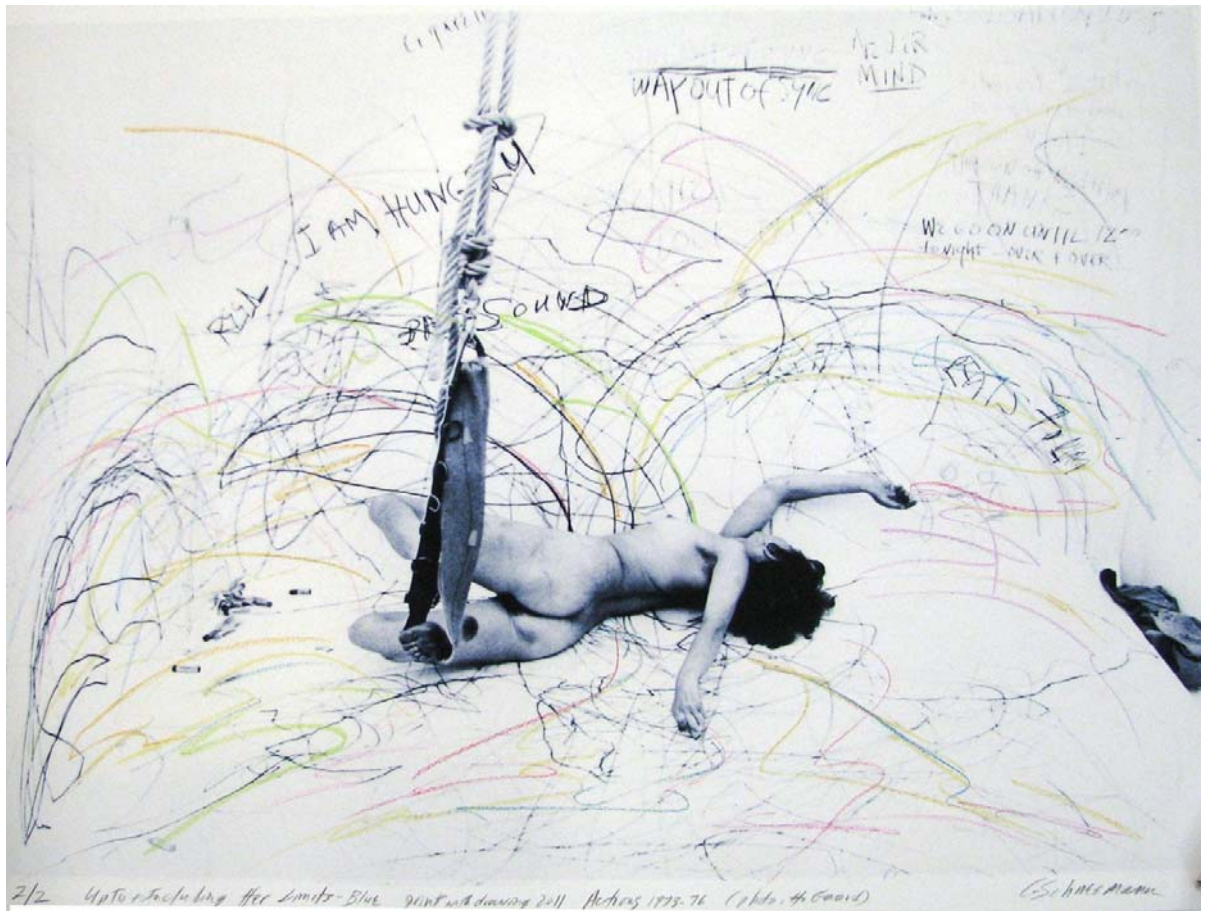


Nackttanz///Huldigung und Rebellion



¹ Carolee Schneemann, Up To and Including Her Limits

¹ [https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIsZaj3omNxwIVzFssCh1-KAPo&biw=1037&bih=480#imgrc=UwCDenyW59tKNM%3A)

[q=carolee+schneemann&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIsZaj3omNxwIVzFssCh1-KAPo&biw=1037&bih=480#imgrc=UwCDenyW59tKNM%3A](https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIsZaj3omNxwIVzFssCh1-KAPo&biw=1037&bih=480#imgrc=UwCDenyW59tKNM%3A), 04.08.2015

Diplomarbeit

„Nackttanz// Huldigung und Rebellion“

Wie die körperliche mit der geistigen Befreiung korrespondiert.
Am Beispiel weiblicher Ausdruckstanz und Nackttanz seit dem 19. Jahrhundert.

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

„Mag.a art“

in den Studienrichtungen Kunst und Kommunikative Praxis und
Design, Architektur und Environment für Kunstpädagogik
Unterrichtsfach Bildnerische Erziehung und
Unterrichtsfach Technisches Werken

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien am Institut
für Kunstwissenschaft, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung bei

Honorarprof. Univ.-Prof. Dr. Hubert-Christian Ehalt

vorgelegt von

Mag.a.art. Alexandra Brandl

Wien, im Oktober 2015

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit,

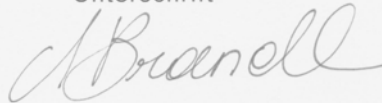
dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubter Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum
12.10.2015

Unterschrift

A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'A. Brandell', written in dark ink.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
Körperausdruck im Spiegel von Persönlichkeitskultur und Emotion.....	8
Zertanzte Tabus.....	15
Der Torso als emotionale Zone.....	20
Isadora Duncan - Freiheit in den barfüßigen Schrittgrößen.....	24
Olga Desmond - Tableau Vivant und der Skandal der nackten Bewegung.....	30
Anita Berber - Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase.....	38
More Than Meat Joy.....	43
Carolee Schneemann.....	47
Marina Abramovic.....	52
More Than Naked.....	54
Doris Uhlich in „Hit The Boom“.....	57
Anne Juren in „The Point“.....	75
Christine Gaigg in „2 nd nature“.....	80
Fazit.....	85
Literaturverzeichnis.....	89
Abbildungsverzeichnis.....	91

Einleitung

Ich wurde immer wieder gefragt: Warum Nackttanz? Spielt Nacktheit in der heutigen Zeit noch eine Rolle? Wo Nacktheit doch überall zu sehen ist und von den Medien breit getreten wird. Auch dass dieses Thema „Körper in der Kunst“ ja bereits in den 1960ern abgehandelt wurde, ist eingewendet worden.

Der Körper ist sozusagen passe`. Dem Thema brennt nicht mehr der Hut.

Aber stimmt das denn? Bringt es wirklich niemanden mehr in Aufruhr, wenn auf einer Bühne KünstlerInnen sich nackt bewegen? Doris Uhlich zum Beispiel hat brandaktuell die Impuls Tanzwochen im MQ in Wien 2015 mit Nackttanz eröffnet und der Hof des MQ war brechend voll. Die Menschenmenge hat bei dieser Darbietung getobt. Doch am Ende der Performance, als die Aufforderung kam, selbst zu tanzen, hat sich der Hof von den Zuschauern stark geleert. Sind wir also noch oder wieder die passiven Zuschauer des puritanischen Bürgertums? Was können wir in dieser Hinsicht vom Viktorianischen 19.Jahrhundert lernen und was von den 1960ern? Kann es im 21.Jahrhundert noch eine Auseinandersetzung mit dem Körper geben, die emotional aufwühlt und den Finger auf eine Wunde legt? Gibt es da noch Tabus für uns wandelnde „Selfies“?

Alleine wenn ich das Impulstanz - Werbeplakat 2015 betrachte, so frage ich mich, warum ist die Körperdarstellung darauf verpixelt? Hat diese Idee nur mit einem besonderen grafischen Einfall zu tun oder ist sie auch ein Hinweis auf unser mediales Verhältnis zum Körper? Auf die körperliche Berührung unserer Phones, Pads und Computer Bildschirme? Sind wir noch in unseren Körpern und waren wir es jemals? Wir, die wir gegenwärtig uns so gerne medial selbst entblößen und das Internet mit unserem privaten „Shit“ versehen. Warum sind wir so geil auf Selbstoffenbarungen und Entblößungen und protestieren gleichzeitig lautstark gegen die öffentliche Verfügbarkeit unserer Daten? Und warum können wir uns medial ausziehen und sind doch öffentlich in der Präsenz unserer Körper voller Scham. Und das trotz der als selbstverständlich wahrgenommenen Nacktheit in den Medien. Klar, es gibt FKK. Aber tanzen Menschen beim FKK? Meines Wissens nein. Beim FKK geht es nicht um künstlerischen Ausdruck und Emotion.

Das Bedrohliche ist also vielleicht die Nacktheit gepaart mit Emotion?

Nackttanz und die Aufarbeitung der modernen Tanzgeschichte sind 2015 ein Thema der alljährlichen Tanzwochen in Wien. Doris Uhlich ist nicht die Einzige, die sich mit bloßem Fleisch auf die Bühne wagt oder Nacktheit als Körperlichkeit und Nacktheit als Entblößen von Tabus darstellt. Auch Anne Juren, Christine Gaigg und andere aktuelle Choreografinnen haben ihren eigenen Umgang damit und sollen in meiner Arbeit zum Thema Nacktheit im Tanz vorgestellt werden.

Aber was haben diese modernen Tänzerinnen mit der über hundertjährigen Pioniergeschichte des Tanzes zu tun? Sind eine Olga Desmond, Isadora Duncan und Anita Berber noch zeitgemäß? Wofür haben sie sich eingesetzt? Hat sich die Welt seit dieser Zeit in Bezug auf Schamgrenzen weiterbewegt. Wie ist es mit der Scham heute bestellt und welche Vorarbeit wurde von den Pionierinnen der Tanzgeschichte geleistet?

Vor 150 Jahren begann die moderne Tanzgeschichte, die hauptsächlich Frauen entwickelten. Damals bedeutete Nacktheit eine klare gesellschaftliche Grenzüberschreitung. Was bewog Frauen dazu sich in so angreifbare Positionen zu begeben? Ist Nackttanz eine längst vergangene Tabu - Überschreitung? Was hatte diese Tanzpionierinnen dazu gebracht, sich auf der Bühne immer mehr auszuziehen? Welche Dynamik steckte dahinter? Prostitution? Neugier? Stolz? Auflehnung gegen Autoritäten? Um diesen Fragen nachzugehen, möchte ich die Lebensgeschichten von Isadora Duncan, Olga Desmond und Anita Berber vergleichen. Isadora Duncan, die als „Urmutter“ des modernen Ausdruckstanzes auch heute noch in Tanzkreisen wertgeschätzt wird, muss natürlich eine Erwähnung in dieser Arbeit finden. In ihrer Zeit galt ein Körper in leichte, Körperformen zeigende Stoffe gehüllt als nackt. In diesem Sinne hat sie nackt getanzt und den Barfußanzug als Grundlage des modernen Tanzes eingeleitet. Olga Desmond, die als eine der ersten völlig nackten Tänzerinnen gilt, hat ein bestimmtes weibliches Körperideal verkörpert und vermarktet. Sie hat den Schlankheitsboom der 1920er mit ausgelöst. Und Anita Berber, die radikale Avantgardetänzerin der schillernden 20er Jahre in Berlin war lange Zeit in Vergessenheit geraten und wird heute wieder von modernen Tänzerinnen der Avantgarde zitiert.

Über die Pioniergeschichte des modernen Ausdruckstanzes ist schon viel geschrieben worden. Jedoch sind die Zusammenhänge zwischen der Geschichte des Nackttanzes und Nacktheit und Scham in der Gegenwart meines Wissens nach noch nicht ausführlich untersucht worden. Im Kapitel „Körperausdruck im Spiegel von Emotion und Persönlichkeitskultur“ geht es um die Entstehung von Nacktheit und Scham durch das Bürgertum. Hauptfeld meiner Recherche ist die Entwicklung der Moderne und die Persönlichkeitskultur des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Richard Sennett, Norbert Elias und Hans- Peter Duerr kommen zu Wort, wenn es um die Veränderung der Schamgrenzen seit dem 19. Jahrhundert geht. Schamgrenzen, die uns das Bürgertum im Zuge der Aufklärung beschert hat und/oder die nach Duerr ein natürliches Phänomen jeder Kultur sind.

In dieser Zeit wird auch der Beginn des modernen Ausdruckstanzes mit dem Nackttanz verortet. Tanzströmungen wie der Cancan und der Bauchtanz, welche die moderne Tanzgeschichte eingeleitet haben, werden von mir in den Kapiteln „Zertanzte Tabus“ und „Der Torso als emotionale Zone“ beschrieben.

Den drei, von mir ausgewählten, Hauptinterpretinnen des Nackttanzes der Pionierzeit sind eigene Kapitel gewidmet. Anhand der Lebensgeschichten von Isadora Duncan, Olga Desmond und Anita Berber soll auch die Entwicklung der Geschichte des Nackttanzes von der Jahrhundertwende bis zum Ende der 1920er sichtbar gemacht werden.

Der Hitler Faschismus hat die Entwicklung der modernen Künste und somit auch des modernen Tanzes in Europa bekanntlich unterbrochen. Wie ging es aber nach dem 2. Weltkrieg mit der körperlichen Befreiung im Tanz weiter? Sind die Einflüsse der Pionierinnen des Ausdruckstanzes weitergeführt worden? Waren es zum Beispiel die Performance-KünstlerInnen in den 1960iger und 1970iger Jahren, die das Erbe der Pionierzeit des Ausdruckstanzes weiterverwendet haben? An den Beispielen von Caolee Schneemann und Marina Abramovic im Kapitel „More Than Meat Joy“ will ich darauf eingehen. Meine schriftliche Arbeit endet in der Gegenwart mit der Erörterung von Doris Uhlichs, Anne Jurens und Christine Gaiggs Tanzchoreografien innerhalb des Kapitels „More Than Naked“ und dem Versuch einer Antwort auf die Frage, was heute noch revolutionär und befreiend am Nackttanz sei? Was will eine Choreografin und Performerin uns 2015 zum Thema Körper sagen? Ist Nackttanz heute noch weibliche Revolution?

