografie in wenigen Sätzen beschrieben. Dennoch sind beide im Zusammenspiel mit den anderen und ihrer eigenen Präsenz während der gesamten Aufführung wichtig für die Inszenierung.

### **3.7.8 Pauline Haslinger / Frau mit beiger Hose**

Alle anderen Spieler/innen stehen schon einige Sekunden still, als sich diese Spielerin im letzten Fünftel des Stücks zwischen den starren Körpern hindurch bewegt: mit der linken Hand das rechte Handgelenk umfassend, sind die Arme leicht gebeugt und liegen am Oberkörper an. Die Fußspitzen sind während des Gehens leicht nach innen verdreht, Augenlider und Kopf zu Boden gesenkt. Einige Male blickt sie auf und macht dabei langsame kurze Schritte. Bei jedem dieser Schritte wiegt die gleichseitige Körperhälfte nach vorne: Mit dem Heben des linken Fußes schiebt sich die linke Seite des Oberkörpers ebenfalls in die Bewegungsrichtung. Sie findet einen Platz im hinteren rechten Bereich der Bühne, wo sie stehenbleibt und, ohne aufzublicken, nach und nach zunächst den Nacken und dann den Rücken beugt, bis sie den Oberkörper in einem Winkel von achtzig Grad nach vorne gekippt hat. Währenddessen löst sich die zunächst noch umklammerte Hand, und beide Arme hängen locker herab. Gemäß den Prinzipien, nach denen Doris Uhlich diese Choreografien mit den Spieler/innen erarbeitet hat, beugt sie sich, solange es für sie zu diesem Zeitpunkt möglich ist. Das kann von Aufführung zu Aufführung variieren. Nicht die Abfolge allein ist bestimmend für die Bewegungserscheinung auf der Bühne, sondern in ebenso großem Maß die Herstellungsqualität. Der Aspekt der Herstellung von Bewegung ist in der Inszenierung stärker betont, was zweifellos mit Doris Uhlichs Erkenntnisinteresse an der Thematik des Alterns zusammenhängt.

Zunächst verbleibt sie in dieser gebückten Haltung, dann beginnt sie bedächtig den Rücken zu strecken. Währenddessen hält sie inne, es ist, als würden ihre Bewegungen das Ergebnis ihres Nachdenkens sein. Die Bewegung entsteht in diesem Moment. Durch dieses Innehalten wird der performative Aspekt betont.

In aufrechter Haltung streicht sie mit beiden Händen den Pullover über ihrem Po glatt. Sie umfasst mit der linken Hand den rechten Unterarm, so dass die Schultern nach vorne hängen, wenn sie die Arme an ihrem kräftigen Oberkörper anliegen lässt. Der Rücken ist dabei ein bisschen gebeugt, die Augen sind auf den Boden gerichtet. Denkt sie nach? Sie beugt nun das rechte Bein – auf dem rechten Knie wird sie sich gleich niederlassen, von der rechten Hand am Boden abgestützt. Die linke Hüfte verschiebt sich nach oben,

gleichzeitig zieht sich das linke Bein auch zusammen, sie kniet einen Moment lang. Mit der linken Hand sucht sie diagonal vor dem Körper Halt am Boden, der Oberkörper kippt so nach vorne, wird von dem Arm gestützt. Die Beine hat sie unter ihrem Körper auf die rechte Seite verschoben, sie liegen aufeinander, leicht angewinkelt. Die Belastung liegt auf der linken Seite des Unterkörpers und auf der linken Hand. Ihren Nacken hält die Frau, ebenso wie den Blick, einige Sekunden gesenkt. Sie löst die linke Hand vom Boden – die Belastung verschiebt sich auf die Beine – und legt sich schließlich hin, den Kopf auf den nun angewinkelten linken Arm gebettet. Hier wird, ähnlich wie bei Frederic Nedoma-Ohnhäusers Solo, veranschaulicht, welche Prozesse im Körper ablaufen, wenn wir uns von einem Ort zum anderen, aus einer Haltung in die andere begeben, welche Komplizenschaften sich herausgebildet haben zwischen der Hand und der Hüfte, zwischen dem Unterarm und dem Nacken. Dass sie vor Zuschauer/innen diese Körperhaltung einnehmen kann, ist dem Umstand geschuldet, dass diese Haltung jahrelang unbewusst so eingeübt wurde. Was sich über die Jahre eingeschrieben hat, weckt im/in der Zuschauer/in die Reflexion über die Wahrnehmung des eigenen Körpers und ruft zugleich Assoziationen über das Leben der Frau hervor: Sie hat keine raumgreifenden Sportarten betrieben, sie isst wahrscheinlich gerne, es war ein sehr arbeitsames Leben, das sie bisher geführt hat. All diese Stereotype können zutreffen oder nicht.

### **3.7.9 Ilse Urbanek / Frau mit rotem Schal**

Sie bleibt fast bis zum Ende des Stücks auf ihrem Stuhl sitzen und schreibt unermüdlich auf ihren Notizblock. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen wird durch die Dramaturgie dann auf sie gelenkt, wenn die anderen Spieler/innen auf Ilse Urbanek Bezug nehmen: durch Blicke oder Annäherung. Ihr abruptes Innehalten im Schreibfluss, das mit dem Zusammenpacken der Utensilien und dem Verlassen des Raumes endet, bestimmt das Ende der Inszenierung: Anschließend montieren die Mitspieler/innen wie einen Nachhall Bewegungen in der Wiederholung, bevor das Licht ausgeht.

### **3.8. Zusammenfassung**

Die Spieler/innen befinden sich in einem Bühnenraum, der nicht durch einen Vorhang oder Soffitten begrenzt wird, gleichzeitig in ihrem Wohnzimmer, das sie auf dieser Bühne abstecken. Der Bühnenraum wird in eine Spielzone, die Blicke anzieht, und in einen

umlaufenden Raum, in dem verfolgt werden kann was geschieht<sup>134</sup>, geteilt. Es gibt keine Rollen, die diese neun Menschen annehmen, wenn sie vor die Zuschauer/innen treten. Sie zeigen Bewegungen an einem speziellen Ort, innerhalb eines gesetzten Rahmens des erleuchteten, rechteckigen Spielfeldes und für die Dauer von fünfzig Minuten. Ihre Körper und ihre Persönlichkeiten sind nicht versteckt. Es ist Doris Uhlich's Intention, die spezifischen Bewegungserscheinungen und Körperbilder der Spieler/innen freizulegen. Dass sie keine ausgebildeten Tänzer/innen sind, ist klar ersichtlich und gleichzeitig unwichtig. Die geflüsterten Hinweise oder Anmerkungen Doris Uhlich's an ihre Spieler/innen während der Aufführung sind nicht dergestalt, dass sie störend oder entlarvend wirken.

Doris Uhlich suchte, wie *Rimini Protokoll*, Experten/innen, um ein Stück zu kreieren, in dem Bewegung und Alter das Thema sind: eben alte Menschen mit alten Körpern, die ihr mitteilen können, was sie nicht wissen kann. Es geht um ‚embodied knowledge‘: Verkörperte Erfahrung. Mit jedem/jeder der Spieler/innen hat Doris Uhlich auf der Ebene der Darstellung andere Mittel gefunden. Das Ausdruckspotential jedes/jeder Einzelnen und deren Einfälle und Wünsche ergeben die unterschiedlichsten ästhetischen Gefüge, und jede einzelne solistische Choreografie wirft andere Fragen zu den Themen Alter oder Wissen oder Können auf. Es geht Doris Uhlich darum, eine Bandbreite an körperlichen Verfasstheiten und Rhythmen zu zeigen.<sup>135</sup> Das Individuelle wird betont, es sind keine ‚Typen‘, die dem/der Betrachter/in zur Identifikation offeriert werden. Identifikation kann anders, nämlich über den Bewegungsapparat, den jede/r zur Verfügung hat, stattfinden.<sup>136</sup>

Jede/r der neun Spieler/innen aus *und* bringt seine/ihre eigene Erfahrung ein, daher kann auch keine/r ersetzt werden, und mit dem Hinzukommen und Ausscheiden jedes Ensemblemitglieds gestaltet sich das Stück anders. Verkörperte Erfahrung ist nicht in allen Choreografien mit ähnlichen Mitteln ausgestaltet. Doris Uhlich hat mit den Spieler/innen unterschiedliche Möglichkeiten gefunden: Die lange Textpassagen sprechende Frau, die während der Aufführung Kleidungsstück ab- und anlegt, könnte in der Wahrnehmung der Zuschauer/innen eine Schauspielerin sein. Die Modulation ihrer Stimme, der gleichmäßige Sprachduktus und die fließende Folge ihrer performativen Äußerungen verweisen nicht auf

---

<sup>134</sup> Vgl. dazu die Erläuterungen zu „Ilse Urbanek / Frau mit rotem Schal“ auf S. 66.

<sup>135</sup> Vgl. den Abschnitt „Interaktion und Proxemik“ ab S. 47.

<sup>136</sup> Vgl. dazu die von der Theater- und Tanzwissenschaft stark rezipierte Theorie zu Spiegelneuronen (vgl. dazu unter anderem: Birringer, Johannes / Fenger, Josephine (Hg.): *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*. Jahrbuch Tanzforschung. Band 15. Münstler: Lit, 2005.)

Aufregung, Nervosität oder sonstige Erschütterungen, welche die glatte Oberfläche ihrer Performance stören würden. Bei ihr ist kein Tasten und Ausprobieren auf der Ebene der Körperlichkeit oder der Stimme zu erfahren, wie dies beispielsweise bei dem Solo Frederic Nedoma-Ohnhäusers beschrieben wurde. Nicht wie oder ob sie den Text erinnert, steht im Vordergrund, wie dies beispielsweise im Stück *Boxenstopp / Kreuzworträtsel* von *Rimini Protokoll* der Fall ist<sup>137</sup>. Aus dem Text – er ist weder in Ich-Form verfasst, noch bezieht er sich auf persönliche Erlebnisse – und der Sprechweise resultiert die Beziehungslosigkeit zwischen der Figur Susanna Peterkas auf der Bühne und dem Text. Ihr Handeln und der Inhalt ihres Sprechens verweisen auch nicht aufeinander: Die Elemente der Äußerungen sind getrennt. Verkörperte Erfahrung kommt als Verbindung motorischer und auditiver Äußerungen zum Ausdruck. Mit Susanna Peterka hat Doris Uhlich das Ausgangsmaterial durch Abstraktionsprozesse mehrmals neu konturiert. In jeder der Choreografien im Stück *und* sind diese Abstraktionsprozesse von verkörperter Erfahrung, abrufbar über Bewegung, stärker oder weniger eindringlich ablesbar.

Zunächst scheinbar einordenbare Vorgänge und Bilder verändern sich und überraschen den/die Betrachter/in. Die Überraschung bahnt der Frage nach eigenen (Vor)Urteilen den Weg. Diskrepanzen entstehen zwischen Sequenzen der Soli einzelner Spieler/innen (Frederic Nedoma-Ohnhäuser, Susanna Peterka, Hans Breitschopf, Peter Fenz), zwischen unterschiedlichen Solochoreografien zur selben Zeit auf dem beleuchteten Spielfeld (Pia Voldet, Werner Vockenhuber, Christa Himmel-Schwarz Müller) und zwischen Elementen der körperlichen Erscheinung, wie Kostüm und Bewegungsform. Die Solochoreografien bestehen nicht alle aus gleichsam alltäglichen oder artifiziellen Bewegungszusammenhängen. Innerhalb des Stücks werden also unterschiedliche Modelle von Können entworfen. Das Spektrum reicht von kodifizierten Ballettübungen, über Stepptanzen bis zum Gehen im Raum. Die verschiedenartigen Körper und Bewegungsarten der neun Spieler/innen und das Zusammenspiel machen die Faszination des Stückes aus. Dass die Spieler/innen zeigen, wie sie sich um die eigene Achse drehen, wie sie sich aufrichten oder auf welche Art sie Ballett üben, ist eine Gabe an die Zuschauer/innen: Hier darf man etwas über den individuellen Körper von einem Menschen erfahren.

Die Skala, an der das Gelingen der Choreografien, der Aufführung gemessen werden kann, liegt jenseits von Theaterrollen oder fiktiven Bedeutungszusammenhängen. Gelungen ist eine Bewegung, wenn sie so ausgeführt wird, dass andere, die Mitspieler/innen und die

---

<sup>137</sup> Vgl. Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. S. 27f.

Zuschauer/innen, daran teilhaben können. Die Bewegung wird aus- und gleichzeitig vorgeführt. Die Bedingungen für das Gelingen beruhen also zu großen Teilen auf der Sensibilität der Spieler/innen für ihre eigenen performativen Äußerungen, für die Anwesenheit der anderen Spieler/innen und des Publikums in dem geteilten Raum und auf dem Verständnis von ‚Spielen‘.<sup>138</sup>

Es brauche zwar nicht die Bühne, aber das „Ergreifen des Raumes“ durch die „Compagnie der Älteren“<sup>139</sup>, formuliert Doris Uhlich, was für sie den Spannungsmoment ausmacht. Ein Raum, der vielfach von jungen, trainierten Körpern bevölkert wird. Mit dieser Vorstellung will sie spielen. Das Theater als Repräsentationsraum wird von der Choreografin geschickt genutzt: In der Black Box befiehlt die Konvention Aufmerksamkeit auf das Geschehen auf jenen Ort zu legen, der als Bühne gekennzeichnet wird. Sie meint dennoch, dass ihr Stück in einem Studioraum ebenso gezeigt werden könnte. Durch die Beleuchtung und Dramaturgie verwandelt *und* jeden Raum in ein Theater – in einen Schaumraum.