Körperausdruck im Spiegel von Persönlichkeitskultur und Emotion

Die ersten Tänze der Menschheit hatten kultische, aber auch gleichzeitig gesellige Bedeutung. Das Wort Tanz stammt von dem Sanskrit Wort tanha ab, gleichbedeutend mit Lebensfreude. Das menschliche Selbstbewusstsein und das Körperbewusstsein hängen miteinander zusammen. Insofern ist der Tanz als Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse, aber auch des Körperbewusstseins einer bestimmten Epoche zu begreifen. Bertolaso konstatiert dazu: „Bewegung und Tanz (...) sind die ursprünglichsten Sprachen des Menschen. Bewegung und Tanz repräsentieren seit Urzeiten Selbstverständnis, Zusammenhalt, Kommunikation, rituelles, spirituelles Bewusstsein“.²

Tanz ist also ein Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse und gibt das Körperbewusstsein einer bestimmten Zeit wieder. Wie spiegeln sich nun Körperbewusstsein und Nacktheit im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, der Pionierzeit des modernen Ausdruckstanzes? Welchen gesellschaftlichen Umgang gab es damit und welche historischen Zusammenhänge erklären dieses Verhältnis? Hans Peter Duerr schreibt in seinem Buch „Nacktheit und Scham, der Mythos vom Zivilisationsprozeß“, es gehöre zum Wesen des Menschen sich seiner Nacktheit zu schämen, wie immer diese Nacktheit historisch definiert sein mag³. Nach Duerrs Auffassung haben Kulturen jeder Zeit Kleidung als wichtig erachtet und den Umgang mit Nacktheit und Sexualität in irgendeiner Weise gemeinschaftlich gesteuert. Kleidung gehört zu einem Grundbedürfnis des Menschen nach Schutz vor klimatischen Bedingungen oder körperlichen Verletzungen und definiert die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kulturkreis und einer Gesellschaftsschicht. Daraus ergibt sich nach Duerr, dass die soziale Kontrolle einer Gesellschaft für die Art der Kleidung und das Zulassen von körperlicher Nacktheit eine große Rolle spielte und auch heute noch spielt.

² Bertolaso 2001: S.74 zit.nach Ulrike Wohler, Weiblicher Exhibitionismus, 2009, S.103

³ Duerr: Nacktheit und Scham, 1994, S.12

Scham spielt also innerhalb einer Gesellschaft eine wichtige, Gemeinschaft regulierende Rolle.

In Norbert Elias' Arbeit über den Prozess der Zivilisation aus dem Jahre 1939 spielt die Scham eine prominente, nicht bloß illustrative, sondern erklärende Rolle. Denn die Zivilisation, zunächst im Sinne einer Befriedung, Mäßigung und Differenzierung des menschlichen Triebinventars, ist Elias zufolge gleichbedeutend mit dem Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsschwellen.⁴ Laut Elias geht also das Voranschreiten von Zivilisation mit einer Zunahme der Scham- und Peinlichkeitsschwellen einher. In seiner Studie über die Entwicklung der Moderne schreibt er, dass es ab dem 17. Jahrhundert innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft eine Veränderung der Moralvorstellungen gab. *Die Moderne und damit das Bürgertum zeichnen die Ziele der allgemeingültigen Moral, Verhaltens- und Wertorientierung, Freiheit der Entfaltung, Tüchtigkeit und selbstdiszipliniertes Leben, disziplinierter und leistungsbereiter Körper, Körper und Sinnenfeindlichkeit, weltfremde und schöngeistige Mußekultur und Bildung (Klavierspielen), Nationalismus und Harmonie aus.*⁵:

Die bürgerliche Epoche seit der Aufklärung bezeichnet man als die Moderne und sie zieht sich neben der Postmoderne bis heute durch und wird in Bezug auf die Kunst als bürgerlicher Kultur- und Kunstbegriff definiert. Den Grund für die Veränderungen der Zivilisation in der Moderne sieht Elias in der Zunahme der Bevölkerungsdichte in den Städten und die damit einhergehende, wachsende Konkurrenz, die wiederum zur Zentralisierung der Macht und Gewaltmonopols in der Hand des Staates und zu einer funktionalen Differenzierung der Gesellschaft in eine Vielzahl an Arbeitsbereichen führt.⁶ Diese Abhängigkeit der Menschen voneinander bezeichnet Elias als „Verlängerung der Interdependenzketten“ und bedeutet für den Einzelnen, das eigene Verhalten immer differenzierter, immer gleichmäßiger und stabiler zu regulieren⁷ und führen letztendlich zu Ausscheidungskämpfen und zur Entwicklung des Gewaltmonopols.

4 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Vgl. Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation.

Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes zit.nach Axel T. Paul, Die Gewalt der Scham, 2007, Frankfurt am Main 1976, S.135.

5 Ulrike Wohler, Weiblicher Exhibitionismus, 2009, S.59/60

6 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Elias, 1939, Bd.2,S.123ff

7 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Elias, 1939, Bd.2,S.123ff

Um die immer komplexeren Probleme des Einzelnen bewältigen zu können, tritt an die Schnittstelle von Gewalt und Zwang im zunehmenden Maße der „Selbstzwang“, mit der eine Trennung einhergeht, einmal der zivilisierte, einheitliche, berechenbare Mensch in der Öffentlichkeit und andererseits die weiterhin bestehenden Konflikte des Trieblebens und ihren Affekten in der Privatheit. Selbstzwänge sind dauerhafter als Fremdzwänge, sie äußern sich quasi- automatisch und unabhängig davon, ob eine externe Sanktionsinstanz vorhanden ist. Für den zivilisierten Körper ist die Selbstkontrolle der Affekte und Triebe ein wesentliches Merkmal. Die Ausbildung dieser Selbstzwangsapparatur erfolgt im Zuge verschiedener Sozialisationsprozesse, durch die sich das Individuum die gesellschaftlich gültigen Verhaltensstandards aneignet.⁸ Dies führt zu einer zunehmenden „Privatisierung“ von Körperfunktionen, die in immer stärkerem Maße in einen sich ausweitenden privaten Lebensbereich verwiesen und mit Schamgefühlen in allen anderen Situationen belegt werden. Hierzu zählt auch die Scham vor der körperlichen Nacktheit.

Mit der Entwicklung moderner Industriestaaten institutionalisierten sich soziale Kontrollen und Verhaltenscodes, die eine Bewertung des Handelns psychologisierten, um damit dem Individuum seine Selbstkontrolle entziehen zu können. „Aus Angst vor spontanem Empfinden als etwas Abnormes“⁹ werden alle Ausdrucksphänomene, besonders die des Körpers, unterworfen. Man versucht aus dem äußeren Erscheinungsbild und Auftreten seine Unbescholtenheit und Glaubhaftigkeit zu bestimmen um daraus Rückschlüsse auf die Persönlichkeit ziehen zu können. Richard Sennett beschreibt in seinem Buch „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ dieses Phänomen mit dem Begriff des „Immanenzprinzips“.¹⁰ Das betrifft den gesellschaftlichen Gesichtspunkt dieser Entwicklung und der andere Aspekt bezieht sich auf das Individuum selbst. Diese Art der Unterdrückung in der Öffentlichkeit, das Durchschautwerden von Gefühlen löst beständige Angst und Irritation aus, so muss der Einzelne versuchen seine Gefühle im Zaum zu halten, um nicht Anlass für eine Analyse des Ich öffentlich zu machen. Dieses veränderte Verhältnis von außen und innen, dieses Phänomen ist

8 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Gugutzer, 2013, S.55

9 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Sennett, 1986, S.199

10 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Sennett, 1986, S.296

es, welches von entscheidender Bedeutung für den historischen Wandel der Öffentlichkeit und Privatheit ist und nach Sennetts Definition die Öffentlichkeit zerstört. Diese Entwicklung wurde im 19. Jahrhundert durch den Industriekapitalismus so erschüttert, dass sie laut Sennett in der „Tyrannei der Intimität“¹¹ mündet. Sie (die Menschen) hegen die Erwartung, Nähe erzeuge auch Wärme. Sie streben nach einer intensiven Geselligkeit, doch ihre Erwartung wird enttäuscht. Je näher die Menschen einander kommen, desto ungeselliger, schmerzhafter, destruktiver werden ihre Beziehungen zueinander. Die Konservativen behaupten, die Erfahrung der Intimität enttäusche die an sie geknüpften Erwartungen, weil das „innere Wesen des Menschen“ so verderbt und destruktiv sei, dass bei der gegenseitigen Selbstoffenbarung stets nur jene privaten kleinen Hässlichkeiten zum Vorschein kommen, die man in weniger intensiven Formen von Interaktion wohlweislich verborgen hält. Die Niederlage, die der intime Kontakt der Geselligkeit zufügt, ist das Ergebnis eines langen historischen Prozesses, in dessen Verlauf sich das, was man als Natur des Menschen bezeichnen könnte, in jene individuelle, instabile, auf sich selbst bezogene Erscheinung umgeformt hat, die wir „Persönlichkeit“ nennen.¹²

Im auslaufenden 19. Jahrhundert revoltierten viele Menschen gegen die Strenge des Viktorianischen Zeitalters mit seinen Verhaltensvorschriften. Diese Revolte bezeichnet Sennett als *persönliche Revolte*. In einer *Persönlichkeitskultur*¹³ hat die soziale Kontrolle der Gesellschaft einen großen Einfluss auf das Individuum. Richard Sennett schreibt in „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“:

In einer Persönlichkeitskultur besteht die Freiheit des einzelnen am Ende darin, dass er sich anders verhält und anders aussieht als die übrigen; Freiheit wird zum idiosynkratischen Selbstausdruck und entwirft kein Bild mehr vom Zusammenleben der Menschheit als ganzer. In einer Revolte dieser Art muss die Bedeutung der Selbstkontrolle zunehmen, und zwar unmittelbar zu Lasten der Spontaneität.¹⁴ So wird das Zeigen von Nacktheit oder Experimente mit Kleidung zu etwas Gefährlichem, weil es über die Person selbst informiert.

11 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Sennett, 1986, S.424

12 Gobl, Der Po, 2015 zit.nach Sennett, 1986, S.425

13 Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, 1974, S.338

14 Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, 1974, S.338

Um dem zu entgehen, achteten die Menschen darauf sich nicht selbst zu offenbaren und unterwarfen sich einem strikten Kleidungs- und Verhaltensdiktat. Dies führte dazu, dass die im Theater agierenden Schauspieler zu Kompensationsfiguren für das passive und seine Emotionen kontrollierende Publikum wurden. Das Theater zeigte das „wirkliche Leben“ und die Schauspieler konnten freien Ausdruck darstellen. Sennett schreibt in diesem Zusammenhang: *Es war eine Sternstunde der Ballettgeschichte, als der wichtigste männliche Tänzer der Truppe, Nijinskij, in der Rolle eines Fauns seinen Abgang von der Bühne mit einem Sprung machte, der ihn in eine unwahrscheinliche Höhe zu tragen schien, bevor er hinter der Seitenkulisse verschwand. Sein Kostüm unterstrich jede einzelne seiner Bewegungen. Als habe er sich von den Gesetzen der Schwerkraft gelöst, symbolisierte seine Erscheinung schwereloses, müheloses Schweben. Das Publikum raste. Doch welche Chance hatte Proust in seinem Pelzmantel, welche Chance hatten die Damen in ihren engen Korsetts oder die Herren mit Stöckchen, Kragen und Klapphut, einer solchen Freiheit des Ausdrucks jemals außerhalb des Theaters, auf der Straße zu begegnen oder gar selbst diese Freiheit des Ausdrucks zu entwickeln?*¹⁵

Und ein Künstler, wie im genannten Beispiel Nijinskij, zeichnete sich für das Publikum durch sein außerordentliches Talent aus. Eine Gabe die für den Zuschauer unerreichbar zu sein schien und ihn deshalb in seiner Passivität ungefährdet verweilen ließ. Je expressiver der Akteur und je größer die Schocktaktik des Performers desto kraftvoller wurde die Performance vom Publikum wahrgenommen. Expressivität und außerordentliches Talent- so lautete die Formel für das Vordringen der Persönlichkeit in die öffentliche Sphäre.¹⁶

Der Zuschauer galt als kultiviert, wenn er die eigenen Gefühle im dunklen, stillen Theatersaal zurückhalten konnte. So lebte er in der ständigen Angst seine Emotionen könnten sich ungewollt ausdrücken und er könnte sich nackt und bloß offenbaren. Das Theater war für den Zuschauer die „wirkliche Welt“.

Im Gegensatz dazu war es nun die Rolle des Künstlers/des Tänzers, der Tänzerin außerordentliches Temperament und Emotion auszudrücken. Sich auf besondere Weise auszustellen und zu entblößen. Im Rahmen dieser Anforderungen an die hochstilisierten Künstlerpersönlichkeiten entwickelten sich in den Varietes des

15 Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, 1974, S.343

16 Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, 1974, S.360

19. Jahrhunderts jenseits des klassischen Balletts der Opernhäuser emotionale Tänze wie der Cancan und in weiterer Folge freie, neue Formen des Ausdruckstanzes.



¹⁷ La Goulue 1895

¹⁷ <https://www.google.at/search?q=jane+avril&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJUBEIkeahUKEwjyh8-a3JHHAhXChSwKHS9GCic&biw=1037&bih=480#tbm=isch&q=la+goulue&imgsrc=hJYWZT7xAhmvGM%3A>, 05.08.2015

Zertanzte Tabus

*Der Cancan, in den öffentlichen Tanzsälen der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts geboren und in den Variete's zur Hochblüte gelangt, war der Beginn des freien Darstellens von körperlicher Nacktheit. Cancan bedeutete Lustausbruch und Betäubung eines Massenpublikums, ja er bot exzessives Amusement, den prickelnden Genuß zertanzter Tabus - mit einem Wort Sinnesrausch!*¹⁸

Im Cancan drückte sich das Temperament der Tanzenden unmittelbar aus. Deshalb kontrastierte er zu älteren Gesellschaftstänzen ebenso wie zu Darbietungen des klassischen Balletts (...) Die emotionale Basis als Motivation der tänzerischen Bewegung behielt der Cancan bei, als er sich zum Variete'tanz entwickelte. Damit aber ist auch der Brückenschlag zur Tanzmoderne immanent bereits in ihm enthalten. Rigolboche schon schilderte die starke direkte Beteiligung der Emotion in ihrem Tanz: "In einem gegebenen Augenblick und ohne zu wissen warum, muß man düster, melancholisch und trübsinnig sein, um mit einem Male wahnwitzig zu werden, zu rasen und zu toben. Im Nothfall muß man alles dies zur gleichen Zeit thun."¹⁹ (...) - auch Häßlichkeit findet als menschlicher Ausdruck Einlaß in den Tanz- (...) „Ich liebe den Beifall des Publikums, aber nicht weil es meiner Eigenliebe schmeichelt, sondern weil es Lärm macht. Ich wollte, wenn ich tanze, daß der Blitz einschläge, die Häuser zusammenstürzten. Ich wünsche mir ein Getöse, welches die Muthigsten erschreckte. Das Geläute von Notre Dame, ein Erdbeben, des jüngste Gericht!- O!o!.....“²⁰

Mit dem Cancan tanzten sich auch die Varietes zur Hochblüte. Angetrieben von der Amüsierwut des Publikums und dem neuen Geist des sozialen Aufstiegs durch Geld. *Ins Variete' konnte schließlich jeder gehen, der Geld hatte und einen einigermaßen passablen Anzug (...)*

¹⁸ Ochaim/Balk, Variete'-Tänzerinnen um 1900, 1998, S.13

¹⁹ Rigolboche: Memoiren der Rigolboche, erste Tänzerin vom Theater De'lassements-Comiques in Paris. Berlin (Julius Abelsdorff s)1861) S.62 zit.nach Ochaim/Balk, Variete'-Tänzerinnen um 1900, 1998, S.54

²⁰ Rigolboche, a.a.O.,S.66 zit.nach Ochaim/Balk, Variete'-Tänzerinnen um 1900, 1998, S.54

So wünscht sich auch George Duroy, die Titelfigur aus Guy de Maupassants Roman „Bel Ami“, als erste Vergnügung auf der untersten Stufe seines sozialen Aufstiegs einen Besuch der Folies -Berg'ere!²¹

Das Publikum suchte in den Varietes nicht Inhalte sondern leicht verdauliche Kost. In der Öffentlichkeit zugeknöpft und den strengen bürgerlichen, puritanischen Verhaltensvorschriften unterlegen, konnte das Variete' als Ort geheimer Wünsche und Sehnsüchte fungieren. Wunsch erfüllend waren die bereits erwähnten emotionalen Ausbrüche und die Einblicke oder das Zeigen von Nacktheit. Im Cancan wurde Nacktheit durch Entblößen der üppigen Unterkleidung und das Zeigen leicht bestrumpfter Beine bereits angedeutet. In weiterer Folge wurde Nacktheit von Varietes Tänzerinnen, die ihre Tänze bereits selbst choreografierten, jedoch sukzessive eingeführt.

Für das Zeigen von Nacktheit galt auch auf den Bühnen die Regel: nur wenn es die Handlung erforderte. Die Sittenpolizei überwachte das Einhalten der Regeln um die Nacktheit. Die Nachfrage nach Sensationen und der Reiz des Besonderen förderte aber künstlerische Überschreitungen von Tabus. In diesem Zusammenhang konnten sich Künstlerpersönlichkeiten und ein Starkult um diese Personen entwickeln. Rigolboche, Jane Avril, Saharet, La Goulue zum Beispiel konnten durch ihr herausragendes Talent für expressiven Ausdruck zur Berühmtheit gelangen.

Die weiblichen Stars der Variete's vermitteln heute einen sehr emanzipierten und selbstbestimmten Lebensweg, indem sie sich selbst vermarkteten und ihre Tänze choreografierten. Tanzstars wie Jane Avril zum Beispiel fanden sich in der Position Selbstbildnisse bei dem zu ihrer Zeit bereits bekannten Künstler Henri de Toulouse - Lautrec in Auftrag zu geben. Dennoch waren viele Tänzerinnen der Varietes oft gezwungen ihren Körper über die Bühnendarstellung hinaus zu verkaufen, um sich ihre aufwendigen Tanzaufführungen und die teuren Kostüme leisten zu können. Sie teilten dieses Schicksal allerdings mit den Ballerinas der Opernhäuser dieser Zeit. Die Freiheit der Variete' Tänzerinnen bestand also vielleicht hauptsächlich im eigenständigen Choreografieren ihrer Tänze. In diesem Bereich bestimmten sie über ihren Körper und ihren künstlerischen Ausdruck.

21 Ochaim/Balk, Variete'-Tänzerinnen um 1900, 1998, S.16

Diese Selbstbestimmung im künstlerischen Ausdruck ging soweit, dass ihnen der Ruf vorseilte keine klassische Tanzausbildung zu haben, sondern ganz individuelle Lernprozesse im Tanz durchlaufen zu sein.

Als Kunstform waren die Tänze der Variete's vom Bürgertum nicht anerkannt. Sie galten als verrucht, erotisch und nicht den bürgerlichen Ordnungsprinzipien entsprechend. Die gesellschaftlich anerkannte Kunst fand nach wie vor in den Opernhäusern statt. So konnten Grenzüberschreitungen gesellschaftlich vorherrschender, bürgerlicher Ideale nicht in den für die Hochkultur vorgesehenen Kunstorten stattfinden und „Neuerungen“ im Tanz waren im Konflikt einer Unterhaltungskunst zugeschrieben zu werden. Pionierinnen des Ausdruckstanzes die in weiterer Folge noch erwähnt werden, litten unter diesem Konflikt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Nackttanz, Cancan und weitere Tänze des Variete's, Tanzgattungen sind, die aus dem bildungsbürgerlichen Kanon ausgeschlossen wurden. Daher wird ihnen die Anerkennung als Kunst(form) verwehrt. In der bürgerlichen Gesellschaft muss der Körper erst von Sexualität, Trieb, Erotik bzw. erotischer Ausstrahlung „gereinigt“ werden, und kann dann als leeres Gefäß für kontemplatives Nachempfinden und für den freien Fluss von Assoziationen, auch von ideologisch aufgeladenen, dienen.

Nicht gewollt war in und vor der Oper ein losgelöster oder emotional bestimmter Tanz wie der Cancan, wie aber auch der spätere Ausdruckstanz. Auf dem Weg zwischen diesen beiden Polen bildete sich eine üppige, stilistisch in keiner Richtung begrenzte Vielzahl anderer Tänze heraus. Das Variete' war der Ort, wo ein freier entfesselter Tanz, wie schon der ausführlich behandelte Cancan, vorgeführt wurde, und es bot ein Podium für die Entwicklung jedweder anderen freien Tanzentfaltung- vorausgesetzt, sie erfüllte die Gesetzmäßigkeiten einer Variete'- Darbietung.²² Das Konzept der Variete's verlangte von den Künstlern kurze, prägnante und unverwechselbare Darbietungen. In einer Art Montage wurde eine Darbietung an die andere gereiht. Der Anspruch war es das Publikum zu unterhalten. Der Inhalt der Darbietung war sekundär. Ziel war die Zerstreuung und permanente Aufmerksamkeit des Publikums. Und die Persönlichkeitskultur des 19. Jahrhunderts verlangte nach Emotion, expressivem Ausdruck und Schocks.

²² Ochaim/Balk, Variete'- Tänzerinnen um 1900, 1998, S.55

Die Nachfrage nach unverwechselbaren Darbietungen und der im nächsten Kapitel beleuchtete Einfluss des Kolonialismus im 19. Jahrhundert, erzeugten den fruchtbaren Boden für freien, kreativen, entfesselten, persönlichen Ausdruckstanz. Die Stars dieser Bühnentänze hießen nun Maud Allan, Mata Hari, Loie Fuller, Olga Desmond, Isadora Duncan, Rosario Guerrero, Cloe De Merode, La Belle Otero, Ruth St. Denis, Sent M'Ahesa u.a.



²³ Maud Allen, „Salome“

²³ [https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CClQsARqFQoTCLnunaLikc)

[q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CClQsARqFQoTCLnunaLikc](https://www.google.at/search?q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CClQsARqFQoTCLnunaLikc)
[cCFQVVLAodRnQJEw&biw=1037&bih=480#imgsrc=-FEOpw0ca9-RNM%3A](https://www.google.at/search?q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CClQsARqFQoTCLnunaLikc), 05.08.2015

Der Torso als emotionale Zone

Im Zuge der Erneuerungsbewegung im Tanz wurde der Torso als wichtige Energiequelle wiederentdeckt. Anfang der 80iger Jahre des 19.Jahrhunderts war das Korsett durch die Mode des Cul des Paris vorerst noch enger geworden, wodurch der Torso regelrecht deformiert wurde. Die Befreiung des weiblichen Körpers vom einschnürenden, gesundheitsschädigendem Korsett sollte erst Ende der 90iger Jahre mit der Propagierung der von England ausgehenden Reformmode einsetzen. Der französische Bewegungspädagoge Francois Delsarte(1811-1871) hob bereits früh die Bedeutung des Torsos im harmonischen Zusammenspiel mit allen anderen Bereichen des Körpers hervor. Ruth St.Denis Ehemann und langjähriger Tanzpartner, Ted Shawn, fasste in seiner Publikation „Every Little Movement“ die Erkenntnisse Delsartes zusammen und erläuterte die Grundbausteine dessen Lehren: The law of Trinity and the Law of Correspondence.

In seinen theoretischen Aufzeichnungen widmet Shawn dem Torso einen Abschnitt, worin er den mittleren Torso als „...emotional zone, seat of the affections, related to the heart and solar plexus...“bezeichnet und damit auf seine Signifikanz verweist.²⁴

Dem mittleren Torso wurde in der Tanzpraxis der Varietes nun auch vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt, nicht zuletzt durch die Einflüsse aus den Kolonien. Das 19.Jahrhundert war das Jahrhundert der kolonialen Wünsche und Sehnsüchte, die in andere Kulturkreise projiziert wurden .

Durch die Kolonialisierung Afrikas und Asiens waren viele fremde Einflüsse nach Europa gekommen, man sehnte sich nach der Ferne und verband damit Abenteuer und Luxus. Archäologische Ausgrabungen, Weltausstellungen und Reiseliteratur verstärkten das Interesse am Fremden, am Exotischen. Pflanzenumrankte, geheimnisvoll blickende Frauengestalten auf Keksdosen, Zigarettenspackungen und Postkarten weckten Sehnsüchte und Wünsche.²⁵

²⁴ Ochaim/Balk, Variete'-Tänzerinnen um 1900, 1998, S.73

²⁵ Ochaim/Balk, Variete'-Tänzerinnen um 1900, 1998, S.69

Der Orient galt als romantisches Fluchtziel, als ein Versprechen von sinnlichen Wonnen und Leidenschaften. Die Sehnsucht nach dem ursprünglichen Paradies, nach der freien wilden Natur und dem Leben darin beeinflusste auch die Künstler dieser Zeit. Und nicht nur Gauguin malte seine nackten Inselfschönheiten aus seinem kolonialen Blickwinkel, zwar vor Ort, aber aus heutiger ethnologischer Sicht ohne wirkliches, tiefes Verständnis der Kultur der indigenen Bevölkerung Tahitis.

Auch die Tänzerinnen der Variete's malten im ausklingenden 19.Jahrhundert mit ihren Körpern auf der Bühne koloniale Phantasien. Sie tanzten allerdings ihre Interpretationen dieser Kulturen und Tänze, denn sie hatten in der Regel die Länder des Orients nicht selbst bereist. Ihre Informationen über den Orient bezogen sie aus der Literatur und den Weltausstellungen.

Der Orientalische Tanz, von dem die reisenden Literaten so enthusiastisch geschrieben hatten, traf etwas später in der westlichen Welt selbst ein: 1893 traten „Little Egypt“(gebürtige Syrerin) und ihre Tänzerinnen auf der Columbischen Weltausstellung in Chicago auf²⁶. Maud Allen interpretierte 1908 die Salome Legende. Buonaventura konstatiert: „Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Kurtisanen trugen alle dazu bei, den Bauchtanz als vamphafte Versuchung darzustellen, und das daraus resultierende Klischee hat sich bis heute erhalten“.²⁷

Neben Maud Allen sind in diesem Zusammenhang auch noch Tänzerinnen wie Mata Hari erwähnenswert. Mata Hari die bekanntlich auch politisch aktiv war und als Spionin galt, trug mit ihrem Ruf dazu bei, dass dem orientalische Tanz bis heute die tanzende Verführung durch eine gefährliche Frau anhaftet.

Entstanden sind im auslaufenden 19.Jahrhundert freie Interpretationen von orientalischen Tänzen, in denen das Animalische, ursprünglich Wilde ausgedrückt werden sollte, das Animalische, Nackte, die Emotion wie sie von der bürgerlichen Gesellschaft in die kolonialisierten Länder Asiens und Afrikas imaginiert wurden. Was aber ist nun das Animalische, Nackte und die scheinbar befreite Emotion am orientalischen Tanz oder Bauchtanz? Und hier kommt wieder die Bedeutung des vom Korsett befreiten Torsos ins Spiel. Der Torso als Sitz der Emotionen und der Bauch im besonderen ist nun nicht mehr durch ein Korsett verschlossen und

26 Karkutli, 1989: 46f zit.nach Ulrike Wohler, Weiblichen Exhibitionismus, 2009, S.124

27 Buonaventura, 1984:92 zit.nach Ulrike Wohler, Weiblichen Exhibitionismus, 2009, S.124

so vom eng geschnürten Kleiderzwang befreit „in der Lage, tiefer liegenden, verkrusteten Gefühlen zum Ausdruck zu verhelfen.

Besonders deutlich wird dies beim klassischen Ballett mit seinem streng vorgeschriebenen, manchmal fast militärisch anmutendem Schritt und Bewegungsschema, das von außen angeordnet ist. Im Gegensatz ist der Bauchtanz ein Improvisationstanz , der uns öffnet zu einer Spontanität von innen heraus“(Karkutli 1989;62). Das heißt, dass durch diesen Tanz einem neuen Körpergefühl Raum verschafft wird, welches der bürgerlichen Körperdisziplinierung und dem Wettbewerb widerspricht.²⁸

28 Ulrike Wohler, Weiblichen Exhibitionismus, 2009, S.125



²⁹ Isadora Duncan

²⁹[https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=Isadora+Duncan&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJEBEIkeahUKEwj32qawg43HAhWKjCwKHU0hBZA&biw=1037&bih=480#imgrc=XLj-LBhmv6IEUM%3A)

[q=Isadora+Duncan&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJEBEIkeahUKEwj32qawg43HAhWKjCwKHU0hBZA&biw=1037&bih=480#imgrc=XLj-LBhmv6IEUM%3A](https://www.google.at/search?q=Isadora+Duncan&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJEBEIkeahUKEwj32qawg43HAhWKjCwKHU0hBZA&biw=1037&bih=480#imgrc=XLj-LBhmv6IEUM%3A), 31.07.2015

Isadora Duncan - Freiheit in den barfüßigen Schrittgrößen

Isadora Duncan wurde 1878 in San Francisco in den USA geboren. Schon als Kind erteilte sie in der Tanzschule ihrer Mutter Tanzunterricht. Sie lehnte das an Technik orientierte Ballett ab und entwickelt schon früh ganz eigene Vorstellungen vom Tanz. *Sie ist auf der Suche nach der in der Menschheit wiederbefreiten Natur und einer neuen, spirituellen Kosmosanbindung. Dabei kann in Anlehnung an den Deutschen Idealismus des späten 19. Jahrhunderts das individuell fühlende Individuum- im Gegensatz zur rational denkenden Gesellschaft- sein Schicksal durch seinen Willen selbst aktiv gestalten. Die Verbindung von Kosmos und Willenskraft gestaltet sich wie folgt: "Der wahre Tanz sollte nun nicht anders sein, als eine natürliche Gravitation des Willens im Individuum, der...(wiederum) eine Übertragung der Gravitation des Weltalls in das menschliche Individuum ist".³⁰ Nach ihrer Lehrerin gefragt, antwortete Isadora, dass sie von frühester Kindheit an getanzt habe mit den Wellen des Meeres, mit dem Schütteln der Bäume und dem Wedeln der Palmen im Wind, nach dem Flug der Vögel und den ziehenden Wolken.³¹*

Duncans Idee vom Tanzen implizierte einen Naturkörper, der sich im Rhythmus von Wind und Wellen im harmonischen Gleichklang mit der ihm umgebenen Natur bewegen sollte. Die Inspiration für diese von ihr als natürlich betrachteten Bewegungen fand sie in den Abbildungen der Bildenden Kunst, aber auch im Naturerleben selbst. Ihre Inspirationsquellen waren vorrangig die Bildmotive der griechischen Antike sowie die Malereien der Renaissance. Hier meinte sie jene natürlichen und freien Körper zu entdecken, die sie im akademischen Tanz verloren glaubte.³²

30 Silke Garms, Tanzfrauen in der Avantgarde, 1998, S.42

31 Max Niehaus, Isadora Duncan, 1981, S.131

32 Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.25

Da Amerika für ihre Ideen noch nicht offen war, übersiedelte sie mit ihrer Familie nach London und Paris. Hier war die Zeit günstig und der Boden fruchtbar für ihre weitere Beschäftigung und Karriere als Tänzerin, Tanztheoretikerin und schließlich Lehrerin. Sie reflektierte über den Tanz, wie das bis dahin innerhalb der Hochkultur nur Männern vorbehalten war, und entwickelte in zahlreichen Schriften ihre Idealvorstellungen von Weiblichkeit. Sie ist eine Feministin ihrer Zeit und gegen das Eheversprechen. Die Motivation einer Idee von Freiheit zu dienen bringt sie dazu sich später auch dem Kommunismus anzuschließen.