Doris Uhlich spürt mit den Spieler/innen Choreografien auf, die diese im Alltag ausführen und macht sie ihnen bewusst. Diese Choreografien können einfache Handlungen oder Tanzschritte beinhalten. Herausgelöst aus der Umgebung, ist ihre Intention anders gerahmt und auf die Bewegung reduziert, deren Schönheit dadurch erfahrbar wird. Das heißt aber nicht, dass dies *l’art pour l’art* ist, nein: Diese Vorgänge ins Licht zu rücken, erlaubt durch das Vergrößerungsglas zu schauen und einige Zusammenhänge zwischen Alter und Bewegung, persönlicher Geschichte und Zuschreibung zu erkennen.

### **3.8.1 Ausgewählte Beispiele anderer Inszenierungsstrategien im Hinblick auf Laien/innen**

Eine andere Strategie ist, die Laien/innen eine andere Körpertechnik einstudieren zu lassen, mit deren Hilfe sie sich auf der Bühne mit dem Publikum in Beziehung setzen können. Ein Beispiel wäre die Massenintervention *turn terror into sport* von *theatercombinat*<sup>140</sup>, in der die insgesamt 100 Teilnehmer/innen Steptanzen gelernt haben. Oder ein anderes Beispiel: In *Kontakthof. Mit Damen und Herren ab ,65‘*<sup>141</sup> und *Kontakthof. Mit Teenagern ab ,14‘*<sup>142</sup>, Versionen des Tanztheaterstücks *Kontakthof* von

---

<sup>138</sup> Vgl. dazu das Kapitel „Herstellungsprozess“ ab S. 22.

<sup>139</sup> Doris Uhlich im Interview mit Elisabeth Hirner am 16.02.2009.

<sup>140</sup> <http://www.theatercombinat.com/projekte/turnterror/> (letzter Aufruf: 08.04.2011)

<sup>141</sup> Uraufführung dieser Version von *Kontakthof* am 25.02.2000. [http://www.pina-bausch.de/stuecke/kontakthof\\_65.php](http://www.pina-bausch.de/stuecke/kontakthof_65.php) (letzter Aufruf: 04.04.2011)

<sup>142</sup> Uraufführung am 07.11.2008. [http://www.pina-bausch.de/stuecke/kontakthof\\_14.php#](http://www.pina-bausch.de/stuecke/kontakthof_14.php#) (letzter Aufruf: 04.04.2011)

Pina Bausch, das im Jahr 1978 zur Uraufführung kam<sup>143</sup>, studieren die Damen und Herren beziehungsweise die Teenager die Rollen des Originalcasts ein. In den genannten Beispielen verwirklichen Laien/innen auf der Bühne bestimmte Vorgaben. Wie bei *und* ist es denkbar, dass die Struktur der Choreografie Sicherheit vermittelt und vermitteln soll. Unterschiedlich sind die Referenzen der Bewegungen sowie die ästhetischen Konzepte der Regisseurinnen und Choreografinnen: In *turn terror into sport* tritt der Massenchor der Inszenierung von Shakespeares *Coriolan* auf einem öffentlichen Platz auf. Der absolute Gleichklang der Beteiligten ist das Gebot, um die Inszenierungsidee umzusetzen: Als aufgebrachte Bürger und Bürgerinnen versinnbildlichen die steppenden Laien/innen das Volk. Die Laien/innen transportieren die politische Dimension des Aufstandes doppelt: Sie verweisen nicht nur auf die Bürger/innen, sondern zugleich auf sich selbst als Bewohner/innen der Stadt, die sich alle freiwillig zu dem Projekt gemeldet hatten, das allen offen stand und in diesem Sinn demokratisch war. Daran reibt sich die rigorose Anpassung an die Form, die beim gemeinsamen Steptanz gefordert wird. Individuelles soll zu Gunsten der Ausdruckskraft der Masse zum Verschwinden gebracht werden.

Eine deutlich zu erkennende Körpertechnik macht es den Akteur/innen leichter, sich auf der Bühne zu verorten, da die Abstraktion schon allein Künstlichkeit vermittelt – sowohl dem/der Darsteller/in als auch dem/der Zuseher/in. Der Vergleich der Laie/in als relationaler Figur mit dem Experten/der Expertin wird in den unterschiedlichen Versionen von *Kontaktthof* befragt. Dabei steht das möglichst exakte Nachahmen der Tänzer/innen aus der Originalversion im Vordergrund. Laien/innen unterwerfen sich dem Training, um sich möglichst deckungsgleich den professionellen Tänzer/innen anzupassen. Dass sie dennoch auf der Bühne eben nicht als trainierte, professionelle Darsteller/innen rezipiert werden, ist schon im Titel impliziert. Paradoxerweise ist es ihre Angleichung an die Choreografie, die sie als anders, nämlich als Laien/innen erscheinen lässt.<sup>144</sup> Damit sie so wirken, und nicht wie jemand, der etwas falsch macht, bedarf es der klar umrissenen Struktur der Choreografie und Inszenierung. Die Autorin Rika Schulze-Reuba ordnet dies als geglückte Strategie ein: Pina Bausch gelinge durch die Neueinstudierung die Aktualisierung ihres Stückes, das nun dieselben Themen durch andere Körper vermitteln

---

<sup>143</sup> <http://www.pina-bausch.de/stuecke/kontaktthof.php> (letzter Aufruf: 04.04.2011)

<sup>144</sup> Daran sind auch andere Faktoren, wie Werbung für die Inszenierung etc., beteiligt.

lässt und so andere Identifikationsmöglichkeiten aufruft.<sup>145</sup> Repertoirepflege einmal anders.

---

<sup>145</sup> Schulze-Reuber, Rika: Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Fischer, 2005. S. 118f.

## D ‚Laien/innen‘ im Kontext zeitgenössischer Aufführungskünste: theoretische Annäherungen

### 1. Die Ästhetik des Performativen<sup>146</sup>

Die wechselseitige Befruchtung von Theorie und Praxis ist zum Merkmal zeitgenössischer Tanzproduktion geworden. Doris Uhlich hat sich vor Beginn des Probenprozesses mit theoretischen Texten auseinandergesetzt und vertiefte sich besonders in Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*. Ich skizziere die im Hinblick auf das Stück *und* und die Fragestellung der vorliegenden Arbeit relevanten Inhalte der Publikation, da *und* nicht nur nach deren Lektüre entstanden ist, sondern ich auch davon ausgehe, dass es im Diskurs dieser Ästhetik zu verorten ist.

Ursprünglich wurde der Begriff ‚performativ‘ in der Sprachphilosophie von John L. Austin eingeführt. Eine ‚performative Äußerung‘ bedeutete in dem Zusammenhang die „Aufführung eines sozialen Aktes“<sup>147</sup>: „Mit ihr wird [...] nicht nur ausgeführt (vollzogen), sondern zugleich auch aufgeführt.“<sup>148</sup> Austin definiert den Begriff des ‚Performativen‘ in Bezug auf Sprechhandlungen, die „selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend sind und als solche aufgrund von vor allem institutioneller und sozialer Bedingungen glücken oder missglücken können“<sup>149</sup>. Fischer-Lichte wendet diese Begriffsbestimmung Austins direkt auf das von ihr gewählte Beispiel *Lips of Thomas*, eine Performance von Marina Abramović an, um festzustellen, dass die Adjektive zwar zutreffen, das Ge- oder Misslingen der Akte dennoch nicht definitiv evident ist. Mit Bezug auf Theorien der Rahmung setzt Fischer-Lichte das Transformatorische der Akte, die spielerisch die unterschiedlichen Rahmenbedingungen zusammenfallen lassen, und sich auf alle Beteiligten ausdehnen, zentral in der Poetik des Performativen. Davon leitet sie die Notwendigkeit zur Modifikation des ‚Performativen‘ für den Entwurf einer Ästhetik des ‚Performativen‘ ab. So fügt sie diesen Gedanken Judith Butlers Theorie der konstruierten Identität hinzu, die durch wiederholte Akte immer wieder hervorgebracht und „instituiert“<sup>150</sup> wird. Butler verweist auf körperliche Handlungen, im Unterschied zu

---

<sup>146</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

<sup>147</sup> Ebd. S. 32.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Ebd. S. 33.

<sup>150</sup> Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 301–320. Hier S. 302. (Im englischen Original erstmals 1990 erschienen.)

Austin, der sich auf Sprechakte bezieht. ‚Performativ‘ beschreibt Butler als „nicht-referentiell“ und „dramatisch“<sup>151</sup>. Erika Fischer-Lichte zeigt, dass dies nur vordergründig im Widerspruch zu Austins Definition steht:

„Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.“<sup>152</sup>

Judith Butler: „Der Körper ist ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten. Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn.“<sup>153</sup> Dazu schreibt Fischer-Lichte:

„Identität – als körperliche und soziale Wirklichkeit – wird also stets durch performative Akte konstituiert.“<sup>154</sup>

Diesen Prozess beschreibt Butler als kontinuierliche Verkörperung.<sup>155</sup>

Die körperlichen Handlungen, welche die Spieler/innen in *und* auf der Bühne hervorbringen, können unter der obigen Prämisse als gedoppelt ‚performative‘ Handlungen theoretisiert werden: als Identität in der Wiederholung „allererst“ hervorzubringend und als diesen Herstellungsprozess gleichsam auf der Bühne aufs Neue produzierend. Dabei ist nicht die Nachbildung der alltäglich ausgeführten körperlichen Prozesse von Interesse, sondern in einem ersten Schritt werden die Qualitäten der Bewegung sichtbar gemacht und später – im Rahmen der Aufführung – gleichsam transformiert. Dadurch wird der Blick auf die Herstellungsverfahren und auf Identitäts- als Körperkonstrukte gelenkt. Durch die doppelte Transformation werden die performativen Handlungen der Spieler/innen als solche erfahrbar und deren Veränderungspotenzial aufgedeckt.

Die Betonung des Aufführungscharakters bei Austins und Butlers Theorien zum ‚Performativen‘ inspirieren Fischer-Lichte, eine Ästhetik des Performativen im Begriff der Aufführung zu begründen.

---

<sup>151</sup> Ebda. S. 305.

<sup>152</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 37.

<sup>153</sup> Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. S. 304.

<sup>154</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 37.

<sup>155</sup> Verkörperungen finden nicht aufgrund einseitig gerichteter Machtverhältnisse des Individuums oder der Gesellschaft statt, sondern formen sich aus deren jeweils verfolgten Interessen. Um diese These zu veranschaulichen, greift Butler interessanterweise auf das Theater zurück und erörtert die Situationen zwischen Schauspieler/in und Zuschauer/in als „kollektive Handlungen“. Vgl. Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. S. 311f.

Sowohl Max Hermann als auch Fischer-Lichte, indem sie ihn zitiert, weisen auf die Theorie des Mit- oder Nacherlebens im Körper<sup>156</sup> hin. Die Prozesse, die beim Zuschauer/der Zuschauerin ablaufen, erklären beide durch eine „Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen Stimmenklang in der Kehle vorzubringen.“<sup>157</sup>

Setzt man die Aufführung in den Fokus, interessieren die potenziellen Möglichkeiten dessen, was geschieht, mehr als das, was tatsächlich geschieht und ebenfalls mehr als die Bedeutungen, die man den Geschehnissen zuordnet.<sup>158</sup>

Mit Hilfe des Aufführungsbegriffs von Herrmann kann Fischer-Lichte die Theorien des Performativen auf das Theater beziehen:

„Herrmanns Aufführungsbegriff geht über Austins und Butlers Begriff des Performativen insofern hinaus, als er ganz ausdrücklich auf die Verschiebungen in den Relationen von Subjekt/Objekt und Material-/Zeichenhaftigkeit abhebt, die von der Aufführung vollzogen werden“<sup>159</sup>.

Durch die Konzentration auf die Aufführung sieht Fischer-Lichte auch den Wechsel von einem Werk- zu einem Ereignisbegriff vollzogen.

Über das Interesse für die Aufführung gelangt Fischer-Lichte zu Merkmalen der Ästhetik des Performativen. Sie untersucht die Komponenten Medialität, Materialität, Semiotizität, Ästhetizität. Wie die Künste selbst den Begriff der Aufführung modifiziert haben, ist dabei ihre implizierte Frage.

### **1.1. Materialität der Aufführung**

Seit der performativen Wende in den sechziger Jahren, schreibt Fischer-Lichte, wurden in den Aufführungskünsten Verfahren erforscht, um die Aufmerksamkeit auf die „performative Hervorbringung“<sup>160</sup> der spezifischen Materialität der Aufführung zu konzentrieren. Diese „erlauben uns einen fast mikroskopischen Einblick in den

---

<sup>156</sup> Diese Aussagen wurden durch den Fund von Spiegelneuronen in den Neurowissenschaften bestätigt. Siehe zum Beispiel Rizzolatti, Giacomo: Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

<sup>157</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 54 nach Herrmann, Max: Das Theatralische Raumerlebnis. In: Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin: 1930. S. 152f. Hier: S. 153.

<sup>158</sup> Vgl. dazu den Abschnitt „Emergenz“ in der vorliegenden Arbeit auf S. 76.

<sup>159</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 56.

<sup>160</sup> Ebda. S. 128.

spezifischen Erzeugungsprozess, den die Aufführung im Hinblick auf die ihr eigene Materialität vollzieht.<sup>161</sup>

## 1.2. Autopoietische *feedback*-Schleife und Kontingenz

Eine Aufführung entspinnt sich zwischen Akteur/innen und Zuseher/innen. Nicht die Kontrolle, sondern die Beschaffenheit der Autopoiesis der von Fischer-Lichte so bezeichneten *feedback*-Schleife ist von besonderem Interesse. In der Theaterpraxis wird gefragt: Was passiert in und während einer Aufführung zwischen den verschiedenen beteiligten Subjekten und wie formt sich dieses Gebilde?<sup>162</sup> Drei Strategien, um das Phänomen zu untersuchen, sind Rollenwechsel, Bildung einer Gemeinschaft und Berührung. Fischer-Lichte betont, dass dem/der Zuschauer/in nichts vorgeführt wird, sondern er/sie die Transformationen „am eigenen Leib“<sup>163</sup> erfährt.

„Mit der performativen Wende in den sechziger Jahren ging eine neue Haltung gegenüber der Kontingenz einher. Sie wurde nun überwiegend als Bedingung der Möglichkeit von Aufführungen nicht nur akzeptiert, sondern ausdrücklich begrüßt.“<sup>164</sup>

Betrachtet man eine Aufführung (und damit auch die Inszenierung) als Experimentierfeld, um die autopoietische *feedback*-Schleife zu erproben, wird die Kontingenz, das Unvorhersehbare der Aufführungssituation, zum willkommenen Mitspieler. Als kontingent wird ein Vorgang bezeichnet, der „weder notwendig noch unmöglich“<sup>165</sup> ist.

Soll die Anwesenheit von Laien/innen für die Untersuchung kontingenter Phänomene bürgen? Wie affiziert ihr Auftritt die Zuseher/innen? Im Stück *und* wird deutlich, dass alles, was auf der beleuchteten Fläche gezeigt wird, einem strengen formalen Skript folgt.<sup>166</sup> Die Körper der Spieler/innen verweisen dennoch auf die Kontingenz: Werden sie

---

<sup>161</sup> Ebd.

<sup>162</sup> Westliche Tanzhistoriografie differenziert anders als Fischer-Lichte in ihrer Abhandlung: Die Vertreter des nordamerikanischen Postmodern Dance der sechziger und siebziger Jahre versuchten, die Bedingungen der Aufführung zu Gunsten einer Verbindung von Kunst und Leben zu nivellieren (Huschka, Sabine: *Modern Dance. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 253.). Vertreter des sogenannten Konzepttanzes zum Ende des 20. Jahrhunderts waren und sind fasziniert von der Dekonstruktion dieser Theaterbedingungen und erheben sie daher zum Gegenstand der Aufführung. (Huschka, Sabine: *Modern Dance*. S. 317.)

<sup>163</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S. 62.

<sup>164</sup> Ebd. S. 61.

<sup>165</sup> Ahrens, Jörn: Kontingenz. In: Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006. S. 203–204. Hier S. 203.

<sup>166</sup> Die Geschehnisse im Raum rundherum sind stärker der Kontingenz ausgesetzt: Hier wird geflüstert und herumgerutscht – es wird dadurch allerdings nicht das Unvorhersagbare in dem Sinn verändert, dass sich eine Narration ändern würde.

Bewegungen heute so ausführen (können) wie gestern? Wie groß ist der Abstand zum Radius derselben Bewegung, die sie am letzten Abend an diesem Punkt der Inszenierung ausgeführt haben? Was hat sich verändert in der zeitlichen Abfolge, sind sie nun langsamer, weil Hans Breitschopf heute einen schnelleren Takt vorgegeben hat? Wann wird Doris Uhlich diesmal den Stuhl für Susanna Peterka auf die beleuchtete Spielfläche setzen? Dies sind für die Spieler/innen selbst Überraschungsmomente. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen darauf zu lenken ist das Interesse der Dramaturgie. Als weiteres zentrales Mittel, um die Sensibilität für Kontingenz und die damit verschwisterte Emergenz beim/bei der Zuschauer/in zu evozieren, dient die performative Ausführung<sup>167</sup> dieser Bewegungen, wie die Spieler/innen aus *und* sie mit Doris Uhlich erarbeitet haben.

### **1.3. Emergenz**

Emergenzen sind Erscheinungen, für die kein Grund genannt werden kann<sup>168</sup> und die sich unvorhersagbar aus dem Zusammentreffen einzelner Elemente ereignen<sup>169</sup>. Diese Erscheinungen können nachträglich plausibel wirken.<sup>170</sup>

„Je größer die Fortschritte der Wissenschaft, je spektakulärer ihre Ergebnisse [...], desto mehr schwindet paradoxerweise die Illusion von der unendlichen Perfektibilität von Mensch und Welt.“<sup>171</sup>

Das Bewusstwerden der Unkontrollierbarkeit der Welt, aller Phänomene des Lebens, wurde in den Künsten seit der performativen Wende thematisiert: Indem Regisseure/innen die Performativität und mit ihr die Emergenz betonen, erlauben sie den Menschen einen Zugang zur Erfahrung dieser Unverfügbarkeit der Welt, und daher „auch sich selbst als im Prozeß einer Transformation, als Wesen im Übergang“<sup>172</sup> wahrzunehmen.

### **1.4. Transformation von Subjekt und Objekt**

„Die Kunst der Aufführung besteht offensichtlich darin, alles, was in ihr erscheint, auffällig zu machen. Da alles, was in ihr erscheint, unvorhersehbar ist, erscheint es als ebenso überraschend wie auffällig.“<sup>173</sup>

---

<sup>167</sup> Vgl. dazu den Abschnitt „Herstellungsprozess“ der vorliegenden Arbeit ab S. 22.

<sup>168</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S. 257.

<sup>169</sup> Ebda. S. 186. FN 72.

<sup>170</sup> Ebda.

<sup>171</sup> Ebda. S. 361.

<sup>172</sup> Ebda. S. 362.

<sup>173</sup> Ebda. S. 291.

Durch die Transformation, ausgelöst durch die Rahmung des Theaters, tritt die „Verklärung des Gewöhnlichen“<sup>174</sup> auf.

Alltägliche Bewegungen, Gesten, Worte und Körper werden durch die Rahmung der Aufführung verändert wahrgenommen: Zuschauer/in und Akteur/in transformieren sich während der Dauer einer Aufführung; dies beginnt mit dem Betreten des gemeinsamen Raums.

„Es ist der nicht-alltägliche Zustand einer permanent erhöhten Aufmerksamkeit, der sie in Komponenten der ästhetischen Erfahrung verwandelt.“<sup>175</sup>

Diese Ausgangssituation des Theaterbesuchs, verstärkt durch Inszenierungen, welche die Aufmerksamkeit darauf lenken, ermöglicht eine Transfiguration. Daher ist ein Objekt oder Subjekt im Rahmen einer Aufführung ein anderes, ein/e Andere/r.

Diese Erklärung verdeutlicht, weshalb innerhalb einer Aufführung keine ‚Alltagsbewegungen‘ existieren können, auch wenn diese Bezeichnung meist als Hilfsmittel eingesetzt wird – sie brauchen den Rahmen des Alltags, um als solche wahrgenommen zu werden. Der sie umgebende Raum und die Zeit der Aufführung, ebenso wie die ästhetische Erfahrung, machen sie zu inszenierten Bewegungen. Die Ästhetik des Performativen macht mit ihrer Favorisierung von so genannten alltäglichen Themen, Bewegungen, Körpern etc. diese Transformation eindrücklich erfahrbar.

### **1.5. Wirklichkeitserfahrung**

„Der Wirklichkeit der Aufführung lässt sich mit dichotomischer Begriffsbildung nicht beikommen.“<sup>176</sup>

Und die Wirklichkeit der Aufführung lässt sich nicht als Gegensatz zur Wirklichkeit des Lebens – was auch immer diese sein mag – verstehen: Die Ästhetik des Performativen lässt solche Gegensatzpaare nicht bestehen, reißt sie auseinander und führt so eine „Wirklichkeitserfahrung“ im Theater ein: Aufführungen werden so „unvorhersagbar und unwägbar“<sup>177</sup> wie die Erfahrung des Lebens.

---

<sup>174</sup> Vgl. Danto, Arthur: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

<sup>175</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 291.

<sup>176</sup> Ebda. S. 304.

<sup>177</sup> Ebda.

Auch das dichotomische Begriffspaar ‚Experte/in‘ und ‚Laie/in‘ kann sich in der Aufführung nicht behaupten: Die Wahrnehmung der Zuschauer/innen springt zwischen den beiden Ordnungen hin und her, die Aufmerksamkeit wird auf diese Perspektivwechsel gelenkt und die Dringlichkeit der Unterscheidbarkeit als fragwürdig erfahren. Die Ästhetik des Performativen ist in ihrer Praxis eine Grenzüberschreitung, die Grenzen in Schwellen wandelt und sich damit als eine „Kunst des Übergangs“ entfaltet.<sup>178</sup>

„Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht nur in einem metaphorischen Sinn.“<sup>179</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheint eine Zuschreibung wie Laie/Laiin vollkommen aussichts- und – mehr noch – sinnlos. War sie zunächst Hilfsmittel, um Erscheinungen auf zeitgenössischen Tanzbühnen zu subsumieren, stellt sich ihre Substanz im Zusammenhang mit den hier untersuchten Phänomenen erneut – auf andere Weise als bei der Untersuchung des Entstehungsprozesses – als inexistent heraus.

#### **1.6. und als Erscheinung der Ästhetik des Performativen**

*und* kann als Spielart der Ästhetik des Performativen untersucht werden. Die Aspekte dieser Ästhetik, die im Zusammenhang mit der Fragestellung der vorliegenden Arbeit nach dem Laien/der Laiin in dem Tanzstück<sup>180</sup> von Doris Uhlich als erkenntnisbringend identifiziert werden konnten, wurden oben dargestellt. In Aufführungen von *und* tauchen einige von Fischer-Lichte aufgezeigte Aspekte performativer Kunst auf: die Betonung der Verkörperung, der Kontingenz und Emergenz und allgemein der Materialität der Aufführung. Dem Vorgang von Verkörperung ist das nächste Kapitel gewidmet. Sie ist bei der Suche nach Spuren von Laien/innen von besonderem Interesse – mit dem Fokus darauf werden die phänomenalen Erscheinungen der Spieler/innen in *und* theoretisierbar.

Die autopoietische *feedback*-Schleife zwischen Spieler/innen und Zuschauer/innen hingegen ist eine Grundbedingung des Theaters, die in den Aufführungen keine besondere Markierung erfährt und die in diesem Stück besonders untersucht wird. Vielmehr ist die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum scharf gezogen, ein Überschreiten dieser ist nicht möglich und unerwünscht. Die Überschreitung hat vor Beginn des Stückes stattgefunden: Eine Anzahl an Menschen, die Zuschauer/innen sein könnten, sitzt neben

---

<sup>178</sup> Ebda. S. 359.

<sup>179</sup> Ebda. S. 360.

<sup>180</sup> Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* bezieht sich auf Texttheater, auf Performance-Kunst, auch auf Happenings, weniger explizit auf Tanzstücke.

der Choreografin Doris Uhlich<sup>181</sup> und kann ihrerseits nicht die Grenze zum Zuschauerraum passieren. So wird die Ausgangssituation des Theaters, wie wir sie seit Jahrhunderten zu erfahren gewohnt sind, auf andere Weise aktualisiert.

Fischer-Lichte setzt, wie ausführlich erläutert, die Aufführung zentral in der Ästhetik des Performativen – ich habe an anderer Stelle schon versucht zu argumentieren, dass die Aufführungssituation auch im Mittelpunkt einer Inszenierung stehen kann<sup>182</sup>. Die Inszenierungsanalyse des Stücks *und* befindet sich daher nicht in Differenz zur vorgenommenen Einbettung in eine Ästhetik des Performativen.

## 2. Verkörperung / embodiment

Schauspieler/innen, Tänzer/innen und auch Musiker/innen bringen ihr ‚Werk‘[...] in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor, mit [dem] Körper<sup>183</sup>. ‚[I]m Material der eigenen Existenz<sup>184</sup>‘ erklärt Helmut Plessner dieses Phänomen.

Was auch für Plessner einen unüberwindbaren Umstand menschlicher Existenz bedeutet, sieht er in der Figur des Schauspielers exemplifiziert: ‚die grundsätzliche Abständigkeit des Menschen von sich selbst‘. Das heißt: ‚Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber *ist* er dieser Leib, ist Leib-Subjekt.<sup>185</sup>

Fischer-Lichte nutzt die geschilderte Spannung, um die Hervorbringung von Körperlichkeit in der Aufführung und deren Wahrnehmung durch die Zuschauer/innen untersuchen zu können. Die Spannung wird besonders in Prozessen der ‚Verkörperung‘ und im Zusammenhang von so genannter ‚Präsenz‘ der Akteur/innen theoretisierbar.<sup>186</sup>

Das Konzept, das historisch dem Terminus ‚Verkörperung‘ zu Grunde lag, bildete sich im 18. Jahrhundert heraus – ein Versatzstück des Denkmodells eines Theaters, welches unter die Vorherrschaft des Textes gestellt werden sollte – und meinte die Transformierung des phänomenalen Leibes des Schauspielers in einen Zeichenträger der literarischen

---

<sup>181</sup> Vgl. die Ausführungen unter dem Abschnitt ‚Theaterraum‘ im Kapitel zur Inszenierungsanalyse S. 41.