Aus dem Gefühl der Gleichberechtigung der Geschlechter heraus ist Isadora eine überzeugte Frauenrechtlerin und sympathisiert mit der englischen Frauenemanzipation der Pankhurst. Sie propagiert eine Reform der Kleidung für die Frau- nicht nur im Tanzkostüm. Alles Verhüllende und Beengende: Korsett, Leibchen, Tournure soll einfacher, luftiger Kleidung weichen, die ruhig Teile des Körpers dem Licht und der Sonne freigeben kann. Sie macht sich zur „Körperrechtlerin“ und predigt den Segen der Nacktheit. „Nacktheit ist Wahrheit, Schönheit ist Kunst“. Deshalb kann sie niemals gemein sein, niemals unmoralisch. Ich würde keine Kleider tragen, wenn sie nicht zur Erwärmung nötig wären, mein Körper ist der Tempel meiner Kunst“. (...) Isadora kämpft nicht nur für die Freiheit des Körpers, sie kämpft auch für die Befreiung des Menschen von veralteter Konvention, von unnatürlichen Moralgesetzen, für die Freiheit der Instinkte. Ihr Leitsatz „der höchste Geist im freiesten Körper“ kehrt immer wieder. Ihre Forderungen gleichen bis in die Formulierungen hinein den Manifesten der deutschen Jugendbewegung.³³

1903 hielt sie in Berlin ihren berühmt gewordenen Vortrag „The Dance of the Future“. In diesem Vortrag verlangt Isadora, dass Körper und Seele der Tänzerin harmonisch entwickelt werden und dass die Bewegung die natürliche Sprache der Seele sein soll. Eine Rückkehr zu den Tänzen der Griechen hält sie nicht für möglich, weil diese aus einer anderen Zeit und Region stammen. Der heutige Tanz komme aus uns selbst, aus unserem vom Geist unserer Zeit getriebenen Emotionen. Immer wieder verkündet sie an der Rampe: „ Es handelt sich um die Entwicklung des weiblichen Geschlechts zu Schönheit und Gesundheit, um die Rückkehr zur ursprünglichen Kraft und zu den Bewegungen des weiblichen

33 Max Niehaus, Isadora Duncan, 1981, S.134

*Körpers. (...) Die Tänzerin der Zukunft wird die Freiheit des Weibes in ihrem Tanz ausdrücken. Die wird den Tanz des Leibes tanzen, der aus Jahrhunderten zivilisierter Vergessenheit emporsteigt, nicht in der Blöße des Urmenschen, sondern in einer neuen Nacktheit, die mit seiner Geistigkeit nicht länger im Widerspruch stehen wird, sondern sich mit ihr zu einer glorreichen Harmonie verbindet. Das ist die Mission der Tänzerin der Zukunft. Sie wird als der freie Geist kommen, der in dem Leibe des freien Weibes der Zukunft wohnen wird. Ihr Kennzeichen wird sein: Der höchste Geist in einem freien Körper.*³⁴

Isadora Duncan hat also den freien, „natürlichen“ Ausdruckstanz eingeleitet. Ihre Nacktheit im Tanz bezieht sich auf das Zeigen der nackten Beine oft bis zum Hüftansatz. Sie nackten Beine und Füße sind für ihre Tänze sehr wesentlich. Sie distanziert sich damit deutlich von den engen Schuhen und der starren Form eines Spitzentanzes im Ballett. Sie wird als körperlich nicht dem Schönheitsideal ihrer Zeit entsprechend beschrieben und setzt sich ein für die Überwindung des bestehenden weiblichen Rollenbildes.

*Der dadurch freigelegte, nackte Frauenkörper zeigt seine „weiblichen“ Rundungen; er ist nicht filigran, sondern hat Masse, die aber nie plump erscheint, sondern zu einem Ausdruck von ungezügelter Kraft wird. So entsteht der Eindruck einer selbstbewussten Körperpräsentation, die sich der Maskierung des Körpers zugunsten eines Schönheits- und Körperideals versagt.*³⁵

Für Isadora Duncan ist der Boden als Ausgangs- und Endpunkt im Tanz von großer Wichtigkeit. Als eine der ersten Tänzerinnen tritt sie mit bloßen Füßen auf. So wie ihr Körper Masse zeigt und die Beine entblößt sind, so drückt sie auch mit den bloßen Füßen Erdverbundenheit aus im Gegensatz zum „überirdischen“ Spitzentanz im Ballett.

Doch um diese neue Körperlichkeit auch als angesehene Kunstform im Bürgertum zu rechtfertigen, wurde die Nacktheit ihrer Beine *von ihren Anhängern als „ästhetisch“, „rein“ und „harmonisch“, in keinster Weise aber als „ausgezogen“, „entkleidet“, oder gar „geschlechtlich aufreizend“ bezeichnet.*³⁶ Ein zeitgenössischer Kritiker schreibt über Duncans Aufführung: (...)

34 Max Niehaus, Isadora Duncan, 1981, S.134/135

35 Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.26

36 Hannes Leiner, Nacktkultur Als Zivilisationskritische Utopie 1893-1933, S.69

*Unwillkürlich sieht man zuerst auf die Füße und auf die Beine. Es geht jedem Menschen so, der sie zum ersten Male sieht, dass er sich zuerst überzeugen will, ob es wirklich nackte Waden sind. Es stimmt. Aber irgendetwas geschlechtlich Aufreizendes, so wie es sich vielleicht mancher denkt, ist beim besten Willen nicht herauszufinden.*³⁷

Diese selbstgeschaffene, gesellschaftlich akzeptierte Freiheit im Tanz Isadora Duncans drückte sich neben der Bodenhaftung auch in den Schrittgrößen aus. Anders als im Ballett, wo kleine, trippelnde Schritte üblich waren, bestimmte Duncan die Schrittgrößen ihrer Tänze selbst. Vermutlich war es ein großes Gefühl körperlicher Befreiung, auch für das passiv erlebende, an der Darstellung von Emotionen interessierte Publikum, von kleinen trippelnden, in enge Schuhe gezwängten Schritten, den Boden nur auf Spitzen berührend, zu großen ausladenden, barfüßigen Schritten den Boden als wesentliches Element in den Tanz einbeziehend, zu wechseln. Letztendlich war es für den modernen Ausdruckstanz revolutionär. *Eben diese Form der Bodennutzung lässt sich in allen späteren neuen Tanztechniken zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederfinden, sowohl im Modern Dance (USA) als auch in den Tänzen des Ausdruckstanzes (Deutschland).*³⁸

Isadora schaffte es ihre Karriere, trotz Kritiken an ihrem neuen Tanzstil, jenseits der Variete's zu gestalten. Ihre Aufführungsorte waren angesehene Kunstschauplätze wie die Berliner Kroll-Oper. Die Voraussetzungen für dieses Gelingen waren das Zeigen und Deuten von ausschließlich entsexualisierter und androgyner Körperlichkeit in Verbindung mit dem Trend der Jahrhundertwende, dem damaligen Bestrebungen körperliche Nacktheit in Schönheitskulten zu revolutionieren und öffentlich zu machen. Mit ihrem Barfuß und Nackttanz ging sie aber noch nicht so weit sich dem Publikum völlig nackt zu präsentieren. Diese Aufgabe übernehmen in der Folge Mary Wigman am Monte Verita in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg und parallel dazu Olga Desmond, die Nackttanz aus den Tableau Vivants entwickelte.

37 Hannes Leiner, Nacktkultur Als Zivilisationskritische Utopie 1893-1933, S.69

38 Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.26

Auch in ihrer Unterrichtstätigkeit sprach die Duncan davon, dass die Kinder sich frei machen sollten von *gesellschaftlichen und anerzogenen Bewegungseinschränkungen und normierten Bewegungsspielräumen*.³⁹ Voraussetzung dafür war, dass die Kinder schon in jungen Jahren in die Tanzschule kamen, bevor die gesellschaftlichen Zuschreibungen und körperlichen Restriktionen sie vollends deformiert hatten. Tanz wurde von Duncan immer als eine Form der Selbstreflexion und somit als ein Prozess der Selbstfindung beschrieben. Bloßes Reproduzieren und Nachahmen von Bewegungen lehnte sie ab. Erneut wandte sie sich hiermit gegen die Ideale des klassischen Balletts und seiner Trainingsideen, welche darauf abzielen, die Körper durch kontinuierliche Wiederholung festgeschriebener Bewegungsvorgaben und Bewegungsabläufe in ein Form- und Körperideal einzufügen. Duncan vermittelte ihre Vorstellungen eines natürlichen Tanzens, ohne jedoch so etwas wie eine Tanztechnik zu entwickeln. Immer im Vordergrund stand die Feier der Schönheit eines von allen Zwängen befreiten, natürlichen weiblichen Körpers.(...) Wenngleich Duncan auch keine Technik ausformulierte, entwickelte sie doch ein System von Übungen, um die Schülerinnen an ihren Tanz der Zukunft heranzuführen.⁴⁰

„The Technique of Isadora Duncan“ wurde 1937 durch eine Schülerin Isadora Duncans veröffentlicht. Das Werk dient auch gegenwärtig noch als Grundlage der an manchen Schulen gelehrt Duncan- Methode.

39 Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.30

40 Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.32



⁴¹ Olga Desmond, „Schwertertanz“

⁴¹<https://www.google.at/searchq=Olga+Desmond&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CIIsBEIkeahUKEwi8iMWsgo3HAhXJjiwKHaf-Bzg&biw=1037&bih=480#imgc=aFh770yrsoXsmM%3A>, 31.07.2015

Olga Desmond - Tableau Vivant und der Skandal der nackten Bewegungen

Olga Desmond wurde am 2. November 1890 als Olga Antonie Sellin in Allenstein/Ostpreußen geboren. Bekannt wurde sie durch ihr Auftreten als lebende Statue, in der sogenannten *Pose plastique oder Tableau Vivant*⁴², zusammen mit den drei Artisten, die sich die *Seldoms*⁴³ nannten, und als revolutionäre Nackttänzerin.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Genre der „Lebenden Bilder“ als Attraktion von Vergnügungsproduzenten entdeckt. Die Darstellung plastischer Posen fand schon bald Eingang in die sich etablierenden Varietetheater und erfreute sich großer Beliebtheit.⁴⁴ Bekannte VertreterInnen des Tableau Vivant waren zum Beispiel die australische Künstlerin Pansy Montague als *The Modern Milo* oder auch *La Milo* ebenso wie Irma Lorrain als *Mazeppa*.⁴⁵

Und schließlich die drei Männer, die sich die „Seldoms“ nannten und mit Olga Desmond als *Pose plastique* - Darstellerin Aufsehen erregende Performances zelebrierten. *Die 1904 durch den Monteur und Kraftsportler Salge aus Charlottenburg ins Leben gerufene Truppe zählt zu den besten unter den Nachahmern von Statuen*.⁴⁶

Die Seldoms erweiterten ihr Programm für Olga um Darstellungen, in denen auch Frauen Bestandteil waren. Sie wählten dafür meist Darstellungen aus der Antike, wie zum Beispiel den Raub der Sabinerinnen oder die Samson Szene. Olga Desmond wird in den Medien als *Seldoms' Venus MDLLE Olga*⁴⁷ bezeichnet.

42 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.11

43 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.12

44 Ochaim/Balk, Variete'-Tänzerinnen um 1900, 1998, S.74

45 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.13

46 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.11

47 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.14

Die Seldoms traten in Varietes auf und das Gesetz der Varietes war es, das Publikum durch kurze, eindrucksvolle Inszenierungen zu beeindrucken. So mussten sich die Seldoms zu anderen Tableau Vivant Aufführungen abheben. In einem Tableau Vivant war es zu dieser Zeit üblich Nacktheit durch fleischfarbene Trikots zu zeigen. Die Seldoms verzichteten auf diese Trikots und marmorisierten lediglich ihre Körper mit weißer Farbe.

Ihre nackten Darbietungen wurden als so herausragend wahrgenommen, dass sie unter anderem in den London Pavillon nach Berlin eingeladen wurden. Um ihre revolutionäre Nacktheit zu rechtfertigen, wurden sie als Bildhauer Modelle öffentlicher Monumente gepriesen und beworben.