<sup>182</sup> Siehe S. 35 der vorliegenden Arbeit.

<sup>183</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 129.

<sup>184</sup> Plessner, Helmuth: Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Günther Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströcker. Frankfurt am Main: Wiss. Buchgesellschaft, 2003. S. 399–418. Hier: S. 407.

<sup>185</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 129.

<sup>186</sup> Vgl. ebda. S. 130.

Bedeutungen, die in den dramatischen Texten überliefert seien. Die oben geschilderte Spannung sollte demgemäß möglichst zum Verschwinden gebracht werden.<sup>187</sup>

Eine Neubestimmung von ‚Verkörperung‘ findet durch die Praktiken der Performance-Kunst und des Theaters seit den sechziger Jahren statt: Der Fokus liegt auf dem „leiblichen In-der-Welt-Sein“<sup>188</sup>, das zum Bezugspunkt der Darstellung avanciert.

„Der Schauspieler beherrscht nicht seinen Körper [...] er lässt ihn vielmehr selbst zum Akteur werden: Der Leib agiert als verkörperter Geist (*embodied mind*).“<sup>189</sup>

‚Embodied mind‘ ist an dieser Stelle als das Zu-Tage-treten des Geistes durch den Körper gedacht. Im Zusammenhang mit Gedächtnistheorien wird auf das Eingebettet-sein des Geistes im Körper, also auf den Körper als Grundbedingung des Geistes hingewiesen. Diese Beurteilung findet sich auch bei Merlau-Ponty, dessen Theorie eine Neudefinition von ‚Verkörperung‘ ausgelöst hat.

„Verkörpern meint hier, am bzw. durch den Körper etwas zur Erscheinung bringen, das nur durch den Körper Existenz hat.“<sup>190</sup>

Wie Julia Stenzel nachgewiesen hat, existieren spezifisch andere Definitionen von Verkörperung / embodiment in den Theorien der Cognitive Sciences, der Anthropologie und der Theaterwissenschaft.<sup>191</sup> In den Neurowissenschaften (Cognitive Sciences) wird zum Körper hingedacht, wenn die „Struktur des menschlichen Bewegungs- und Wahrnehmungsapparates“ die „Grundlage der Kognition“<sup>192</sup> schafft. „Wahrnehmung (perception) und Konzeptbildung (conception) gelten als voneinander abhängige Prozesse, die ohne Berücksichtigung der konkret-physischen Interaktion des Menschen in der Welt nicht zu erklären sind.“<sup>193</sup> „Die physiologische Struktur des Organismus konturiert

---

<sup>187</sup> Vgl. vor allem zur theatergeschichtlichen und vertiefenden theatertheoretischen Dimension Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S.129–138. und Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. In: Fischer-Lichte, Erika / Warstat, Matthias (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen: Francke, 2001. S. 11–28.

<sup>188</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S. 139.

<sup>189</sup> Ebd. S. 140.

<sup>190</sup> Ebd. S. 142.

<sup>191</sup> „Die Körperlichkeit des Menschen ist auch strukturell ein integraler Bestandteil des Kognitiven.“ Diese Klassifizierung durch den Neurowissenschaftler Mark Johnson fordert Stenzel zu einer Reformulierung des Begriffs ‚Verkörperung‘ für theaterwissenschaftliche Analysezwecke heraus, indem sie eine historische *Mapping Theory* vorschlägt, die nach dem *wie* von Bedeutungsgenerierung des Körpers fragt. Stenzel, Julia: *Der Körper als Kartograph. Umriss einer historischen Mapping Theory*. München: epodium, 2010.

<sup>192</sup> Stenzel, Julia: *Embodiment. Von der Produktivität interdisziplinärer Missverständnisse*. In: Hulfeld, Stefan / Peter, Birgit (Hg.): *Theater / Wissenschaft im 20. Jahrhundert*. Maske und Kothurn 1–2. 2009. Wien. S. 347–358. Hier S. 350.

<sup>193</sup> Ebd.

dementsprechend die Generierung auch komplexer, abstrakter Konzepte.<sup>194</sup> In der Neurowissenschaft untersucht man die „inhärenten Abstraktionsprozesse der Wahrnehmung“<sup>195</sup>, die deutschsprachige Theaterwissenschaft hat den Begriff der ‚Verkörperung‘ bisher auf der Ebene des phänomenalen Erlebens etabliert.

Es wird für die Frage nach dem Auftreten der Laien/innen eine Definition, wie sie in der theaterwissenschaftlichen Debatte über die Ästhetik des Performativen angelegt wurde, favorisiert, da diese Konstruktion den Blick auf den Körper freilegt<sup>196</sup> und seine Materialität untersucht werden soll.

Der Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke und der Choreografin Rose Breuss gelingt es, die kognitionswissenschaftliche Perspektive mit dem Konzept von Choreografie zu verbinden und zu zeigen, wie in der „tänzerischen Verkörperung“ „ästhetischer Mehrwert“ produziert wird: „Embodiment in den performativen Künsten rekurriert ebenso auf [...] Körperbilder und Körperschemata, entwickelt jedoch darüber hinaus Körperkonzepte, die sich mit ästhetischen Transformationen und Konfrontationen von Körper- und Bewegungsgestaltung auseinandersetzen.“<sup>197</sup>

Die performativen Prozesse zeitigen damit sowohl die Konzepte des Wahrnehmungs- und Bewegungsapparats als auch die ästhetischen der jeweiligen Choreografie. All diese werden im Moment der Aufführung zur Realisation gebracht.<sup>198</sup>

Hier wird auch der Unterschied zwischen Alltags- und Bühnenbewegung auf neue Art denk- und damit beschreibbar: Als Zusammenfall der Körperschemata und Körperbilder mit dem spezifischen Interesse an der Bewegungsgeneration entwickelt sich Bewegung für die Bühne aus einer Vielzahl an Reservoirs – und daher meist anders als nicht-konzeptionelle Bewegung.

Was aber diesen Überlegungen noch hinzugefügt werden muss, ist die Perspektive, die Gerald Siegmund durch die ‚imaginären‘ Körper geöffnet hat: ‚Verkörperung‘ fasst er als Sinn-Werdung des Körpers auf, und diese „Verhältnisse von Körper und Welt“, welche

---

<sup>194</sup> Ebda. S. 351.

<sup>195</sup> Ebda. S. 355.

<sup>196</sup> Keineswegs handelt es sich um eine Hierarchisierung, die dem Körper eine Vormachtstellung gegenüber dem Geist oder gar dem Leib sichern soll.

<sup>197</sup> Jeschke, Claudia / Breuss, Rose: Embodiment. Choreografie. Komposition. Zu *Sphäroide* von Rose Breuss und Franz Hautzinger. In: Embodiment. Positionen 83. Mühlenbeck: Verlag Positionen, 2010. S. 29–31. Hier S. 29.

<sup>198</sup> Ebda. S. 31.

Verkörperungen in unser Gesichtsfeld rücken, sind Spuren der imaginären Körper. Er geht davon aus, dass Sinn, der im Tanz durch den Körper hervorgebracht wird, nur an diese Körper gebunden ist.<sup>199</sup> Gerald Siegmund zitiert die Psychoanalytikerin Françoise Dolto, indem er vom imaginären Körper schreibt, der individuell und unbewusst und unabhängig von Körperschemata „der Anatomie zuwiderläuft“. Es ist ein abwesender Körper, dessen Symptome kenntlich werden, wie Siegmund mit Freuds Aufzeichnungen nahelegt.<sup>200</sup> Den Körper begreift Siegmund als „körperliche, materielle Spur des Abwesenden“, der abwesenden imaginären Körper. Es ist ein „Poly-Körper“, der sich auf die verschiedenen kulturellen Zusammenhänge aufgliedert.<sup>201</sup>

Der Körper wird dadurch zum Ort utopischer Momente: „In der Fähigkeit des Körpers, imaginäre andere Körper aufzurufen, besteht seine Möglichkeitsbedingung und seine Handlungsfreiheit.“<sup>202</sup>

Ich möchte diesen Befund, den Siegmund als „keineswegs neu“ klassifiziert, als Explikation für Doris Uhlich's Interesse an den Spieler/innen aus *und* heranziehen. Im Moment der ‚Verkörperung‘ kann der Sinn seiner Bewegungen nicht vom Körper und damit von der jeweiligen Person abgelöst werden. Würden die gleichen Bewegungen auch noch so präzise von jemand anderem eingeübt, es wären nicht dieselben. Es wäre vielleicht eine „Durchquerung eines Anderen“<sup>203</sup>.

## 2.1. Körper

Körper sind „allenfalls bis auf weiteres feststellbar“<sup>204</sup>, da ihr „unentwegtes Interpretieren von Lebendigkeit“<sup>205</sup> nicht abgeschlossen werden kann. Körper werden ständig hergestellt.

Der Körper ist ein vieldiskutiertes Gebiet in den Wissenschaften und wird in Hinblick auf technologische und gesellschaftliche Bedingungen untersucht. Dabei wird und wurde er

---

<sup>199</sup> Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript, 2006. S. 113. Er unterscheidet dabei die Praktiken des freien oder modernen Tanzes von denjenigen des Ballett, die von Bedeutungserzeugung jenseits des Körpers ausgehen: Sinn lässt sich durch den Ballettkörper auffangen und kann von ihm wieder abgelöst betrachtet werden. Dieses Desiderat kann sich, ähnlich wie im Konzept der ‚Verkörperung‘ im bürgerlichen Theater, niemals ganz erfüllen.

<sup>200</sup> Siegmund, Gerald: *Abwesenheit*. S. 109f.

<sup>201</sup> Ebd. S. 112.

<sup>202</sup> Ebd. S. 114.

<sup>203</sup> Nachbar, Martin: *Rekonstrukt*. In: Schulze, Janine / Traub, Susanne (Hg.): *Moving Thoughts. Tanzen ist Denken*. Berlin: Vorwerk, 2003. S. 89–95. Hier S. 95. Zitiert nach Siegmund, Gerald: *Abwesenheit*. S. 111.

<sup>204</sup> Kamper, Dietmar: *Körper*. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin et alii (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 3: *Harmonie – Material*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 426–450. Hier S. 430.

<sup>205</sup> Ebd.

häufig als „das Andere“<sup>206</sup> theoretisiert. Die Aufwertung des Körpers als Untersuchungsgegenstand im ‚performative turn‘ geht mit einem veränderten Verständnis von ‚Werk‘ und auch ‚Wissen‘ einher. Eben erst wurde die Konstruktion der Welt durch den Menschen als vom Körper ausgehend erkannt, schon ist auch das in Frage gestellt: „ob Körper weiterhin die Bedingungen zur Ermöglichung von Wissen ausmachen oder das Wissen mittlerweile über die Existenz von Körpern entscheidet“<sup>207</sup>?

Dennoch wird der Körper vielfach zum Hoffnungsträger in einer zunehmend technologisierten Welt stilisiert.<sup>208</sup> Dieser Körper, von dem hier die Rede ist, kann nicht verfügbar gemacht werden, dem Willen eines Geistes oder einer Ideologie gänzlich unterworfen werden.

„Der Körper ist als zerstückelter Körper wirkliches Fundament und Fundament der Wirklichkeit. Mit anderen Worten: Es gibt nur Physisches, das sich in einer Logik des Nichtganzen manifestiert.“<sup>209</sup>

„Lebendig sein‘ heißt ständiges Werden: Den Körper definiert komplementär dazu seine Sterblichkeit.“<sup>210</sup>

### 2.1.1 Materialität des Körpers

Die Suche nach der ‚performative[n]‘ Hervorbringung von Materialität<sup>211</sup> prägt die Ästhetik des Performativen. Um den Materialcharakter des Körpers zu erforschen, nennt Fischer-Lichte vier Methoden: „1) Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle; 2) Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s; 3) Betonung von Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit des (Darsteller)Körpers; 4) Cross-Casting“<sup>212</sup>. Erster und letzter Punkt sind vor allem Strategien, welche sich auf dramatisches Theater – also auf textbasierte Inszenierungen beziehen. Die Punkte zwei und drei veranschaulicht zum Beispiel *und*.

---

<sup>206</sup> Ebda. S. 439.

<sup>207</sup> Ebda. S. 431.

<sup>208</sup> Vgl. zum Beispiel Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 159.

<sup>209</sup> Ebda. S. 439.

<sup>210</sup> Ein Klon wird übrigens vom Soziologen und Philosophen Dietmar Kamper nicht als Körper beschrieben, sondern als „Monstrum“, als „Bild vom Körper, das ‚körperlich‘ ist“. Ein wirklicher Körper ist im Unterschied dazu „unsichtbar, unbemerkt, rahmenlos“. Das vom Menschen Gemachte, kann den Rahmen nicht abschütteln – und weiter: „Erst eine gebrochene, eine spezifisch sterbliche Kompetenz garantiert dem hervorgerufenen Leben in Realität und Fiktion seine Eigenständigkeit.“ „Die Menschen werden an ihrem Unsterblichkeitswahn und seinen ‚realen‘ Effekten sterben, nein, nicht sterben; sie werden hinüberwechseln in ihre Schöpfung aus Sprach- und Bildermüll, in der es vollkommen unmöglich ist zu sterben, aber auch, zu leben.“ (Kamper, Dietmar: Körper. S. 444f.)

<sup>211</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S. 127.

<sup>212</sup> Ebda. S. 139.

### 2.1.2 Körper auf der Bühne

Der Begriff und die Theorie der ‚Improvisation‘, wie sie die Tanzwissenschaftlerin Friederike Lampert<sup>213</sup> entwirft, bieten eine Möglichkeit, die Differenzierung von Körpern auf sozialer und ästhetischer Ebene zu umgehen: Im Akt der Improvisation greifen mehrere Körperkonstruktionen ineinander. Mittels der Vorstellung dieser Körper als durch Bewegung konzipierte gelingt es, die Dimensionen der Bewegungsgenerierung (auf der Bühne und im so genannten ‚Alltag‘) mitzudenken und zu theoretisieren. Wichtig ist auch das Denkmodell, welches ein Ineinanderfallen von Körper und Geist, nicht deren Gegenüberstellung, bewirbt:

„Nicht der Geist denkt oder der Körper tanzt – in einem dynamischen Verhältnis materialisiert sich im Tanz der denkende Körper sowie der tanzende Geist.“<sup>214</sup>

### 2.1.3 Konstruktionen des Körpers

Aus welchem Reservoir speisen sich die Bewegungen, die in der Improvisation aufgerufen werden, und wie kommt es zu bestimmten Körperformationen?

Körpertechniken im Alltag gestalten den Körper: Die Formungen des Körpers und seiner Bewegungsarten sind „weniger nur vererbt, sondern sind, laut Marcel Mauss, vielmehr Folge von physiologischen, psychologischen und sozialen Konstitutionen“<sup>215</sup>. Den Körper denkt Mauss in diesem Zusammenhang als technisches Instrument und technisches Mittel. Durch Nachahmung, Vollzug und Wiederholung entstehen die technischen Fertigkeiten im Körper, als Instrument und Speicher gleichzeitig.<sup>216</sup>

„Bei dieser Arbeit mit und am Körper kreieren die Tanzenden ihre Körperformen und Bewegungsarten.“<sup>217</sup> Diese Erläuterung weist darauf hin, dass die Tanzenden, in unserem Beispiel die Spieler/innen, zur Produktion der Bewegung jeweils aus ihrem Wissen schöpfen, aus dem, was ich an anderer Stelle ‚Repertoire‘ genannt habe<sup>218</sup>. Die spezifischen Bewegungen kann nur von dem/der (Körper der) Tänzer/in produziert werden, auch wenn es ohne Zweifel vorgängige Vorstellungen des/der Choreograf/in gibt.

---

<sup>213</sup> Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld: transcript, 2007.

<sup>214</sup> Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 106.

<sup>215</sup> Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers. In: Ders.: Soziologie und Anthropologie. Band 2. Frankfurt am Main: Fischer, 1989. S. 203. (Zitiert nach Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 106.)

<sup>216</sup> Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 106.

<sup>217</sup> Ebda. S. 107.

<sup>218</sup> Siehe S. 23 in der vorliegenden Arbeit.

### 3.1.3.1 Habitus

Weitere Argumente für die Auffassung der Konstruktion von Körperformen liefert die Theorie des Habitus, wie sie Friederike Lampert für die Tanzwissenschaft ausgelegt hat<sup>219</sup>: Bourdieu definiert Habitus als „praktischen Sinn, der jedoch keiner bewussten Strategie folgt“<sup>220</sup>. Körper und Person werden nicht als Objekt und zugehöriges Subjekt bezeichnet, dies ist zusammengefasst unter dem Terminus ‚Akteur‘. Die durch „soziale Konditionierung einverleibten Strukturen“ treten im Habitus des Akteurs/der Akteurin zu Tage.<sup>221</sup> Der Habitus umfasst ‚äußere‘ (Bewegungsarten, Körperausdruck und -haltungen, Kleidungsstil) und ‚innere‘ (kulturgesellschaftliche und gruppenspezifische Einstellungen, Werthaltungen, Auffassungen, Geschmack) Strukturen, die sich in Relation zu einem spezifischen Feld<sup>222</sup> herausbilden und aktualisieren. Der Habitus ist wandelbar, da der Körper als Speicher sozialer Erfahrung dient, der in der Praxis immer wieder transformiert und an das Feld angepasst wird.

Die „doppelte Inklusion“<sup>223</sup> – also des Ichs als den sozialen Raum erfassenden und von ihm erfasst werdenden – ist Bourdieu die Erklärung des Erfassens: Weil ich von der Welt umfange bin, erwerbe ich zwangsläufig praktische Erkenntnis, verleibe ich mir Dispositionsstrukturen ein. Dieses beschriebene „Ich“ denkt Bourdieu mehr als Habitus, denn als „Subjekt“.<sup>224</sup> Der Körper hat durch sein Vorhanden-Sein in der Welt lange gelernt, sich in dieser zu Recht zu finden. Diese „körperliche Erkenntnis“<sup>225</sup> unterscheidet Bourdieu von der Vorstellung bewussten Erfassens. (Eben weil die kognitiven Strukturen des Akteurs/der Akteurin aus dem Eingebettet-Sein in die Welt resultieren, sie also von der Welt konstruiert wurden, ist es möglich „die Welt“ zu erkennen.<sup>226</sup>)

---

<sup>219</sup> Vgl. Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 118ff.

<sup>220</sup> Bourdieu, Pierre: Antworten auf einige Einwände. In: Eder, Klaus (Hg.): Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 395–410. Hier S. 397. (Zitiert nach Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 121.)

<sup>221</sup> Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 121.

<sup>222</sup> Bourdieus essentielle Vokabel ‚Feld‘ hat Lampert auf den Tanz ausgerichtet, und ich möchte mich ihrem Entwurf anschließen: „Der historische Raum in dem Tanzkunst stattfindet hat sich historisch herausgebildet und wird insbesondere durch die *illusio* – dem Glaube an das Feld und das Spiel im Feld – beherrscht [...] insbesondere [sind es] Wettbewerb, Handlungsweisen, Bewegungen, Idealvorstellungen, die das Feld des Tanzes bestimmen.“ Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 119f.

<sup>223</sup> Bourdieu, Pierre: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 168.

<sup>224</sup> Ebda. S. 167.

<sup>225</sup> Ebda. S. 174.

<sup>226</sup> Ebda.

Der Habitus kann „mit den Strukturen aus früheren Erfahrungen jederzeit neue Erfahrungen strukturieren“, über ihn kann aber nicht bewusst verfügt werden. Er kann zum Teil verändert werden, wenn die Bewusstwerdung über denselben stattfindet. Der Körper wird in Bourdieus Theorie vom Habitus zentral: An ihm treten die Dispositionen hervor, durch „Erziehung“ greifen Modifikationen in den Körper<sup>227</sup> ein, und er ist die Basis der körperlichen Erkenntnis, die er mit diesem Konzept zu beschreiben trachtet. Wir haben es hier mit einer „Intelligenz des Körpers“, die sich im ‚praktischen Sinn‘ zeigt“ zu tun.<sup>228</sup> Das entspricht meiner Annahme vom Wissen, das in den Körpern gespeichert ist und auf das nur mittels dieser – als Verkörperung – zugegriffen werden kann. Der Körper weiß und wird gewusst: Uns in der sozialen Struktur bewegend, lernen wir „durch den Körper“<sup>229</sup> und die Gesellschaftsordnung. „Soziale Klassifizierung“<sup>230</sup> dringt in den Körper ein. Welche Normen<sup>231</sup> einverleibt wurden, lässt sich zeitweise während der Hervorbringung von Bewegung eines ausgebildeten Tänzers wahrnehmen. Ebenso kann der Laie/die Laiin (andere) Normierungen seines/ihrer Körpers auf der Bühne zeigen. Jeder Körper trägt das Potenzial seiner Normierungen in sich.<sup>232</sup> Diese Normierungen sind (zwangsweise) unterschiedlich und bestimmt durch die Felder, deren Strukturen der Körper inkorporiert hat, und durch seine Bereitschaft diese Strukturen aufzunehmen.

Die Einverleibung des Habitus beschreibt Bourdieu mit dem Sinnbild des Kindes, das „sich mit dem Vater identifiziert und [...] beim Sprechen eine bestimmte Mundstellung oder beim Gehen eine Schulterbewegung übernimmt, die ihm für das soziale Sein des vollkommen Erwachsenen grundlegend scheinen“.<sup>233</sup> Dieses Nachahmen unterscheidet sich deutlich vom Einnehmen einer Rolle: Das „An-sich-Sein“<sup>234</sup> kann nicht durch eine andere Person verkörpert werden. Der Unnachahmlichkeit körperlicher Evokationen gilt das Interesse Doris Uhlich in der Zusammenarbeit mit den Spieler/innen. Ginge es zu weit, dieses Interesse der Ästhetik des Performativen zuzuschreiben?

---

<sup>227</sup> Es ist an dieser Stelle wichtig festzuhalten, dass Bourdieu nicht von einem der Erziehung vorgängigen Körper ausgeht.

<sup>228</sup> Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 121.

<sup>229</sup> Bourdieu, Pierre: Meditationen. S. 181.

<sup>230</sup> Ebda.

<sup>231</sup> Bourdieu nennt als inkorporiertes Beispiel solcher Normen die „Geschlechterdifferenz“, die in Form einer „bestimmten Art zu gehen, zu sprechen, zu stehen“ eingepägt wird. (Bourdieu, Pierre: Meditationen. S. 181.)

<sup>232</sup> Vgl. Bourdieu: Pierre: Meditationen. S. 191.

<sup>233</sup> Ebda. S. 197.

<sup>234</sup> Ebda. S. 199.

Der Choreograf und Tänzer Martin Nachbar beschreibt einen solchen unbewusst vollzogenen Vorgang des Nachahmens der väterlichen Körperlichkeit in seiner Reflexion über Archive des Tanze(n)s:

„Nun muss ich feststellen, dass ich dieses Haltungsmuster schon vor langer Zeit unbewusst von meinem Vater übernommen habe. Ich bin von dieser konkreten Körperlichkeit der Überkreuzung der Lernvorgänge zwischen Vater und Sohn trotz allen Tanz- und Körperwissens überrascht und berührt.“<sup>235</sup>

Handeln ist in der Theorie vom Habitus weder mechanische Folge äußerer Ursachen noch singulär rational begründet: Ohne explizit als solche wahrgenommen zu werden, bringt der Habitus Strategien innerhalb der von ihm formierten Grenzen hervor, bei gleichzeitiger Erneuerung dieser. Der Akteur ist demnach nie im vollen Umfang Subjekt seiner Praxis: In seine „luzidesten Intentionen“ schleichen sich die „konstituiven Voraussetzungen“ „für die praktische Axiomatik des Feldes“ ein.<sup>236</sup> Handeln und Habitus sind nicht gleich zu setzten, denn erst bestimmte Situationen und Umstände lassen Dispositionen Äußerungen werden, manche Dispositionen können rein „virtuell“ bleiben.<sup>237</sup>

### **3.1.3.1.1 Habitus und Tanz**

Der Habitus ist „einverlebte Geschichte“ und wirkt so als „Präsenz der gesamten Vergangenheit“.<sup>238</sup> Tanz diskursiviert Lampert daher so: „dass im Tanz die Strukturen sichtbar werden, die sich in den Körper eingeschrieben haben – wie etwa die Tanztechniken – und sich weiter fortschreiben.“<sup>239</sup>

Das Bewegungsmaterial wird zum Beispiel in der Tanzimprovisation durch Re-Kombination und Verschiebung der einverlebten Bewegungen stets aktualisiert: „Mit jeder tänzerischen Erfahrung aktualisiert sich der Tanzhabitus.“<sup>240</sup> Und so kann es auch mit jeder neuen körperlichen Erfahrung zu einer Aktualisierung des Habitus der Spieler/innen kommen. Diese neuen Strukturen finden Eingang in das Repertoire durch mimetische Aneignung, die Gabriele Klein als produktiven Akt der Aneignung von Kultur beschrieben

---

<sup>235</sup> Nachbar, Martin: Spu(e)ren/Lesen. Ein Versuch über das Tanzarchiv. In: Schulze, Janine (Hg.): Are 100 objects enough to represent the dance? München: epodium, 2010. S. 122–137. Hier S. 132.

<sup>236</sup> Bourdieu, Pierre: Meditationen. S. 178.

<sup>237</sup> Ebd. S. 191.

<sup>238</sup> Der Entwurf verweist so auf eine de-essentialistische Theorie von Körper, indem er als konstruierter Körper erscheint.

<sup>239</sup> Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. S. 122.

<sup>240</sup> Ebd. S. 124.

hat.<sup>241</sup> Was hier augenscheinlich wird, ist die performative Praxis, derer es bedarf, um auf die Strukturen zuzugreifen beziehungsweise um sie zu verwandeln.

Die Überwindung des persönlichen Habitus ist nicht möglich, seine Aktualisierung erfordert Disziplin, welche die Bewusstwerdung der eigenen Bewegungsgewohnheiten voraussetzt.<sup>242</sup> Diese Disziplin, diese Bewusstwerdung bringen die Spieler/innen des Stücks *und* im Verlauf der Proben und Aufführungen ein, eine Bereitschaft, die sie ununterscheidbar von anderen ausgebildeten Tänzer/innen werden lässt.