Nun war es Nackt Darstellern Anfang des 20 igsten Jahrhunderts nicht erlaubt sich während oder zwischen den Aufführungen auf der Bühne zu bewegen. Deshalb wurde nach jedem Standbild der Bühnenvorhang betätigt. Dennoch geschieht am Abend der Premiere das Unglaubliche. Olga, Adolf, Walter und Max Seldom stellen die Samson- Szene nach der biblischen Legende und ernten frenetischen Beifall. Plötzlich „als Erwiderung auf diesen Applaus, steigen die vier Mamorfiguren von ihren Plätzen und verneigen sich.“⁴⁸

Dieses Beispiel hatte damals keine gesetzlichen Folgen für die Künstlertruppe, zeigte aber ihr Interesse, die Grenzen des Erlaubten zu überschreiten und das weitere Bestreben, vor allem von Olga Desmond, Nacktheit und Bewegung auf der Bühne zusammen darzustellen. Dieses Interesse zeigt sich auch am Beispiel einer ihrer eigenen Bildschöpfungen im Tableau Vivant:

In ihrer eigenen Kreation Feconta, die sie nach ihrem Londoner Gastspiel in einem Berliner Variete'theater zeigte, verkörperte sie die vier Jahreszeiten in fünf Tableaux. Eine Beschreibung dieser Aufführung veranschaulicht diesen Auftritt, der keineswegs in der Pose erstarre und vermutlich deswegen verboten wurde. Das erste Bild zeigte eine „...stimmungsvolle Winterlandschaft, die sich unter Blitz und Sturm nach und nach aus anfänglichem Dunkel zu vollem Licht entwickelt. Den bewegten Meereswellen entsteigt, von einem Delphin getragen, die holde Tochter Aphroditens, Feconta, von Miss Olga dargestellt, die sich zunächst als klassische Statue präsentiert, dann aber Leben und Bewegung gewinnt und unter sanften Weisen der Musik die Erde betritt.“⁴⁹

48 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.17/18

49 Becker, Marie Luise: Die Sezession in der Tanzkunst. S.41 zit.nach Ochaim/Balk, Variete'-

Ab 1907 tritt Olga Desmond nur mehr Solo oder in Paarformationen mit Adolf Salge auf. Die Starre der Vorführungen behindert die junge Künstlerin in ihrem Drang nach Selbstverwirklichung. Von nun an wird sie sich auch in der Bewegung ausdrücken, im Tanz, dem sie sich schon als Mädchen verbunden fühlte. Aus der aktstehenden Olga Sellin, der Gruppenartistin Olga Seldom, wird die Solotänzerin Olga Desmond.⁵⁰

Da auf den öffentlichen Bühnen das Zeigen von Nacktdarstellungen in Bewegung verboten war und in diesem Fall sogar die Polizei einschritt, gab es eine öffentliche Verordnung zur Verhüllung der Schamzonen für Bühnenauftritte. Das Publikum selbst verlangte aber nach Nacktheit auf der Bühne und so konnten Veranstaltungen im privaten Bereich, wie die Schönheits - Abende von Karl Vanselow, mit dem Fehlen von Drapierungen, erfolgreich beworben werden. Olga Desmond, führte von 1908 an ihre Nackttänze an den sogenannten *Schönheits-Abenden⁵¹* auf. *Die unbewegliche Nacktheit als lebendiges Marmorbild im antiken Stil war generell schon für den entsprechenden Rahmen, nämlich außerhalb von zwielichtigen Varietes und Unterhaltungslokalen, aber umso mehr eine Sensation. Lebende Nacktvorführungen als Kunst zu betrachten, war für diese Zeit etwas Neues und führte auch meistens zu Konflikten mit „Sittlichkeitswächtern“. Deshalb wurden die meisten dieser Vorstellungen im vertrauten Kreis und unter Gesinnungsgenossen, seltener in der Öffentlichkeit, gezeigt.⁵²* Die Schönheitsabende wurden von dem jungen Autor und Gesellschaftskritiker, Karl Vanselow, durch seine *Vereinigung Für Ideale Kultur⁵³*, durchgeführt. Karl Vanselow war ein Anhänger der Lebensreformen welche sich im beginnenden 20. Jahrhundert durch das Streben nach Einheit von Mensch und Natur und Reformen in Bereichen der Mode, Körperkultur und gesunder Lebensweise ausdrückte. Reformideen waren in dieser Zeit sehr verbreitet. Mit der aufstrebenden Industrialisierung in den Städten des auslaufenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wurde unter anderem in Künstlerkreisen nach Alternativen zu Lärm und Hektik gesucht.

Tänzerinnen um 1900, 1998, S.78

50 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.23

51 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.26

52 Hannes Leiner, Nacktkultur als zivilisationskritische Utopie 1893-1933, 2001, S.87

53 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.27

Auch die Abkehr vom strengen Viktorianischen Zeitalter war für Lebensreformen Impuls gebend. So wurde auch die Reform des Körpers durch den modernen Tanz vorangetrieben. Das Zeigen des nackten Körpers war im Bereich der Hochkultur nur durch Erhöhung und Entsexualisierung möglich. Die „Schönheits-Abende“ sind ein Beispiel für die Bemühungen dieser Zeit den Körper in einem künstlerischen Kontext zu erhöhen. *Nicht mit einem Blick stellt sie sich zur Schau. Es ist nicht nur Schönheit, sondern auch Reinheit, die von dieser jungen Gestalt ausgeht. Und mancher Stumpfe im Saal, der gekommen war, um eine wilde Sensation zu erleben, merkt plötzlich, daß er nur ein Stück reines künstlerisches Menschentum da oben auf der Bühne atmen sieht...*⁵⁴

Das Publikum der Schönheitsabende war begeistert von den Bewegungsplastiken der Tableau Vivants, interessierte sich jedoch besonders für die Soloauftritte der Tänzerin Olga Desmond, die sich nicht mehr in eine starre Pose begab, sondern nach ihren Gefühlen und Intuitionen Tanzformen kreierte. Sie sagte selbst über ihren Tanzstil: *„Ich kann von mir sagen, dass ich kein System befolge und auch nicht im Banne irgend einer bestimmten Tanzschule, irgend einer besonderen Richtung der Tanzkunst stehe“, erklärt die junge Tänzerin noch 1910 in einem Interview, welches sie der Zeitschrift Bühne und Sport für die Januarausgabe gibt. „Durch Gefühle, Instinkte“, so fährt sie fort, „formen sich dann in mir, von Mal zu Mal geschlossener, die einzelnen Tanzeindrücke und Tanzformen.“*⁵⁵

Am dritten Schönheitsabend wagten Olga Desmond und Karl Vanselow eine künstlerische Grenzüberschreitung. Olga Desmond tritt nackt auf, nur mit einem Metallgürtel bekleidet und ohne die marmorisierende Bemalung. Sie tanzt zum ersten Mal ihren *Schwertertanz*.⁵⁶ *Sie tritt auf in einem schleppenden, himmelblauen, seidenen Mantel – die Musik spielt einen morgenländisch anmutenden Reigen mit zuckenden Rhythmen- plötzlich richtet sich die Desmond, läßt mit einem Ruck den Mantel fallen und steht auf der hellen Bühne wie die schaumgeborene Göttin, als sie in Paphos ans Land stieg. Und beginnt zwischen den blanken Schwertern zu tanzen. Badet ihre blütenweise Schönheit in Licht und Musik. In holder Selbstverständlichkeit.*⁵⁷

54 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.36

55 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.29

56 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.36

57 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.36

Olga Desmond war zu der Zeit 17 Jahre alt. Als Autodidaktion wurde sie tanzend von den Medien als besonders natürlich gelobt jedoch von Kritikern ob ihrer zur Schau gestellten Nacktheit und gleichzeitiger Jugend stark verurteilt.

Der zeitgenössische Rechtsanwalt Dr. Ernst Lennartz zum Beispiel schrieb 1908 in seiner Publikation *Duncan, She, Desmond* über Olga Desmonds Auftritte: *...die Scham unserer Zeit, die Scham unseres Volkes ist verwüstet! und das die Nacktkultur krankhaft, unnatürlich, unsinnig ist- ein Rücktritt zur Unkultur, zum Tiertum*⁵⁸ Olga Desmond ließ sich von den zahlreichen Anschuldigungen und Verurteilungen durch selbsternannte Sittenwächter und Presseurteile in Deutschland oder bei Auslandsauftritten nicht einschüchtern. Sie äußerte sich zu ihrem Nackttanz folgendermaßen:

*„Nenne man es gewagt oder dreist oder wie auch immer sie meinen Auftritt bezeichnen wollen, doch dies verlangt Kunst, und sie (Kunst) ist meine einzige Gottheit, vor der ich mich verbeuge und für welche ich gewillt bin, alle möglichen Opfer zu bringen.....Ich beschloss, die jahrhundertealten schweren Ketten zu brechen, geschaffen von Menschen selbst. Wenn ich völlig nackt auf die Bühne hinausgehe, bin ich nicht beschämt, bin ich nicht peinlich berührt, denn ich trete vor die Öffentlichkeit wie ich bin, all das liebend was schön und graziös. Nicht ein einziges Mal hat mein Auftritt in der Öffentlichkeit irgendwelche zynischen Betrachtungen oder schmutzigen Ideen heraufbeschworen.“*⁵⁹

Olga Desmond ging aus den öffentlichen Debatten um die geltenden Moralvorstellungen immer wieder als Siegerin hervor und konnte sich in jungen Jahren auf Grund ihrer Berühmtheit bald zu den Großverdienerinnen der Tanzkunst ihrer Zeit zählen. Sie war ein Vorbild für die Frauen im erstarkenden Schlankheitsboom der 1920iger Jahre. Durch den Ruf ihrer Schönheit verkauften sich ihre, in Büchern und Broschüren veröffentlichten, Schönheitsratschläge. *Tatsächlich ist zu Beginn der zwanziger Jahre der Drang der Frau zu einem möglichst schlanken, eleganten Körper besonders groß. Diäten Fastenkuren und Leibesübungen werden zu einem Massenphänomen, unterstützt durch Modetrends und die sich verbreitende Ansicht, eine schlanke Linie strahle*

⁵⁸ Lennartz, Dr.Ernst, *Duncan She Desmond*, Beiträge zur Beurteilung und Geschichte der Nacktkultur, Verlagsanstalt Benzinger &Co.A.-G.,Köln a. Rh., 1908, S.10 zit.nach Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.45/46

⁵⁹ Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.42/43

Aktivität, Erfolg und nicht zuletzt Selbstdisziplin aus.⁶⁰Die Broschüre THE SECRETS OF BEAUTY, die 1920 im Londoner Verlag Athletic Publications LTD.-Link House herausgegeben wird... thematisiert...die gesunde Lebensweise als Grundveraussetzung von Grazie und Schönheit. An die erste Stelle setzt Olga Desmond die Entwicklung des Körpers durch speziell auf die Natur der Frau abgestimmte Bewegungstherapien, die über bloße Körperübungen hinausgehen sollen. Bestandteil ist, wie könnte es anders sein, der Tanz. Hatte sie zu Beginn ihrer Karriere noch selbst diverse Schönheitscremes unter ihrem Namen gewinnbringend angepriesen und vertreiben lassen, beklagt sie nun die einstige Beschränkung der Frau auf die Kosmetik. Sie propagiert Sport, regelmäßigen, angemessenen. In Anlehnung an Naturbeispiele erklärt sie in kurzen Kapiteln, wie „die Frau von heute“ graziöse Bewegungsabläufe entwickeln kann. Anhand von Fotografien und Abbildungen gibt sie Bewegungsbeispiele, die zur Nachahmung und somit Entwicklung des gesamten Körpers dienen sollen. Sie empfiehlt eine halbstündige Morgengymnastik, wobei jede Bewegung wie der Bestandteil eines Tanzes ausgeführt werde, jede Geste eine Bedeutung vermitteln solle. Der Erfolg in Form von Grazie und Schönheit sei die Mühen wert.⁶¹

Olga Desmond trat bis 1922 als Tänzerin weiter auf. Sie widmete sich nach dem Rückzug von der Bühne ihrer Unterrichtstätigkeit und wurde in den 1920 iger Jahren von anderen grenzüberschreitenden, innovativen Tänzerinnen, wie Anita Berber, Mary Wigman oder Valeska Gert, abgelöst. Ihr Ruf als revolutionäre Nackttänzerin blieb ihr aber.

Olga Desmond hat mit ihren Nackttänzen wesentlich zum selbstverständlicheren Umgang mit dem Körper und der Nacktheit in der Öffentlichkeit beigetragen und dabei aber die Verherrlichung der Schönheit des unangetasteten weißen Körpers dargestellt. Somit ist die Befreiung des nackten, weiblichen Körpers aus einer verhüllenden, bürgerlichen und puritanischen Gesellschaft in eine neue Versklavung der Frauen durch auferlegte Diäten und dem wiederum bürgerlichen, gesellschaftlichen Zwang, ein bestimmtes Körperbild zu erreichen, abgelöst worden. Das Korsett wurde nun am nackten Körper zelebriert.

60 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.124

61 Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.123/124

Olga Desmond, die selbst von sich sagte, dass sie die schweren, Jahrhunderte alten Ketten brechen wollte, hat dies am Ende nicht erreichen können. Mit der Verkörperung eines bürgerlichen Schönheitsideals von weiblicher Zurückhaltung verfestigte sie gängige Einstellungen, Vorstellungen und gesellschaftliche Zwänge. So hat sie zwar bürgerliche Werte nicht in Frage gestellt, war aber maßgeblich daran beteiligt Nacktheit auf der Bühne zu enttabuisieren.

Die Direktorin des *Circus Busch* Unternehmens, *Paula Busch spricht 1928 über Olga Desmonds Nackttanz und dessen nachhaltiger Wirkung: In ganz Deutschland erhob sich, als die Tänzerin im Berliner Wintergarten gastierte, ein Entrüstungssturm, wie man ihn seither nicht wieder erlebt hat.....Und wie ist es heute? Gewiß, daß Muckertum ist noch nicht ausgestorben, aber der Geschmack hat sich gewandelt. - In ernsten Stücken, in jeder Revue, im Kabarett, im Variete' sehen wir jetzt Akte auftreten, und es wird uns nicht einfallen, deshalb jenes Geschrei zu erheben, in das einst die Mucker beiderlei Geschlechts ausbrachen. Keine Frau, kein Mann wird heute an einem schönen nackten Körper Anstoß nehmen.- Die Welt von heute hat einsehen gelernt, daß das Schöne, allerdings nur das wirklich Schöne, Echte, auch dann schön ist und bleibt, wenn es mit Geschmack dargeboten wird, ganz gleich ob es unverhüllt oder in Prunkgewändern gekleidet ist.*⁶²

⁶² Busch, Paula, „Wiederauftreten Olga Desmond-die Schöpferin der Nackttanzkultur“, Programmheft der Circus Busch, Heft 4, 1928, Schriftleitung Fritz Bauer, S.20 zit.nach Jörn E. Runge, Olga Desmond, 2009, S.136/137



⁶³ Anita Berber

⁶³ https://www.google.at/search?q=anita+berber+%C3%A4nze+des+lasters&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CC8QsARqFQoTCMb5957kjMcCFQLJFAodsaUJfg&biw=1037&bih=480#imgdii=GT0aZ67HydIIRM%3A%3BGT0aZ67HydIIRM%3A%3BK0YHrPwRPp_vZM%3A&imgsrc=GT0aZ67HydIIRM%3A,
31.07.2015

Anita Berber - Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase

„Die Aufspaltung in „seriöse“ und „unseriöse“, in klassische Kunst und Unterhaltungskunst hat dazu geführt, dass man im 20. Jahrhundert Kunst und Pornografie als Gegensätze definiert.(...)Trotz der Faszination, die die Striptease Künstlerinnen und ihre erotische Ausdruckskraft auf das Publikum ausüben, verweigerte man ihnen die Anerkennung als Künstlerinnen. Nur in sozialen oder politischen Krisenzeiten, wenn die Zensurinstanzen ins Wanken gerieten und die Maßstäbe für Kunst und Pornografie radikal in Frage gestellt werden, erfährt auch der erotische Tanz eine gesellschaftliche Aufwertung“(Jarrett 1999:9).(…) Dieser Aspekt ist wichtig, wenn man sich klarmacht, dass der avantgardistische Ansatz die Gegensätze von high and low, Kunst und Pornografie etc. aufheben will.⁶⁴ Avantgardistisch ist künstlerischer Tanz dann, wenn er bestehende gesellschaftliche Verhältnisse kritisiert, wenn er aus den hochkulturellen Bühneninstitutionen zumindest partiell ausbricht, wenn er Körperlichkeit, Körperbilder und Bewegung wie im Film- durch Brüche und Schnitte neu darstellt und hinterfragt, und wenn er wie im Falle von Anita Berber - bürgerliche Kategorien, wie die Geschlechtsrollenklischees oder die bestehende Sexualmoral offenbart und kritisiert und dem Publikum mit nicht(!)-asexueller Nacktheit einen Spiegel vorhält, während im Ausdruckstanz, wie in der Freikörperkultur etc. Nacktheit in asexueller Reinheit dargestellt wird. Der Ausdruckstanz bildet aus diesen Gründen den Gegenpart zum avantgardistischen Tanz, auch wenn er dem erstarrten Ballett neue Bewegungsmuster entgegengesetzt hat.