Das heißt nicht, dass die einverlebten Strukturen der Spieler/innen zu Gunsten von anderen zum Verschwinden gebracht werden sollen: Es gilt, sie auf eine aufmerksame Weise offen zu legen, zu performen. Die vormaligen Laien/innen lernen im Verlauf der Proben Strukturen des Feldes Bühne zu inkorporieren. Die Aktualisierung des Habitus können wir bei jeder Vorstellung beobachten.

### **3.1.3.2 Körpergedächtnis**

Dieser Begriff taucht in verschiedensten theoretischen und praktischen Diskussionen auf, wobei es keine Einigung über seine Bedeutung gibt.

Ich möchte hier nur kurz auf eine ausgewählte tanztheoretische Definition eingehen: Um das Körpergedächtnis zu beschreiben, wird auf die Denkfigur der Trennung von Geist und Körper zurückgegriffen: Es wird versucht, etwas zu beschreiben, das nicht vom Kopf gesteuert, sondern in den Körper „eingeschrieben“ ist.<sup>243</sup> „Somatisches Gedächtnis“ nennt Annette Hartmann diesen Teil unseres Körpers, der durch Repetition von Bewegungsmustern einen Speicher an Bewegungsvokabular anlegt und daraus auswählt. Das bezieht sich auf Bewegungen, die vorsätzlich erlernt wurden, somit steht hier – im Unterschied zur Habitusstheorie – die bewusste Bewegung im Fokus.

Einige der Bewegungen der Spieler/innen stammen aus dem Körpergedächtnis, wie zum Beispiel die Ballettübungen von Pia Voldet, viele sind nicht wie Tanzschritte bewusst eingeübt worden, sondern haben sich über die Jahre aus utilitaristischen Gründen formiert,

---

<sup>241</sup> Vgl. Ebda. S. 125.

<sup>242</sup> Vgl. Ebda. S. 141.

<sup>243</sup> Hartmann, Annette: Mit dem Körper memorieren. Betrachtungen des Körpergedächtnisses im Tanz aus neurowissenschaftlicher Perspektive. In: Birringer, Johannes / Fenger, Josefine (Hg.): Tanz im Kopf. Dance and Cognition. Münster: Lit, 2005. S. 185–199. Hier S. 185. Vgl. auch dort Fußnote 4 für weiterführende Hinweise.

wie das Führen des Stiftes beim Schreiben im Solo von Ilse Urbanek.<sup>244</sup> Letztere Vorgänge lassen sich mit dem Habitusbegriff fassen.

#### **2.1.4 Das individuelle Repertoire**

Wie schon beschrieben, gehe ich davon aus, dass jeder Körper ein individuelles Repertoire von Bewegungen ausbildet. Wie bewusst oder unbewusst das geschieht, ist abhängig von verschiedensten Faktoren wie Zeit, Ort, Intention und vielem mehr. Dass dieses Repertoire nicht abgeschlossen ist, sich immer wieder neu konstituiert und niemals in seiner Gesamtheit verfügbar ist, versteht sich beinahe von selbst.

### **3. Choreografie und Gesetz<sup>245</sup>**

„Choreographische Verfahren werden dann thematisch und treten in den Vordergrund, wenn die tänzerische Bewegung zurücktritt. Choreographische Verfahren sind auf europäischen Bühnen dominant, Verfahren, die den Tanz zugunsten von vermeintlich trockenen Konzepten aus Tanzaufführungen vertreiben.“<sup>246</sup>

Dieses Verständnis von Choreografie, wie es Gerald Siegmund bei zeitgenössischen Tanzschaffenden diagnostiziert, bietet auch wichtige Anhaltspunkte für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit.

Choreografiert werden nicht mehr nur Bewegungen, sondern auch Zuschauer/innen, Licht oder Requisiten. Diese Ausdehnung des Begriffs wiederum generiert ein anderes Verständnis von Choreografie, und die Funktion von Choreografie rückt ins Zentrum tanzpraktischer und -theoretischer Überlegungen.<sup>247</sup>

Choreografie bezeichnet ursprünglich die Festlegung (in schriftlicher Form) von Tanzbewegungen.<sup>248</sup> Dies bedeutete zunächst eine Regulierung, weshalb Siegmund sie auch als ‚Gesetz‘ bezeichnet. Das wirft die Frage auf, inwieweit der tanzende Körper<sup>249</sup> sich an dieses Gesetz annähern kann und wodurch das Gesetz bestimmt wird, beziehungsweise wie es, immer wieder verändert, auftaucht.

---

<sup>244</sup> Siehe Abschnitt „Choreografien“ im Kapitel zur Inszenierungsanalyse ab S. 54.

<sup>245</sup> Siegmund, Gerald: *Choreographie und Gesetz: zur Notwendigkeit des Widerstands*. In: Haitzinger, Nicole / Fenböck, Karin (Hg.): *DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München: epodium, 2010. S. 118–129.

<sup>246</sup> Ebd. S. 120.

<sup>247</sup> Ebd. S. 121.

<sup>248</sup> Ebd. S. 122.

<sup>249</sup> Gerald Siegmund setzt diese Wortkombination ein. Sie benennt, was nicht durch das Wort ‚Tänzer‘ erfasst werden kann. Der Körper wird hier als sich der Schrift annähernd und abstoßend definiert. „Tanzender Körper“ legt also das Augenmerk auf diese Lücke.

Choreografie „bringt hervor und produziert, gerade weil sie uneinholbar durch die Abständigkeit vom Körper zum Gesetz Widerstand und Reibungspunkt ist.“<sup>250</sup> Der tanzende Körper kann niemals der schriftlichen (oder, das sei eingefügt, der konzeptionellen) Vorgabe der Choreografie<sup>251</sup> entsprechen, also ident mit dieser werden. Das Gesetz bildet dennoch die Grundlage, auf welcher der tanzende Körper als solcher wahrgenommen werden und – mehr noch – entstehen<sup>252</sup> kann: „[W]eil er sich als strukturierter Körper in der Choreographie vor Zuschauern zu erkennen gibt“<sup>253</sup>.

Dieses Paradox fordert zu unterschiedlichsten Ausprägungen des Bühnentanzes heraus: Die möglichst perfekte ‚Verkörperung‘<sup>254</sup> des Gesetzes<sup>255</sup>, das ‚Herausfallen des tanzenden Körpers aus der Choreographie‘<sup>256</sup> oder – das Spiel mit diesen Konzepten.

Die Strukturierung des Körpers findet in jeder Tanzaufführung statt, im Falle von *und* sind wir Zuseher/innen aufgefordert, diese Strukturierung genauer in den Blick zu nehmen. Durch Laien/innen verdeutlicht sich ein den Tanz bestimmender Vorgang.

Choreografie ist die Voraussetzung von Subjektivität, weder „Unterdrückung des Körpers“ noch „Offenheit der Bewegung“: Die „Individualität, die wir landläufig immer schon voraussetzen“, entsteht erst mit der Einschreibung in den choreografischen Akt.<sup>257</sup>

„Der Abstand zum Vorgeschiedenen bedeutet das Subjekt. Und dieser Abstand macht es gleichzeitig möglich, dass ‚ich‘ ‚mich‘ im Hinblick auf den anderen imaginieren und so ein Bild von ‚mir‘ erhalte.“<sup>258</sup>

---

<sup>250</sup> Ebda. S. 124.

<sup>251</sup> Zum Verständnis dieser Überlegungen ist es hilfreich, sich folgendes in Erinnerung zu rufen: „Der tanzende Körper, der eine Flut von flüchtigen Bewegungen generiert, ist das, was sich prinzipiell einer Verschriftlichung entzieht. Gleichzeitig aber muss sich diese Choreographie auf die Bewegung beziehen, weil sie dem Strom von Bewegung eine Struktur gibt.“ (Siegmond, Gerald: *Choreographie und Gesetz*. S. 124.)

<sup>252</sup> „Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Choreographie als Gesetz zwar den tanzenden, sich bewegenden Körper reguliert, doch sie bringt ihn auch als solchen hervor, indem sie ihn *stützt* und dadurch zum menschlichen Körper macht. Sie ist nicht nur Mittel zur Kontrolle und Unterdrückung von niederen Gerüchen, Affekten und nicht verwertbaren Bewegungen, die das phantasmatische Bild des Körpers ausschließen muss, sondern eröffnet erst den Raum für deren *Produktion* und Übertragung.“ (Siegmond, Gerald: *Choreographie und Gesetz*. S. 123f.)

<sup>253</sup> Ebda.

<sup>254</sup> Vgl. dazu die unterschiedlichen Bestimmungen von ‚Verkörperung‘ im gleichnamigen Kapitel der vorliegenden Arbeit ab S. 79.

<sup>255</sup> Ich nenne hier, nach Gerald Siegmond, als Beispiel dieser Anschauung die Vorstellung des absolutistischen Staatskörpers, der das Ideal des Ludwig XIV. dienenden Tanzkörpers ‚verkörpern‘ soll. (Siegmond, Gerald: *Choreographie und Gesetz*. S. 124.)

<sup>256</sup> Siegmond, Gerald: *Choreographie und Gesetz*. S. 124.

<sup>257</sup> Ebda.

<sup>258</sup> Ebda.

Choreografie kann also nicht verabschiedet werden, wenn immer man Bewegung vor Zuschauer/innen auf die Bühne bringt. Es ist ein „objektives Korrelat, eine Struktur, der sich die Tänzerinnen und Tänzer unterwerfen, um zu handelnden Subjekten zu werden“.<sup>259</sup> Nur durch die Annäherung an dieses Gesetz wird Handeln möglich.

„Der tanzende Körper berührt das Gesetz, das ihn als tanzenden Körper hervorbringt.“<sup>260</sup>

Choreografie ist sowohl Notat<sup>261</sup> als auch Performance, die sich realisiert, in der die Beziehung zwischen Körper und Gesetz vor Zuschauer/innen verhandelt wird.<sup>262</sup> Was aus dem Verweben des Körpers, der flüchtige, unspezifische Bewegung generiert, und dem Gesetz der Choreografie in der Tanzaufführung erscheint, nennt Siegmund den „choreographischen Text“. Choreografie funktioniert als „eine Art Prellbock, von dem aus die Körper anders, nämlich im Widerstand strukturiert, zurückgeworfen werden auf sich, ein Sich, das dann im Moment des Aufpralls unwiederbringlich verloren ist, das es als Eigenliches, sich selbst Gegebenes nicht mehr gibt“.<sup>263</sup>

Hier wird das Bild einer Metamorphose evoziert, einer Art Durchgang, an deren Ende die Individualität des tanzenden Körpers steht, und die jeder Körper durchlaufen muss. Es ist demnach keine spezielle Verwandlung durch den Zusammenstoß mit der Choreografie, die nur ein untrainierter Körper durchläuft. Ist der Aufprall nur härter, der Abstand weiter und zeigt sich also durch den untrainierten Körper etwas vergrößert, was für alle Tanzstücke konstituierend ist? Oder könnte man, auch in diesem gedanklichen Modus verharrend, an die harten Körper der Spieler/innen aus *und* denken, die der Choreografie einen Widerstand entgegensetzen? Der choreografische Text von *und* würde sich zwischen beiden Polen materialisieren.

Choreografie stellt temporäre Gemeinschaften im Theaterraum dadurch her, dass sich Zuschauer/innen wie Tänzer/innen auf eine Struktur beziehen. Das Funktionieren dieser strukturierenden Gesetzgebung wird auf die Probe gestellt, und so wird auch das politische Potential von Choreografie, als Widerpart, fassbar.<sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> Ebda. S. 125.

<sup>260</sup> Ebda.

<sup>261</sup> Sowohl in verschriftlichten Theorien und abstrakten Notationsschriften. Dieser Hinweis stammt von Claudia Jeschke: Vortrag im Rahmen des *Museum der Gesten*, 28.11.2010, Universität Salzburg.

<sup>262</sup> Siegmund, Gerald: *Choreografie und Gesetz*. S. 125.

<sup>263</sup> Ebda.

<sup>264</sup> Ebda. S. 128.

## Schlussbemerkung

Um die Fragestellung zu präzisieren, wurden zunächst Termini wie ‚Amateur/in‘, ‚Dilettant/in‘ und ‚Laie/in‘ auf ihre Bedeutung hin befragt und als relationale Begriffe mit ihren Gegenstücken ‚Künstler/in‘, ‚Experte/in‘ zusammengeführt. Durch die sich aus Begriffsdefinition und -geschichte ergebenden Schlüsse konnte das Interesse dieser Arbeit, nämlich die kritische Durchleuchtung der Inszenierung von Laien/innen auf der zeitgenössischen Tanzbühne, klar benannt werden. Mittels der Figur des Laien/der Laiin gelang es, die Ebene des Wissens und Könnens für die Auseinandersetzung mit Doris Uhlichs Stück zu definieren.<sup>265</sup> Im Zuge der Recherche wurde deutlich, dass ‚Dilettant/in‘ in seiner zeitgenössischen Ausprägung auch relational zu ‚Laie/in‘ gesehen werden kann.<sup>266</sup>

Die Erkenntnisse, welche durch die Aufzeichnung des Arbeitsprozesses gewonnen wurden, und die Entwicklung eines Instrumentariums zur Inszenierungsanalyse ermöglichten die Verfahrensweisen der Inszenierung von Laien/innen sowohl aus produktions- als auch rezeptionsorientiertem Blickwinkel zu betrachten. Dadurch wurden die künstlerischen Entscheidungen und Arbeitsmethoden von Doris Uhlich und ihrem Team transparent. Dieser Wissenszuwachs über Produktions- und Rezeptionsprozesse ließ die Suche nach den Bedingungen für Laien/innen in zeitgenössischen Tanzstücken in den Hintergrund treten: Im Verlauf der detaillierten Auseinandersetzung mit den Kostümen und Choreografien einzelner, beziehungsweise der Interaktion der Spielern/innen miteinander, wurde der Begriff Laie/Laiin schwammig, vielmehr trat der/die einzelne Akteur/in in den Vordergrund. Das spiegelt auch Doris Uhlichs Methode wider, die Bewegungen jeweils mit den ausgewählten Akteuren/innen zu modellieren. Dennoch war es für den Forschungsprozess wichtig, den Begriff des ‚Laien‘/der ‚Laiin‘ im Vorfeld der Analyse zu definieren, eben um die Spezifik der Herangehensweise von Doris Uhlich erläutern zu können.

Dadurch, dass sich Doris Uhlich mit ihren Spieler/innen in einen Prozess begibt, in welchem die Rollen neu verteilt werden und alles in Frage gestellt wird, können sowohl Mechanismen von (Miss-)Verständnissen als auch Körperkonzepte hinterfragt werden. Die Spieler/innen vermögen durch ihre Mitarbeit Perspektiven freizulegen, die niemand

---

<sup>265</sup> Vgl. dazu Abschnitt ‚Laie/in‘ S. 13.

<sup>266</sup> Vgl. dazu Abschnitt ‚Dilettantismus‘ und ‚Laie‘ S. 15ff.

anderer zu eröffnen vermag und Dimensionen zu vermitteln, die kein Tänzer/keine Tänzerin herstellen kann. Wer wenig weiß, wird ganz andere Fragen stellen und – noch entscheidender – wird sich dieser Fragen bewusst sein, anders als jemand, der sich auf vielerlei Wissen und Erfahrung beziehen kann. Insofern ist es ein wissendes Nichtwissen, das eben dadurch neue Denk- und Inszenierungsmöglichkeiten eröffnet.

Die Beteiligten der Aufführung können auf unterschiedlichen Ebenen über Elemente der Aufführung verfügen. Es besteht eine Polylogik<sup>267</sup> des Wissens um den Aufbau der Inszenierung. Nach der Erläuterung des spezifischen Wissens von Spieler/innen kann man davon ausgehen, dass dieses der Choreografin nicht unmittelbar verfügbar ist und umgekehrt. Die Ebenen des Wissens können nicht endgültig hierarchisiert werden, sondern erlauben es, durch verschiedene Perspektiven unterschiedliche Vorschläge in das Gebilde Aufführung zu integrieren.<sup>268</sup>

Das (performative und körperliche) Wissen oder eben Unwissen der Spieler/innen ist entscheidend für die Inszenierung. Der Begriff des ‚Laien‘/der ‚Laiin‘ kann diese Zusammenhänge für Theaterproduktionen im Eigentlichen nicht erfassen. Der Terminus ‚Experte‘ vermag auf die vorgängigen Kenntnisse der Beteiligten zu verweisen und ermöglicht zudem eine Differenzierung von professionellen Schauspieler/innen oder Tänzer/innen. Der Unterschied zwischen *Rimini Protokolls* Experten und Doris Uhlichs Spieler/innen ist dennoch, dass letztgenannte aktiv am Prozess der Bewegungsrecherche und -findung teilnehmen, also während der Proben Fähigkeiten erwerben, die sie – innerhalb des Rahmens der Produktion – ununterscheidbar von Professionisten/innen werden lassen. Die Akteure/innen in Doris Uhlichs Stück sind weder mit den Worten ‚Laien/innen‘, noch ‚Experten/innen‘, noch ‚Professionisten/innen‘ zutreffend zu benennen: Sie sind Spieler/innen – eine eigene Kategorie.

Beinahe alle Choreografien sind motorisch einfach nachzuahmen: Ihre professionelle Qualität liegt in der Ausführung. Durch die Abstraktion der alltäglichen oder kodierten Bewegungen und die Inszenierung werden die Spieler/innen zu Bewohner/innen der Bühne: Sie sind Akteure/innen, die den Zuschauer/die Zuschauerin an ihrer

---

<sup>267</sup> Der Begriff wurde aus der Mathematik und Informatik entlehnt und beschreibt Komplexität als mehr als nur *einen* Bezugsrahmen integrierend. (Vgl.: [http://www.ephorie.de/peter\\_krieg\\_kernthesen.htm](http://www.ephorie.de/peter_krieg_kernthesen.htm) letzter Aufruf: 13.09.2010)

<sup>268</sup> Vgl. Kapitel „Herstellungsprozess“ ab S. 22, darin insbesondere die Abschnitte „Wissen“ (ab S. 27) und „Aufführung(en)“ (ab S. 31).

Bewegungsrecherche teilhaben lassen, deren verschiedenartige Körper und mannigfaltige Bewegungsarten faszinieren. Die performative Erscheinung der Spieler/innen weist über ihre einzelnen Schicksale und Körper hinaus. Identifikation findet weniger durch Einfühlung auf narrativer oder biografischer Ebene, als über den Bewegungsapparat, den jede/r zur Verfügung hat, statt.

Einschätzungsmechanismen werden auf vielfältige Weise thematisiert, indem Zuschreibungen stetig einer Revision unterzogen werden müssen: Alter und Können sind die Felder, welche das Stück *und* verhandelt. Der Betrachter/die Betrachterin ist eingeladen, die Annahmen, die damit verbunden werden, zu reflektieren und zu überdenken.

Auf die Frage, warum untrainierte Körper in zeitgenössischen Tanzstücken erscheinen, gibt Teil D der Untersuchung verschiedene Antworten: Theatertheoretische, soziologisch-kulturwissenschaftliche und tanzwissenschaftlich-philosophische Konzepte wurden auf das Beispiel *und* bezogen und ergeben so ein Kaleidoskop an möglichen Kontextualisierungen. Aus der jeweiligen Blickrichtung lassen sich differenzierte Erkenntnisse extrahieren, die in ihrer Zusammenschau die Komplexität von Bühnengeschehen und zeitgenössischer Kunstproduktion deutlich machen. Mit Hilfe der ausgewählten Schriften wurde es möglich, die Implikationen und Mechanismen zu beschreiben, die auftreten, wenn Doris Uhlich ihre ‚Spieler/innen‘ auf die Bühne schickt.

Die Ästhetik des Performativen bringt Gegensatzpaare zum Einstürzen, und der Moment der Aufführung verweist auf die real vergehende Lebenszeit – damit müssen Fragen nach einer außertheatralen Wirklichkeit verstummen. *und*, eine (Tanz)Performance, bietet den Zuschauern/innen und Akteuren/innen keine Rollen an, in die sie schlüpfen oder an denen sie gemessen werden könnten. Laie/in und Experte/in als Gegensatzpaar haben keine Existenzberechtigung während der Dauer eines solchen Kunsterlebnisses. Die Vergleichsmöglichkeiten mit verschriftlichten oder anderwertig formulierten Abbildungen sind verloren. Der Moment der Performance schafft sein eigenes Ideal und lässt es gleichzeitig vergehen.<sup>269</sup>

Durch die Spieler/innen von *und* verdeutlicht sich ein den Tanz bestimmender Vorgang – das Choreografieren von menschlichen Bewegungen – und ebenso ein die Situation des

---

<sup>269</sup> Vgl. Kapitel „Die Ästhetik des Performativen“ (ab S. 72), insbesondere den Abschnitt „Wirklichkeitserfahrung“ (S. 77f.).

Theaters explizierendes Phänomen – Verkörperung – ins Extreme. Mit Hilfe des Denkmodells der Verkörperung und der Favorisierung performativer Praxis wurde der Umstand vermittelbar, dass eine individuelle Person über ihr eigenes Repertoire verfügt, das zwar von anderen erlernt, aber nicht auf die gleiche Weise verkörpert werden kann. Jeder Körper ist einzigartig und wird stetig geformt und hervorgebracht. Durch das Training fließt das Wissen in den Habitus ein. Technik, die im Training erlernt wird, bedeutet keine Einschränkung, sondern lässt Individualität zu Tage treten. Auf der Suche nach den Techniken, die den (Tänzer/innen-)Körper formen, wird offenbar, dass (Tanz)Technik verkörpert im Zusammenspiel mit anderen Systemen von Technik auftritt. Die Spieler/innen bringen andere Gewichtungen als Tänzer/innen in diesen Rechercheprozess ein, aber der Zusammenhang zwischen habitualisierten und trainierten Bewegungen ist gleichwohl gegeben. Die unterschiedlichen Speicher von Bewegung im Körper wurden differenziert und auf die Erkenntnisse aus den Analysen des Stückes *und* bezogen.<sup>270</sup>

Der von Gerald Siegmund entworfene Choreografiebegriff lässt das Gesetz, dem der tanzende und damit auch der zuschauende Körper unterworfen wird, offenbar werden. Diese Struktur, die Tanz auf der Bühne überhaupt erst möglich macht, zu verzerren, aufzulösen, zu lockern und damit sichtbar zu machen, ist für viele zeitgenössische Choreografen/innen Mittel, um beim Zuseher/bei der Zuseherin Denkprozesse über die relative Unsicherheit von Gesetzmäßigkeiten auszulösen. Die Spieler/innen von *und* greifen ein in die strukturierende Gesetzgebung und stellen so Hoheitsansprüche an Kunstausübung, Ästhetik und Inhalt in Frage.<sup>271</sup> So gelang es, die Störung, die Laien/innen im Theaterraum bedeuten, anzudeuten und gleichzeitig die Faszination für ‚andere‘ Körper in Tanz und Theater anschaulich zu machen.

Eine solche Einschätzung meint nicht, andere Dimensionen vom Erscheinen des Laien/der Laiin auf der zeitgenössischen Tanzbühne zu negieren.<sup>272</sup> Die individuellen Interessen der an einem Stück Beteiligten müssen immer neu in den Blick genommen werden, jede Analyse einer Inszenierung im Hinblick auf Laien/innen wird demnach andere Ergebnisse zeitigen. Die theoretischen Bezugnahmen aus Teil D zielen auf das untersuchte Beispiel,

---

<sup>270</sup> Vgl. Kapitel „Verkörperung“ ab S. 79.

<sup>271</sup> Vgl. Kapitel „Choreografie und Gesetz“ ab S. 89.

<sup>272</sup> Beispielsweise verspricht eine tanzhistoriografische Perspektive auf Stücke des zeitgenössischen Tanzes, welche die Laientanzbewegung im Ausdruckstanz in Deutschland und insbesondere die Verhandlung von alltäglichen Bewegungen und Körpern im amerikanischen Postmodern Dance in den Blick nimmt, interessante Ausdifferenzierungen des Phänomens.

dennoch ist anzunehmen, dass sie auf verschiedene zeitgenössische Bühnenstücke, in denen Laien/innen auftreten, anzuwenden sind. Motivationen und Erscheinungsformen sowie Rezeption bedürfen immer wieder einer eingehenden Untersuchung des Materials. Hier wurde versucht, das Phänomen aus theoretischer Perspektive zu erläutern und verschiedene Aspekte des Interesses von Choreografen/innen an der Zusammenarbeit mit Laien/innen zu ergründen. Die dafür ausgewählten Perspektiven entstanden aus der Auseinandersetzung mit dem Tanzstück von Doris Uhlich. Untersuchungen von Inszenierungen, in denen Laien/innen im Gleichschritt auftreten (ein Beispiel ist *turn terror into sport* von *theatercombinat* 2007) oder in denen andere Verfahren zur Vorbereitung auf die Bühnensituation gewählt wurden (beispielsweise *40 espontaneos* von Maria LaRibot 2004–2007) werden ebenso rezeptions- und produktionsästhetische Fragestellungen in Betracht ziehen (müssen), um aus der Analyse des Arbeitsprozesses und der Inszenierung in Bezug zu Theorien Antworten zu generieren.

„Ich bin heute alles. Ich bin der 26-jährige, ich bin der 60-jährige, ich bin der 86-jährige. Alles fällt im „jetzt“ zusammen.“ (Frederic Nedoma-Ohnhäuser, 86 Jahre)<sup>273</sup>

Für *und* gilt, dass sich mit Hilfe der Spieler/innen, mittels ihrer Körperlichkeit, zu diesem speziellen Zeitpunkt ihrer Lebenszeit, etwas vermitteln lässt, das von ihnen unablösbar ist und dadurch gleichzeitig Tanz auf der Bühne thematisiert: Doris Uhlich hat Phänomene der individuellen Bewegungs- und Verkörperungsbedingungen mit älteren, untrainierten Menschen untersucht und daraus ein Stück kreiert. Quasi eine Probe aufs Exempel.

Wenn also der zeitgenössische Tanz ‚verkörperte Erfahrung‘ recherchiert, warum sollten sich daraus nicht auch gesellschaftspolitische Implikationen ableiten lassen? Die individuelle Erfahrung des Einzelnen/der Einzelnen kann nicht in ihrer Gesamtheit gespeichert oder übertragen werden. Sie benötigt die Wahrnehmung anderer, um zu Tage zu treten.