Eine wichtige Vertreterin der Avantgardekunst im Tanz ist Anita Berber. Sie wurde am 10. Juni 1899 in Leipzig geboren. Bekannt wurde sie durch ihre Nackttänze und moralischen Grenzüberschreitungen im schrillen, exzentrischen Berlin der 1920er Jahre.

⁶⁴ Lutz Hieber, Stephan Moebius, Avantgarden und Politik, 2009, S.76

Tatsächlich war ihre Karriere ein einziger Verstoß gegen das, was zuvor gesellschaftlich als „schicklich“ gegolten hatte. Wenn sie vollkommen nackt auf der Bühne stand, wenn sich ihr zunehmend in die Öffentlichkeit gezerstes Privatleben in immer neuen Ausschweifungen, in Alkohol und Drogenmissbrauch und einer exzessiv ausgelebten Sexualität erging, fühlte sich das um Sittsamkeit bemühte Bürgertum vor den Kopf gestoßen und in seinen Grundfesten erschüttert. Von der feinen Gesellschaft Berlins wurde sie verbannt, der Bund für Mutterschutz machte Front gegen sie, in bürgerlichen Kreisen war Anita Berber schnell zur Persona non grata geworden. Die so Geächtete stieg zur Königin der Berliner Subkultur auf. Aber letztlich war sie zweifellos mehr als das: Sie war zugleich die Repräsentantin einer ganzen Generation, die sich mutig über die bestehenden Konventionen hinwegsetzte, zudem aber auch einer Tänzerin, der es darum ging, den Tanz nachhaltig in neue Bahnen zu lenken.⁶⁵

Aus einer Künstlerfamilie stammend und mit dem Tanz seit ihrem 16. Lebensjahr vertraut, schloß sich Anita Berber nach dem 1. Weltkrieg dem Nackttanz Balettensemble *Celly de Reidt*⁶⁶ an. Celly de Reidt war eine Nackttänzerin und wurde von ihrem Mann einem Oberstleutnant Seveloh erfolgreich vermarktet. *Und Herr Seveloh kalkulierte: Eine nackte Schönheit ist gut. Mehrere nackte Schönheiten sind besser.*⁶⁷

Nacktheit ließ sich nach dem 1. Weltkrieg gut verkaufen. Dies hatte mit dem wirtschaftlichen und politischen Chaos nach dem Krieg zu tun. Die bürgerlichen Werte von Anstand und Moral gerieten in Wanken und konnten hinterfragt werden. *„Durch den 1. Weltkrieg und die nachfolgenden politischen und wirtschaftlichen Wirren war das gesamte Wertesystem der ehemals vorherrschenden bürgerlichen Moral ins Wanken geraten.(...) So muss die teilweise demonstrative Nacktheit als eine eruptive Reaktion auf die Prüderie der wilhelminischen Scheinmoral angesehen werden, zugleich als ein Ventil der psychischen Depression des Krieges.“*⁶⁸

⁶⁵ Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.91/92

⁶⁶ Lothar Fischer, Anita Berber, Tanz zwischen Rausch und Tod, 1996, S.25

⁶⁷ Lothar Fischer, Anita Berber, Tanz zwischen Rausch und Tod, 1996, S.23

⁶⁸ Franz- Peter Kothes: die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938, Typen, Inhalte, Funktionen, Wilhelmshafen 1977 zit.nach Lothar Fischer, Anita Berber, Tanz zwischen Rausch und Tod, 1996, S.25

Durch die wachsenden wirtschaftlichen Probleme gestaltete sich das Leben der Menschen unsicher und unerfreulich. „So war die Sucht des Bürgers sich auszuleben, besonders groß und allgemein. Da man nicht mehr die Kraft zur Hemmungslosigkeit hatte, so berauschte man sich an der Hemmungslosigkeit der anderen. Nackttanz wurde die große Mode des Jahres 1922. Hier, in den geheimen Bars und Dielen, hatte man teil an dem Laster der Zeit, fand man sich selbst sehr verrucht und behielt doch das tröstliche Bewußtsein seiner bestrenommierten Bürgerlichkeit.“ (Leo Lania)⁶⁹

Anita Berber lernte beim Celly de Reidt Nacktensemble ihren zweiten Mann Sebastian Droste kennen. Mit ihm verwirklichte sie in weiterer Folge sinnliche, ekstatische und bürgerliche Tabus brechende Bühnenauftritte für die sie bis heute bekannt ist. In Sebastian Droste sah sie einen Verbündeten und Verständigen ihres künstlerischen Anliegens. Mit ihm kreierte sie die „Tänze des Laster, des Grauens und der Extase“. Diese Tänze beschäftigten sich mit den dunklen Seiten von Sexualität und Körperlichkeit. Sie erzählten aber auch von Drogenrausch, Wahn und Suizid. Anita Berber und Sebastian Droste traten gemeinsam auf und ihre getanzten Gedichte hießen „Selbstmord“, „Morphium“, „Haus der Irren“, „Die Nacht der Borgia“ und „Die Leiche am Seziertisch“.

Drei Choreografien jedoch stammen ganz von ihr selbst und sind ihre wichtigsten und zugleich auch persönlichsten Tanzschöpfungen: Cocain, Morphinum und Salome'. In Cocain, ihrem Lieblingstanz, trat Berber vollkommen nackt auf, mit kalkweiß geschminktem Gesicht und dunklen Schatten um die Augen. In morbider Atmosphäre stellte sie eine Frau im Drogenrausch, im Delirium dar, die zu Beginn nackt auf dem Boden liegt und mit konvulsivischen Zuckungen versucht, ihren Körper langsam wieder unter Kontrolle zu bringen. (...) Ebenso symbolisch für das rauschhafte Leben der Berber war ihre schockierende Choreografie der Salome', der von dunklen Instinkten beherrschten Frau schlechthin, bei der sich die nackte Berber mit Blut übergoss. In all diesen Fällen ging es Anita Berber darum, die Grenzen tänzerischer Ausdrucksfähigkeit zu erforschen und radikal zu erweitern. Tatsächlich hat die „tanzende Erlebnissucherin“ den Tanz revolutioniert, indem sie Themen als Grundlagen für ihre Choreografien wählte, die zuvor noch keine Tänzerin auf die Bühne gebracht hatte.⁷⁰

69 Lothar Fischer, Anita Berber, Tanz zwischen Rausch und Tod, 1996, S.27

70 Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.96/97

Ab 1918 stand Anita Berber auch vor der Filmkamera bei Richard Oswald, der unter anderem Sittenbilder und Aufklärungsfilme wie „Die Prostitution“ schuf, und unter der Mitarbeit von Dr. Magnus Hirschfeld „Anders als die Anderen“, der sich mit dem gegen die Homosexualität richtenden Paragraphen 175 beschäftigte. (...) Mit ihrem aufklärerischen Charakter wandten sie sich gegen die aus dem Deutschen Kaiserreich überkommenen Formen der Sexual- und Körperpolitik.⁷¹

Anita Berber war selbst bisexuell orientiert und lebte ihre Orientierung auch exzessiv aus. Ein Umstand, der den damaligen Zeitgeist widerspiegelte und von einem neuem Schönheitsideal bestimmt war. Knabenhaft, androgyne Körper und Kurzhaarschnitte loteten Geschlechteridentitäten aus. *Dieses Changieren zwischen Homo- und Heterosexualität war äußerst modern in einer Zeit, in der Androgynität als avantgardistisch galt und das Spiel mit den Geschlechtern und den bürgerlichen Rollenklischees auf den Kopf gestellt wurde. Ihr Lebensmotto lautete: „Sex ist meine Religion“. (...) mit ihrer Selbstbestimmung wurde Berber durchaus zu einer Symbolfigur des feministischen Aufbruchs in der Weimarer Republik. In einer Zeit, in der sich die Frau neu definierte, in der sich Vorstellungen von weiblicher Körperlichkeit von Korsett und gesellschaftlicher Bevormundung befreiten, stellte sie völlige sexuelle Selbstbestimmung an die Stelle selbstloser Verfügbarkeit und Unterordnung unter männliche Wünsche und Fantasien. Das, was vorher als männliche Libertinage angesehen wurde, reklamierte sie nun auch für das weibliche Geschlecht. Eine Entwicklung, die in den 1920er Jahren bereits weit fortgeschritten war, bis die Nationalsozialisten sie nach ihrem Machtantritt stoppten und größtenteils wieder rückgängig machten und die Frau zur gebärfreudigen Ehegattin und aufopferungsvollen Mutter stilisierten.*

Anita Berber strebte nie danach in einem bürgerlichen Theater aufzutreten. Sie bevorzugte Bars und Nachtclubs, wollte aber für ihre erotische, exzentrische Tanzkunst die ernsthafte Anerkennung einer Künstlerin erlangen. Sie litt darunter vom Publikum als Unterhaltungskünstlerin wahrgenommen zu werden und rastete regelmäßig über diesen Umstand aus. Sie zertrümmerte mehr als einmal Sektfaschen und attackierte das Publikum gewaltsam. Sie wurde deshalb auch oft einer Aufführungsstätte verwiesen. Mit 29 verstarb sie, körperlich geschwächt in Folge einer Entziehungsradiokur.

71 Lutz Hieber, Stephan Moebius, Avantgarden und Politik, 2009, S.82

*Berbers Anspruch war es in den Choreografien Menschen von der Straße zu zeigen (...) die Menschen, die auf den sündigen Flaniermeilen der Großstätte zu Hause waren. Dass die Tänze die Grenzen der bürgerlichen Vorstellung sprengten, war einkalkuliert; sie sollten Menschen aufrütteln, Emotionen hervorrufen: Ich will, dass meine Arbeit die Leute schockiert“.*⁷²

Mit dieser „Schocktaktik“ und dem Hervorrufen von Emotionen befand sich Anita Berber ganz in der Tradition der Varietes des 19. Jahrhunderts. Neu waren aber ihre Themen und ihr pornografischer Ansatz der von der Hochkultur dieser Zeit nicht anerkannt wurde. *Im Berlin der Nachkriegszeit gingen Kunst und Pornografie Hand in Hand, während man zur gleichen Zeit in Amerika und England klarer denn je zwischen beiden unterschied. In Berlin machte man keinen Unterschied zwischen Striptease- und Ausdruckstänzerinnen. (...) Tanzhistoriker mühten sich um Definitionen von moralischer und unmoralischer Nacktheit“.*⁷³ Schlussendlich zieht Anita Berber am selben Strang wie die künstlerische Avantgarde der 20iger Jahre, weil sie (...) die bürgerlichen Geschlechtsrollenklischees, Prüderie und Sexualfeindlichkeit anprangerte.

Anita Berber war eine Rebellin des Nackttanzes. Sie stach in ihrer Zeit als besondere Künstlerin hervor, da sie Themen, die als verpönt galten, wie Sex, Drogenkonsum, Homosexualität, Rausch, Krankheit, Tod, künstlerisch verarbeitete. Anders als zu ihrer Zeit üblich, hatte sie einen androgynen, schlanken Körperbau und spielte mit Geschlechterklischees. Sie thematisierte öffentlich Homosexualität und nahm damit die sexuelle Revolution der 1960iger Jahre vorweg. Sie führte das Leben eines modernen Popstars. Ihre Kunst und ihr skandalöses Privatleben verhalfen ihr zu einer gesellschaftlichen Berühmt -, Berühmtheit. Sie lebte schnell, intensiv und strebte als Künstlerin und Person nach Anerkennung und Liebe. Für ihren amoralischen Ruf und ihre grenzüberschreitenden Entblößungen wurde sie medial ausgeschlachtet. Anita Berber starb im „magischen“ Alter von 27, durch einen von Drogenexzessen geschwächten Körper und nahm damit den tragischen Tod späterer Jugendidole der aufstrebenden Jugendkultur ab den 50iger und 60iger Jahren, vorweg. Nachdem Anita Berber lange Zeit in Vergessenheit geraten war, bedeutet sie gegenwärtig wieder eine Inspiration für die Tanzavantgarde.

⁷² Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen, 2012, S.96

⁷³ Jarrett 1999, S.92 zit.nach Ulrike Wohler, Weiblichen Exhibitionismus, 2009, S.157

More Than Meat Joy

Im Hitler Faschismus wurde der nackte Körper als sportliche Hülle der Erfüllung einer traditionellen Rolle propagiert. Während der männliche Körper die stählerne Härte eines vorbildhaften Kriegers darstellen sollte, waren weibliche Körper sportlich, androgyn und auf die Rolle einer kampfbereiten Gebärerin und Kriegskameradin ausgelegt. Körperlichkeit wurde entsexualisiert, zur Stärkung der Rollenbilder und dem reibungslosen Funktionieren instrumentalisiert und durch die aufstrebenden Medien Film und Werbung mit den geforderten Eigenschaften beworben. Bis zu einem gewissen Grad passten die Schönheitsideale von Ausdruckstänzerinnen wie Mary Wigman in die faschistischen Körperbilder des Hitlerregimes und wurden auch für Werbezwecke vom faschistischen System einverleibt.

Der weibliche Körper in der Nachkriegszeit der 50iger Jahre erlebte eine Renaissance üppiger Schönheitsvorbilder. Materielle Not, Chaos und der Wunsch nach wieder einkehrender Ordnung direkt nach dem Krieg, gepaart mit dem technischen und wirtschaftlichen Aufschwung in den 1950iger Jahren machten ein üppiges Körperideal das weibliche Attribute, wie Brüste, besonders betonte, möglich. Bevorzugt wasserstoffblonde Stars wie Marilyn Monroe und andere amerikanische „Busenwunder“ hatten Vorbildfunktion. Auch die bürgerliche Familienform mit den tradierten Rollenzuteilungen aus dem Wunsch nach Ordnung und Sicherheit erlebte ab den Nachkriegsjahren eine neuerliche starke Aufwertung. Der zunehmende Wohlstand der Bürger- und Arbeiterschicht und der Einfluss amerikanischer Musik und Kunst schuf in den 1950iger,- 60iger Jahren den Boden für eine neu erstarkende Jugendkultur. Damit einhergehend setzte sich in den 60igern ein weibliches Schönheitsideal, das bereits in den schrillen 1920iger Jahren mit einer Avantgardekünstlerin wie Anita Berber präsent war, erneut durch ein Ideal der Jugendlichkeit mit schlankem Körperbau und kleinen Brüsten.