---

<sup>273</sup> <http://www.dorisuulich.at/de/projekte/18-und> (letzter Aufruf: 02.08.2011)

## Literaturverzeichnis

- Adshead, Janet (Hg.): *Dance Analysis. Theory and Practice*. London: Princeton Book Co, 1988.
- Adshead, Janet: *An Introduction to Dance Analysis*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1999. S. 163–170.
- Ahrens, Jörn: *Kontingenz*. In: Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006. S. 203–204.
- Azzouni, Safia / Wirth, Uwe (Hg.): *Dilettantismus als Beruf*. Berlin: Kadmos, 2010.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. (4. Auflage.) Berlin: Erich Schmidt, 2008.
- Barck, Karlheinz et alii (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Birringer, Johannes / Fenger, Josephine (Hg.): *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*. Jahrbuch Tanzforschung. Band 15. Münster: Lit, 2005.
- Boenisch, Peter M.: *Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik*. In: Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“*. Bielefeld: transcript, 2007. S. 47–58.
- Bourdieu, Pierre: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 301–320.
- Danto, Arthur: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika: *Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 148–150.
- Fischer-Lichte, Erika: *Einleitung*. In: Fischer-Lichte, Erika / Warstat, Matthias (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen: Francke, 2001. S. 11–28.
- Goethe, Johann Wolfgang / Schiller, Friedrich: *Über den Dilettantismus*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Band 18. Ästhetische Schriften 1771–1805*. Herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998. S. 739–786.

- Hartewig, Wibke: Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes. München: epodium, 2007.
- Hartmann, Annette: Mit dem Körper memorieren. Betrachtungen des Körpergedächtnisses im Tanz aus neurowissenschaftlicher Perspektive. In: Birringer, Johannes / Fenger, Josefine (Hg.): Tanz im Kopf. Dance and Cognition. Jahrbuch Tanzforschung. Band 15. Münstler: Lit, 2005. S. 185–199.
- Heinz, Andrea / Blechschmidt, Stefan (Hg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter, 2007.
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Husemann, Pirkko: Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld: transcript, 2009.
- Jeschke, Claudia: Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965). Unter Mitwirkung von Cary Rick. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Jeschke, Claudia / Breuss, Rose: Embodiment. Choreografie. Komposition. Zu *Sphäroide* von Rose Breuss und Franz Hautzinger. In: Embodiment. Positionen 83. Mühlenbeck: Verlag Positionen, 2010. S. 29–31.
- Kamper, Dietmar: Körper. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin et alii (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 3: Harmonie – Material. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 426–450.
- Kaufmann, Andreas: Theaterreform und Laienspiel. In: Kerbs, Diethart / Reulecke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880–1933. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1998. S. 439–449.
- Koegler, Horst / Klaus Kieser: Kleines Wörterbuch des Tanzes. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 2006.
- Lampert, Friederike: Tanzimprovisation: Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld: transcript, 2007.
- Lehmann, Hans-Thies: Theorie im Theater? Anmerkungen zu einer alten Frage. In: Dreyse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 164–179.
- Leistner, Simone: Dilettantismus. In: Barck, Karlheinz et alii (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 2 (Dekadent – Grotesk). Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 63–87.
- Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. In: Dreyse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 14–43.
- Manchev, Boyan: Alteration. Über (den) Noise (des) Tanz(es). In: Ploebst, Helmut / Haitzinger, Nicole (Hg.): Versehen. Tanz in allen Medien. München: epodium, 2010. S. 92–108.

- Matzke, Annemarie: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater. Hildesheim: Olms, 2005.
- Nachbar, Martin: Spu(e)ren/Lesen. Ein Versuch über das Tanzarchiv. In: Schulze, Janine (Hg.): Are 100 objects enough to represent the dance? München: epodium, 2010. S. 122–137.
- Ostermayr, Fritz: Dilettantismus als Schöne Kunst betrachtet. Nichtprofessionalität als innovatives Prinzip oder: Wer Meisterschaft sät, wird Diktatur ernten. In: Ploebst, Helmut / Haitzinger, Nicole (Hg.): Versehen. Tanz in allen Medien. München: epodium, 2010. S. 112–121.
- Pavis, Patrice: Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film. Ann Arbor: University of Michigan, 2003.
- Plessner, Helmuth: Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Günther Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströcker. Frankfurt am Main: Wiss. Buchgesellschaft, 2003. S. 399–418.
- Rizzolatti, Giacomo: Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Roselt, Jens: In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens. In: Dreysse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 46–63.
- Rosiny, Claudia. Zeitgenössischer Tanz: Einleitung von Claudia Rosiny. In: Clavadetscher, Reto / Rosiny, Claudia (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript, 2007.
- Sauter, Willmar: Aufführungsanalyse als theaterwissenschaftliches Paradigma. In: Weiler, Christel / Lehmann, Hans-Thies (Hg.): Szenarien von Theater (und) Wissenschaft. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 24–31.
- Schulze-Reuber, Rika: Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl, Josef / Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 48–62.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. Bielefeld: transcript, 2006.
- Siegmund, Gerald: Choreographie und Gesetz: zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Haitzinger, Nicole / Fenböck, Karin (Hg.): DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. München: epodium, 2010. S. 118–129.
- Stenzel, Julia: Embodiment. Von der Produktivität interdisziplinärer Missverständnisse. In: Hulfeld, Stefan / Peter, Birgit (Hg.): Theater / Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Maske und Kothurn 1-2. 2009. S. 347–358.

Stenzel, Julia: Der Körper als Kartograph? Umriss einer historischen *Mapping Theory*. München: epodium, 2010.

Thurner, Christina: Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“. Bielefeld: transcript, 2007. S. 29–45.

Traub, Susanne: Zeitgenössischer Tanz. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2001. S. 181–188.

Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006.

Weiler, Christel: Haschen nach dem Vogelschwanz. Überlegungen zu den Grundlagen schauspielerischer Praxis. In: Weiler, Christel / Lehmann, Hans-Thies (Hg.): Szenarien von Theater (und) Wissenschaft. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 204–214.

Zwahr, Anette et alii (Hg.): Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. Auflage. Mannheim: Brockhaus, 2006.

#### Websites

<http://www.brunnenpassage.at/> (letzter Aufruf: 11.06.2011)

<http://www.brut-wien.at/> (letzter Aufruf: 21.03.2010).

<http://www.dorisuhlich.at> (letzter Aufruf: 31.07.2011)

<http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=8> (letzter Aufruf: 11.06.2011)

<http://www.pina-bausch.de> (letzter Aufruf: 04.04.2011)

[http://www.royston-maldoom.org/start/detailansicht\\_hpg.php?id\\_text=106701&id\\_language=1](http://www.royston-maldoom.org/start/detailansicht_hpg.php?id_text=106701&id_language=1) (letzter Aufruf: 11.06.2011)

<http://www.theatercombinat.com/projekte/turnterror/> (letzter Aufruf: 10.07.2011)

[http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/en/stage/repertoire/stage\\_detail\\_e.php?ver\\_id=881](http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/en/stage/repertoire/stage_detail_e.php?ver_id=881) (letzter Aufruf: 27.04.2011)

## Abstract

Das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung liegt auf der Analyse des In-Szene-Setzens von ‚Laien/innen‘ auf der Bühne und dessen ästhetischen Implikationen: Anhand des Beispiels von Doris Uhlichs Tanzstück *und*, mit Senioren und Seniorinnen ohne spezifische Tanzausbildung am 24. März 2007 uraufgeführt, wird die Zusammenarbeit zwischen Choreografin und ‚Laien/innen‘ während des Probenprozesses ergründet sowie das Gesamtkonzept der Inszenierung untersucht.

War es zunächst für den Forschungsprozess wichtig, den Begriff des ‚Laien‘/der ‚Laiin‘ im Vorfeld der Analyse zu definieren, stellt er sich im Zuge der Recherchen als unzureichend heraus: Vielmehr tritt der/die einzelne Akteur/in des Stückes in den Vordergrund. Zudem wird ersichtlich, dass die Ebene des Wissens und Könnens, auf die der Terminus zu verweisen vermag, nicht eindeutig und endgültig mit bestimmten Positionen der Kreation des Stückes zu verschränken ist: Die Erläuterung des spezifischen Wissens der von Doris Uhlich so bezeichneten ‚Spieler/innen‘ legt den Schluss nahe, dass dieses der Choreografin nicht unmittelbar verfügbar ist und umgekehrt Doris Uhlich über Wissen verfügt, das während ihrer Ausbildung und durch Erfahrung erworben wurde.

Durch die Analyse der Inszenierung wird deutlich, dass beinahe alle Choreografien motorisch einfach nachzuahmen sind und ihre professionelle Qualität in der Ausführung liegt. Durch die Abstraktion der alltäglichen oder kodierten Bewegungen und die Inszenierung werden die Spieler/innen zu Bewohner/innen der Bühne. Einschätzungsmechanismen werden in dem Stück auf vielfältige Weise thematisiert, indem Zuschreibungen stetig einer Revision unterzogen werden müssen: Alter und Können sind die Felder, welche *und* verhandelt. Der Betrachter/die Betrachterin ist eingeladen, die Annahmen, die damit verbunden werden, zu reflektieren und zu überdenken.

Auf die Frage, warum untrainierte Körper in zeitgenössischen Tanzstücken erscheinen, gibt der letzte Teil der Untersuchung verschiedene Antworten: Theatertheoretische, soziologisch-kulturwissenschaftliche und tanzwissenschaftlich-philosophische Konzepte werden auf das Beispiel *und* bezogen und ergeben so ein Kaleidoskop an möglichen Kontextualisierungen.

Betrachtet man das Erscheinen der Spieler/innen vor dem Hintergrund der von Erika Fischer-Lichte so bezeichneten Ästhetik des Performativen<sup>274</sup>, welche Gegensatzpaare zum Einstürzen bringt und deren Aufführungen auf die real vergehende Lebenszeit verweisen, werden Zuschreibungen wie ‚Laie/in‘ absurd und müssen Fragen nach einer außertheatralen Wirklichkeit verstummen.

Mit Hilfe des Denkmodells der Verkörperung und des Habituskonzeptes<sup>275</sup>, unter dem Gesichtspunkt der Favorisierung performativer Praxis betrachtet, wird der Umstand vermittelbar, dass eine individuelle Person über ihr eigenes Repertoire verfügt, das zwar von anderen erlernt, aber nicht auf die gleiche Weise verkörpert werden kann. Jeder Körper ist einzigartig und wird stetig geformt und hervorgebracht: Durch die Spieler/innen von *und* verdeutlicht sich ein den Tanz bestimmender Vorgang – das Choreografieren von menschlichen Bewegungen – und ebenso ein die Situation des Theaters explizierendes Phänomen – Verkörperung – ins Extreme.

Der von Gerald Siegmund erörterte Choreografiebegriff<sup>276</sup> lässt das Gesetz, dem der tanzende und damit auch der zuschauende Körper unterworfen wird, offenbar werden. Auf das Beispiel bezogen lässt sich die Faszination, welche die Spieler/innen von *und* auslösen, indem sie in die strukturierende Gesetzgebung eingreifen und so Hoheitsansprüche an Kunstausbübung, Ästhetik und Inhalt in Frage stellen, beschreiben.

Doris Uhlich hat die Probe aufs Exempel gemacht: Sie hat Phänomene der individuellen Bewegungs- und Verkörperungsbedingungen – von zentralem Interesse im (zeitgenössischen) Tanz – mit älteren, untrainierten Menschen untersucht und daraus ein Stück kreiert.

---

<sup>274</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

<sup>275</sup> Bourdieu, Pierre: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

<sup>276</sup> Siegmund, Gerald: Choreographie und Gesetz: zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Haitzinger, Nicole / Fenböck, Karin (Hg.): DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. München: epodium, 2010. S 118–129.

# Curriculum Vitae

## Elisabeth Hirner

Email: [elisabeth.hirner@gmail.com](mailto:elisabeth.hirner@gmail.com)

Geboren am 23. Oktober 1982 in Steyr.

### Ausbildung

2002–heute: Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

2006: International Summer School for Cultural Management, Institut für Kulturkonzepte, Wien – Bratislava

2005: Erasmus Programm, Studium der Theaterwissenschaft, Universität Antwerpen

2002: Studium der Architektur, TU Wien

2001: Matura, Bundesgymnasium Salzburg–Nonntal

### Berufserfahrung

seit 2009/10–heute: Studienassistentin am Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft an der Paris Lodron Universität Salzburg

seit 2008–heute: Mitglied bei *na daLokal* in 1150 Wien, Reindorfgrasse 8

2011/12: Lehrbeauftragte „Aktuelle Tendenzen medialer Vermittlung von (Tanz)Wissenschaft“ (mit Lisa Hinterreithner) am interuniversitären Schwerpunkt *Wissenschaft und Kunst* Salzburg

2010–11: Lehrbeauftragte „Virtuelle Tanzuniversität“ an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz

2008: Cokuratierung (mit Marlies Pillhofer und Doris Uhlich) der Insel *ALLREADY* im Tanzquartier Wien

2008–2009: freie Produktionsleitung für Amanda Piña / nadaproductions

2007–2009: freie Produktionsleitung für Lisa Hinterreithner / Up.

2006–2008: Produktionsassistentin, Tanzquartier Wien

2003–2005: Publikumsdienst Tanzquartier Wien