Die erstarkende Jugendkultur protestierte in künstlerischer und lebens- politischer Weise gegen die Nachkriegs - Biederkeit und den Materialismus der Elterngeneration, gegen Krieg, Faschismus und Prüderie. Dieser Protest war aber aus heutiger Sicht untrennbar mit der Angleichung der Arbeiter und Bürgerschicht und deren Zugang zu Wohlstand und materiellen Gütern verbunden. *Bei aller Kritik an der Biederkeit, Prüderie und den Wertvorstellungen, an der Wiederaufbaumentalität der Elterngeneration fußt die Jugendkultur auf dem anwachsenden Wohlstand der elterlichen Haushalte. Sie ist Teil jenes sich anbahnenden Konsumismus, im Zuge dessen die Haushalte mit technischen Neuheiten ausgestattet werden oder das Auto vom Luxusgegenstand zu einem alltäglichen Verkehrsmittel wird.⁷⁴ Im Zuge der Ausbreitung eines jugendlichen Konsum- und Unterhaltungsangebotes, insbesondere der Popmusik, vollzieht sich eine Abkehr von Lebensweisen und -einstellungen im Zeichen der ernsten Bildung, der Arbeit oder des gesellschaftlichen Fortschritts hin in Richtung eines größeren Hedonismus mit Spaß an Trivialitäten und Erlebnissen, am Güterkonsum und an Unterhaltung ohne idealistischen Überbau. Die Kommerzialisierung der Jugendkultur geht Hand in Hand mit der Entideologisierung kultureller Ausdrucksformen, und auf weiten Gebieten verdrängt das Markenbewußtsein ein traditionelles Klassenbewußtsein. Im Rahmen dieser Bedingungen und im Unterschied zur Jugendkultur der 50iger Jahre wird allerdings die Lebensweise des gegenkulturellen (teilweise antikonsumistischen) Jugendbereiches der Sechziger zum Motor gesellschaftspolitischer und soziokultureller Veränderungen. Die „sexuelle Befreiung“ stellt in noch nie dagewesener Form das tradierte, prüde Familienideal infrage und trägt entscheidend zur Aufwertung der Sexualität in den Beziehungen sowie zu einem weniger schamvollen Umgang mit Nacktheit bei. Eine sexuelle Pädagogik beziehungsweise Aufklärungskultur entsteht,⁷⁵*

Ein noch nie dagewesener Boom Nacktheit und Sexualität in der Kunst zu thematisieren war zu verzeichnen. Weibliche Vertreterinnen des künstlerischen Ausdrucks beschäftigten sich stark mit feministischen Themen entgegen dem sich verbreitenden „Schönheitswahn“, der durch Fernsehen in die Haushalte dringen konnte.

74 Otto Penz, Metamorphosen der Schönheit, 2001, S.69

75 Otto Penz, Metamorphosen der Schönheit, 2001, S.189/190

*Das Fernsehen bewirkt eine televisionäre Überflutung der Gesellschaft mit schönen und effektiv inszenierten Reizen, stellt Guggenberger fest, insbesondere eine „Über- repräsentanz an Artgenossenschönheit“ (...) Das Fernsehen demokratisiert den Schönheitsdiskurs, so daß die gängigen Attraktivitätsstandards beziehungsweise die medialen Ideale bis in die entlegensten Gegenden vordringen.*⁷⁶ Durch die mediale Verbreitung konnte erstmals in der Geschichte ein Schönheitsideal in der westlichen Zivilisation zum großflächigen Vorbild werden. Dieses Ideal wurde von den KünstlerInnen der 1960iger Jahre als Diktat zur Schönheit und dem Zwang einem bestimmten Körperbild zu entsprechen, kritisiert. Sie propagierten die weibliche Selbsterforschung zur Stärkung der weiblichen Identität.

Das Motto lautete nun „mein Körper gehört mir“ entgegen männlich/medial dominierter Körpervorschriften. Neben der Gleichberechtigung in Beruf und Familie war die körperliche, sexuelle Selbsterforschung und Macht über den eigenen Körper Hauptthema des feministischen Kunstausdrucks.

Der weibliche Ausdrucks und Avantgardetanz der Pionierzeit mit dem Nackttanz fand nach dem 2. Weltkrieg in der Performancekunst der 1960iger und 70iger Jahre von Amerika ausgehend ein neues Ventil und einen neuen Anlauf in der Auseinandersetzung mit dem Körper.

Die Performancekunst entwickelte sich aus dem Futurismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, aus dem Konstruktivismus und der Dada Bewegung. *Mit dem Eintreffen europäischer Exilanten in New York in den späten dreißiger Jahren wurde die Performance in den Vereinigten Staaten bekannt. Bis 1945 hatte sie sich zu einem eigenständigen Bereich entwickelt, wurde als solcher von Künstlern anerkannt und ging über die Provokationen früherer Performances*

⁷⁶ Die Wirkung der Bilder zeigt sich weniger in einer direkten Nachahmung medialer Ikonen als vielmehr im Bedeutungszuwachs visuell ästhetischer Eindrücke und in der Steigerung des Schönheitsbewußtseins. Eine zweite Wirkung des televisionären Schönheitsdiskurses besteht in der Akzeleration der Abfolge von Körper- und Schönheitsstandards: Die Ausbreitungsgeschwindigkeit neuer Körperbilder nimmt zu. Generell gilt, dass sich direkte, unmittelbare Effekte massenmedialer Botschaften nicht nachweisen lassen; die Wirkung eines Textes (i.w.S.) beruht, um es mit RICOEUR (1991, S.476 und 472) zu sagen, auf einem dynamischen Gleichgewicht „zwischen den Signalen, die der Text (auch in Form von Bildern; Anm. d. Verf.) bereithält, und der synthetischen Aktivität des Lesens...Das Werk resultiert aus der Interaktion von Text und Leser.“
zit.nach Otto Penz, *Metamorphosen der Schönheit*, 2001, S.198

hinaus.⁷⁷ Es waren die Tänzer in New York, die seit den frühen sechziger Jahren die Stile und den Austausch von Ideen zwischen Künstlern und den Performance-Arbeiten im Wesentlichen beeinflussten. (...) Tänzer und Künstler teilten in grundsätzlichen Fragen zwar die gleichen Ansichten, wie etwa die Weigerung künstlerische Handlungen und Alltag zu trennen, und die daraus folgende Einbeziehung von Alltagshandlungen und Objekten für die Performances. In der Praxis regten die Tänzer zu gänzlich eigenständigen Haltungen gegenüber Raum und Körper an, welche die visuell orientierten Künstler vorher nicht in Betracht gezogen hatten.⁷⁸

Vermehrt waren ab den 60iger Jahren bildende Künstlerinnen als Performerinnen und Choreografinnen aktiv und sie beschäftigten sich intensiv mit der Erforschung des weiblichen Körpers. Während Isadora Duncan, Olga Desmond und ihre Zeitgenossinnen noch die Nacktheit mit dem Idealbild einer entsexualisierten überhöhten Schönheit rechtfertigten und so in ihrer Auseinandersetzung mit bürgerlich-, puritanischen Wertvorstellungen ein weibliches Körperideal erstrebenswert erscheinen ließen, so waren es wohl mehr die nackten Überschreitungen einer Anita Berber an die die weibliche Performancekunst der 1960iger anknüpfte.

Der Angriff auf die Werte des Bürgertums konnte im Zuge der umwälzenden Protestbewegungen einen weiteren, radikaleren Weg beschreiten. Und die Vertreterinnen dieser radikalen Auseinandersetzung mit dem Körper waren nun zahlreicher als zu Beginn des 20igsten Jahrhunderts. Marina Abramovic zum Beispiel tanzte nackt, nur mit einer Kapuze über dem Kopf. Sie zeigt sich verinnerlicht, fühlend und gleichzeitig blind zum Objekt der Begierde verkommen. Yoko Ono lässt sich vom Publikum die Kleider vom Leib schneiden und zeigt so Nacktheit und Selbstbestimmung und Carolee Schneemann zieht in „Interior scroll“ einen Text aus ihrer Vagina oder bewegt sich in „meat joy“ auf einer Bühne mit rohem Fleisch und nackten Körpern.

77 Rose Lee Goldberg, Die Kunst der Performance, 2014, S.121

78 Rose Lee Goldberg, Die Kunst der Performance, 2014, S.138

Carolee Schneemann

Carolee Schneemann wurde 1939 in Pennsylvania geboren. Sie ist eine US-amerikanische Künstlerin und wurde durch Beiträge zum gesellschaftlichen Diskurs über Körperlichkeit, Sexualität und Geschlechterrollen international bekannt. (...) Besonders in den 1960er und 1970er Jahren trug die Künstlerin mit Happenings und Performances, in denen sie verschiedene Medien mit Körper, Bewegung, Sprache und Text kombinierte, zur Entwicklung der Aktionskunst bei. Ihre Performance *Interior Scroll* (1975) wurde zu einem Leitbild künstlerischer Grenzüberschreitung und weiblicher Kunst.⁷⁹

Carolee Schneemann hat sich mit den Schriften von Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Simone de Beauvoir, Antonin Artaud, Marcel Proust und Henri Focillon beschäftigt und fand durch diese Beschäftigung zu neuen Kunstformen. *Liz Hiller, an actress and one of the participants, gave me Artaud's The Theater and Its Double: Beside the need for the theater to steep itself in the springs of an eternally passionate and sensuous poetry available to even the most backward and inattentive portions of the public, a poetry realized by a return to the primitive Myths, we shall require of the mise en scene and not of the text the task of materializing these old conflicts and above all of giving them immediacy: i.e. these themes will be borne directly into the theater and materialized in movements, expressions, and gestures before trickling away in words. In my work the significance of Artaud became linked to the theories of Dàrcy Thompson, Wilhelm Reich and Henry Focillon- for example, Focillon's statement that "substances are not interchangeable, but techniques penetrate one another, and at the moment of their doing so, interference tends to create new substances".⁸⁰*

⁷⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann

⁸⁰ Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, 1979, 1997, S.7

Carolee Schneemann war mit wichtigen zeitgenössischen Künstlern wie John Cage und Andy Warhol befreundet und arbeitete in den 1960ern mit einer großen Anzahl von Dichtern, Choreografen, Filmemachern und Musikern der amerikanischen Kunstszene zusammen. Das Besondere an ihren Performances war die multimediale Verschränkung verschiedener künstlerischer Disziplinen zu Gesamtkunstwerken und das körperliche Ausloten von Grenzen und deren Überschreitungen. Anfang der 1960er Jahre gründete sie das Kinetic Theater, eine Gruppe experimenteller Tänzer, Musiker, bildender und darstellender Künstler.⁸¹ Sie performte mit dieser Gruppe 1964 das Stück „Meat Joy“, für das sie international bekannt wurde. Schneemann beschreibt das Stück als „erotischen Ritus“ und als entgrenzte dionysische „Feier von Fleisch als Material“.⁸²

In Meat Joy bewegte sie sich mit nackten Menschen und verschiedenen rohen Fleischarten wie Fischen, gerupften Hühnern und Würsten in flüssiger Farbe auf einer Bühne. Der Abstand zum Publikum wurde verringert, indem das Publikum möglichst nahe zu den Akteuren auf gleicher Ebene saß, und das Geschehene rückmeldete. Die Musik wurde mit Straßengeräuschen kombiniert. Die Akteure waren aufgefordert den Körper wie Augen zu verwenden und damit fühlend zu kommunizieren. *Carolee Schneemann's Meat Joy was programmed among other performance pieces. Her Kinetic Theater demonstration was tremendous success, at the edge of the scandal, on the fringe of „moral“ reprobation! She was beautiful, sensual, energetic, quoting Wilhelm Reich every second sentence she would pronounce in front of an audience: „human mind is only an executive organ of investigation, living plasma feeling out its environment...“ Schneemann performend the role of the Central Woman in Meat Joy, the Independent Woman being played by Rita Renoir, former superstar of Alain Bernardin's world famous Crazy Horse (Striptease) Saloon.(...) human flesh all around, inundated with fish and chickens, in a musical cocktail of rock songs and Parisian street noises. I remember two highly emotional moments very close to each other: Carolee sucking fish. and a man handling a fish and following with it the contours of Rita's body, undulating first tenderly and then wildly. Schneemann has written in some Notes of 1962 „The body is in the eye: sensations received visually take hold in the total organism. Perception moves the total personality to excitation.“*

81 https://de.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann

82 https://de.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann

Meat Joy made me realize what she meant by „moving the total personality to excitation“: if the body is the eye, sex is the bod`s eye.⁸³

Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fisch, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope, brushes, paper scrap. Its propulsion is toward the ecstatic- shifting and turning between tenderness, wildness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent. Physical equivalences are enacted as a psychic an imagistic stream in which the layered elements mesh and gain intensity by the energy complement of the audience. (They were seated on the floor as close to the performance area as possible, encircling, resonating.) Our proximity heightened the sense of communality, transgressing the polarity between performer and audience.⁸⁴

Carolee Schneemanns Meat Joy, (...) transformierte den Körper selbst in eine bewegte „malerische“ Collage. Es war eine „Feier des Fleisches“, die sich auf „Artaud, McClure und französische Metzgereien“ bezog, und benutzte anstelle von Farbe das Blut von Tierkadavern, um die sich windenden nackten Körper einzufärben.“ Wesentliche den Materialien zu entnehmen (...) bedeutet das jeder bestimmte Raum, jedes Überbleibsel, das es nur in Paris gibt (wo die Performance ebenfalls stattfand), und jeder „vorgefundene Performer(...) ein potentielles strukturelles Element für das Stück sind“, schrieb Schneemann. „ Was ich finde, wird das sein, was ich brauche“, sowohl in Bezug auf die Darsteller und wie auf „metaphorisch aufgeladene Raumbezüge“.⁸⁵

83 Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, 1979, 1997, S.297

84 Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, 1979, 1997, S.63

85 Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, 1979, 1997, S.63



⁸⁶ Carolee Schneemann, „Meat Joy“

⁸⁶ [www.google.at/search?](http://www.google.at/search?q=carolee+schneemann+Meat+joy&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCIQsARqFQoTCMKR0qiSkscCFYOKLAod8SUBYA&biw=1037&bih=480#imgsrc=J_jR6APJxgMy2M%3A)

[q=carolee+schneemann+Meat+joy&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCIQsARqFQoTCMKR0qiSkscCFYOKLAod8SUBYA&biw=1037&bih=480#imgsrc=J_jR6APJxgMy2M%3A,](http://www.google.at/search?q=carolee+schneemann+Meat+joy&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCIQsARqFQoTCMKR0qiSkscCFYOKLAod8SUBYA&biw=1037&bih=480#imgsrc=J_jR6APJxgMy2M%3A)
27.07.2015



⁸⁷ Carolee Schneemann, „Interior scroll“

⁸⁷ [https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann+meat+joy&biw=863&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJOFwd3q-8YCFYq4FAodVDILWg#imgrc=A94hqENo9_SX6M%3A)

[q=carolee+schneemann+meat+joy&biw=863&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJOFwd3q-8YCFYq4FAodVDILWg#imgrc=A94hqENo9_SX6M%3A](https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann+meat+joy&biw=863&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJOFwd3q-8YCFYq4FAodVDILWg#imgrc=A94hqENo9_SX6M%3A), 27.07.2015

Marina Abramovic

„Freeing the Body“

Marina Abramovic, 1976, 54'54"

Marina Abramovic testet mit ihrer Performance „Freeing the Body“ persönliche, körperliche und geistige Grenzen aus. Indem sie über ihren körperlichen Erschöpfungszustand hinaus tanzt, will sie einen Zustand erreichen, der jenseits von Schmerz, Angst, körperlicher und mentaler Beschränkung ist.

*In the registration of the six-hour performance 'Freeing the Body' (December 1976) at the Mike Steiner gallery in Berlin, Abramovic can be seen standing naked in front of a white wall. An African drummer is sitting in front of her, beating a drum with his hands, sometimes quickly and loudly, at other times more gently. Abramovic moves her body to this rhythm. During the early part of the performance, she still has plenty of energy, and she rocks her hips and upper body vigorously to and fro. Even her arms are constantly working; her entire body responds to the tempo and intensity of the drumbeat. Over the course of the six hours, exhaustion sets in. Abramovic falls back on a single monotonous movement, now and then visibly exerting herself in an attempt to reinvigorate her body. After a final convulsive movement, in which she tries to give her all for one last time, she allows herself to collapse onto the floor and remains lying there, completely exhausted. During the performance, Abramovic's head was covered by a black scarf. In this way, the audience is not distracted by Abramovic as a person or personality, and attention can be focused on the body, which, due to its anonymity, has become an abstraction. For Abramovic, this work is an attempt to reach a state where there is no fear of pain, death or physical restrictions. The desire to mentally enter another dimension by overstretching one's physical limits has connections with rituals from 'primitive' cultures. Not only Abramovic herself, but also the audience becomes entranced by the performance.*⁸⁸

⁸⁸ <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-body/4487>, 27.07.2015



⁸⁹ Marina Abramovic, „Freeing the Body“

⁸⁹ <https://www.google.at/search?q=marina+abramovic+freeing+the+body+bilder>, 27.07.2015

More Than Naked

Die Jugendlichkeit in all ihren Facetten, als Lebenseinstellung und als Modus der Selbstinszenierung, ist in der Gegenwartskultur der westlichen Gesellschaften von herausragender Bedeutung. (...) Den Traum von der ewigen Jugend versucht heutzutage die Masse der Bevölkerung mithilfe der Mode und mit Diätkost, durch Wellnesskuren und Fitnesstraining oder durch kosmetische Operationen zu verwirklichen. Es handelt sich dabei um Praktiken, die auf dem großen Menschheitstraum sekulärer Gesellschaften verweisen, auf die Unsterblichkeit. Die Hoffnung darauf beruht zu einem guten Teil auf biogenetische Entdeckungen und medizinisch- technischen Innovationen, die in letzter Zeit zu einer massiven Verschmelzung von Mensch und Maschine geführt haben oder hybride Geschöpfe beziehungsweise den Fortbestand des eigenen Erbgutes zumindest imaginieren lassen.⁹⁰ (...) zielen die Ergebnisse moderner Forschung auf die souveräne Erschaffung des möglichst fehlerfreien (Wunsch-) Menschen oder die Konstruktion von menschengleichen, aber ungleich robusteren Maschinen ab.⁹¹ Dabei zeichnet sich in nahezu allen Einsatzgebieten der Mikroelektronik ab, das es in der „Postmoderne“ neben der Beschleunigung von Denkprozessen vor allem um die Aufhebung der körperlichen Kontingenz in Richtung des radikalen Endpunktes „Abschaffung des Körpers“ geht. Die komplementäre Entwicklung zu Baudrillards Erkenntnis, „dass der Körper zum Gegenstand des Heils geworden ist“, bildet das Verschwinden des Körpers aus vielen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, wie etwa aus dem Produktions- und Fortpflanzungsbereich beziehungsweise die Mutation des Menschen zum Humanoiden, Cyborg und Replikanten oder seine Reduktion auf das Gehirn sowie das Nervensystem und die Sinne.⁹²

90 Der Kulturpsychologe Lutz H. Eckersdorfer verweist in diesem Zusammenhang auf den quasi-religiösen Aspekt der Genforschung: „Religion ist immer der Versuch, den Tod auszutricksen. Es gibt keine Religion, die sich nicht mit dem Tod und dem, was danach passiert, auseinandersetzt... Auch die Soziobiologie hat so gesehen eine religiöse Struktur, denn auch sie überlistet den Tod“ (in: „Spektrum der Wissenschaft“ 4/2001, S.99) zit.nach Otto Penz, *Metamorphosen der Schönheit*, 2001, S.229

91 Otto Penz, *Metamorphosen der Schönheit*, 2001, S.229

92 Otto Penz, *Metamorphosen der Schönheit*, 2001, S.229

Das Streben nach Unsterblichkeit im wissenschaftlichen Kontext geht mit einer notwendigen Perfektionierung des Körpers einher und führt als letztendliches Ziel die Auflösung des menschlichen Körpers an. Das bedeutet nicht nur Wunschdenken, sondern Bedrohung. Bereits den modernen Menschen des Industriezeitalters beschäftigte ein ambivalentes Verhältnis zur Mensch-Maschine, Abhängigkeit und Symbiose. Diese ambivalente Beziehung des Menschen zu einer Maschine als Wunschdenken oder Gefahr wurde und wird auch in zahlreichen gegenwärtigen Blockbustern oder Computerspielen verarbeitet. Und auch die bildende und performative Kunst kommt an diesen Themen nicht vorbei. Hier komme ich nochmals auf das Impulstanz Werbeplakat 2015 zu sprechen. Die Verpixelung eines nackten Körpers ist, wie auf dem Plakat gezeigt, die künstlerische Verarbeitung dieses ambivalenten Mensch-Maschine Verhältnisses. Auch der Impulstanz Werbefilm 2015 verfährt in dieser Weise- nackt tanzende Körper werden kunstvoll verpixelt gezeigt.

Der Mensch ist also heute aufgefordert seinen Körper zu perfektionieren. Das Gefühl von Scham bezieht sich nicht mehr auf die Nacktheit des Körpers, sondern dessen Unzulänglichkeiten. Virtuelle Schönheiten, wie Lara Croft, geben den Ton an und stehen in der Beliebtheitskala über den Supermodels, Schauspielerinnen und Popikonen. Perfekt kreierte, virtuelle Schönheitsideale, gepaart mit der Interaktivität der Computernetzwerke über weite Distanzen und einer Ausdehnung der Sinne, die uns laut Otto Penz von einem direkten, persönlichen Kontakt entbindet, sind nun der Maßstab für Körperlichkeit.

Das Klassenbewusstsein einer, laut Otto Penz, selbstbezüglichen, autonomen, postmodernen Persönlichkeit orientiert sich nun über das Aussehen einzelner Körper. Wer über keinen tainierten Körper verfügt, hat kein Recht diesen zu zeigen, und kann sich nicht zur gesellschaftlichen Elite zählen. Es herrscht eine allgemein verbreitete, große Unsicherheit, was einen perfekten Körper ausmacht und wie dieser erreicht werden kann. Diese Unsicherheit wird durch das Diktat der Medien stark forciert. So zieht der Mensch sich wie im puritanisch strengem Bürgertum des 19. Jahrhunderts in sich selbst zurück und hat Angst vor körperlicher Entäußerung gepaart mit Emotion. Mit dem Unterschied, dass sich nun die Medien als Ventil für das körperliches Entblößen der Individuen anbieten. Dieses Angebot wird von der Allgemeinheit stark benutzt. Der Mensch zeigt sich nun nackt im Netz und definiert sich über die Anzahl von „likes“.

Gegenwärtige, avantgardistische Künstlerinnen wie die Tänzerinnen und Choreografinnen Doris Uhlich und Anne Juren beschäftigen sich mit diesem Diktat des perfekten Körpers, um den Körper wieder sichtbar zu machen. Doris Uhlich zum Beispiel lässt alternde Ballettstars mit der Andersartigkeit trainierter aber alternder Körper auftreten oder zeigt ihre eigene, nicht der Werbenorm entsprechende Körperlichkeit in Soloperformances auf sehr intime Weise. Das Mensch- Maschine Verhältnis nimmt sie ironisch in Angriff. Sie lässt sich zum Beispiel beim diesjährigem Tanzfestival 2015 von einer Maschinen betriebenen Platte in Bewegung versetzen.

Die 1977 in Österreich geborene Doris Uhlich eröffnete das Impulstanz Festival 2015 im Haupthof des Wiener MQ mit der Choreografie „Hit the Boom“. Doris Uhlich performte für diese Eröffnung mit einer Gruppe weiblicher und männlicher NackttänzerInnen und zeigte mit ihrer Tanzaufführung, dass Nacktheit in der Postmoderne nach wie vor ein topaktuelles Thema ist. Sie konfrontiert das Publikum mit der jugendlichen Schönheit trainierter TänzerInnen und Tänzer und performte aber auch selbst in einem Solo ihr Körperfett auf eine sehr eigenwillige Weise. Sie brachte damit, wie bereits in früheren Tanzperformances- „more than naked“ und anderen, den realen Körper mit seinen besonderen Ausprägungen in den Blick der Öffentlichkeit. Sie setzte sich mit ihrer Eröffnungsperformance „Hit the Boom“, wie in früheren Werken, selbstbewusst für die Schönheit des Körpers jenseits von Perfektion und Konsumdenken ein.

Doris Uhlich in „Hit The Boom“ 2015

„The body is a center of vibration“, tönt Doris Uhlich bei der Eröffnung der Tanzwochen 2015 in ihrem Tanzstück „Hit The Boom“ in Wien im Hof des Museumsquartiers. Der Hof ist angefüllt mit Menschenmassen. Die Menge brüllt vor Begeisterung. Doris Uhlich steht auf der Bühne hinter einem Keyboard und steuert die Impuls gebende Musik. Sie ist mit einer silbrigen Jacke bekleidet und bewegt den Körper zur Musik. Dann kommen 20 Tänzerinnen und Tänzer auf die Bühne und rütteln und schütteln ihre Körper. Sie kommen immer mehr in den Rhythmus der Klänge. Die TänzerInnen sind jung, trainiert, die Musik ist „bum tschak“ mitreißend. Dann, als es niemand erwartet, entkleiden sich die TänzerInnen langsam in der Tanzperformance. Das Publikum brüllt vor Begeisterung und nun steuert die Performance ihrem Höhepunkt zu. Die nackten Körper klatschen auf den Boden, rütteln ihre Fettteile zum Rhythmus der Musik, glänzen vor Schweiß, Frauen und Männer, die von Wellen der Bewegung ergriffen sind. Es gibt keine Unterscheidung der Geschlechter. Sie wechseln sich ab in verschiedenen Schattierungen von getanzter Emotion. Aggressives Pochen wechselt mit strömenden Arm, Bein und Bauchbewegungen. Die Bewegungen sind bizarr und verführerisch, reißen einen mit in den Strudel von Emotionen. Und Doris Uhlich, die das ganze Treiben von ihrem Mischpult aus zu steuern scheint, tritt nun vor und zieht sich auch langsam aus. Als Verweis auf den Striptease - Tanz schwenkt sie ihre silberne Jacke über ihren Kopf. Sie formt das Kreisen der Jacke aber zu einer eigenen Tanzeinlage und ich muss unweigerlich an Loie Fuller denken, die Pionierin der außergewöhnlichen Kleid - Performances im auslaufendem 19. Jahrhundert. Doris Uhlichs nackter Körper, der nicht dem Schönheitsideal von Schlankheit und Grazie entspricht, löscht dieses Ideal einer Olga Desmond, falls ein solches noch existieren sollte, mit ihrer Anwesenheit völlig aus. Sie tanzt nun ihre ganz eigene Kreation, ich würde es einen „Fetttanz“ nennen, schüttelt alle Fettteile einzeln. Ihre Körperhaltung ist dabei stehend und wie unbewegt. Es bewegen sich die Oberarmfettteile, die Oberschenkel, der Bauch, die Brüste jeweils für sich alleine und irgendwann bewegt sich das ganze

Körperfett zusammen. Der Körper wirkt nun, als wäre er in Auflösung begriffen, als würden sich alle Zellen einzeln und doch gemeinsam bewegen, wie das bewegte Spiegelbild einer unruhigen Wasseroberfläche. Doris Uhlich tönte „the body is a center of vibration“. Und immer wieder tauchen in der Performance getanzte Bezüge zur Geschichte auf. Isadora Duncan erscheint, indem die Tanztruppe demonstrativ nichts als Schuhe trägt und diese im Laufe einer Session auszieht. Alle tanzen nun barfuß, stampfen und klatschten mit den Füßen auf den Boden. Vielleicht erkennt das Publikum den historischen Bezug, es applaudiert und pfeift lautstark. Die nackten Füße der Isadora Duncan sind scheinbar auch heute noch Thema in der Tanzkunst. In ihrem Stampfen scheinen die Tänzerinnen zu sagen: „Uns gibt es, wir sind da und machen weiter auf dem Weg der körperlichen und geistigen Befreiung“. Aber nicht nur Isadora Duncan findet eine Erwähnung, auch die Tableau Vivant's mit der beginnenden Bewegung Olga Desmonds werden scheinbar gewürdigt, indem die NackttänzerInnen sich in der Bewegung weißes Puder auf ihre Körper streuen und so an die weißen Marmorbilder von „The Seldoms“ erinnern. Die TänzerInnen unter Doris Uhlichs Musikchoreografie spielen mit den Puderwolken, pudern sich demonstrativ die Hinterteile, wieder mit dem begeistert brüllenden Publikum als Begleitung. Sie wälzen sich im und am Boden liegendem, Puderstaub und zeigen die Schönheit ihrer Körper. Und natürlich sind sie schön. Sie sind trainierte TänzerInnen und ihre Körper sind schlank und muskulös. Sie scheinen aber in den Bewegungsfolgen wie frei und willkürlich zu agieren, wie Ornamente, Spiralen, Muster und Wellen eines Lichtraumes, fasst übersinnlich und doch fleischlich erdverbunden. Sie erscheinen sinnlich, erotisch, berühren und bewegen sich gegenseitig in kraftvollen Posen ihrer Unterleiber. Sie haben nicht die androgyne Schönheit einer Olga Desmond. Sie sind fleischlich real und gegenwärtig. Sie kämpfen für die Anerkennung der Schönheit des nackten Körpers, für Emotionen ohne Beschränkung oder Rollenzuteilungen, für die ganze Farbpalette von Vibrationen, der Lust am Körper, die möglich scheint und die geistig, seelische Befreiung die damit einher geht. Den Abschluss dieser außergewöhnlichen Darbietung bilden nochmals die 20ig köpfige Tanztruppe in rote Bademäntel gekleidet. Sie schütteln Sektflaschen und lassen den Sekt in die Menge explodieren, und verabschieden sich so mit einer sehr deutlichen Botschaft für körperliche Lust und Freude.⁹³

93 Feldrecherche der Autorin



Warum zieht man sich auf der Bühne noch aus?

Was hat ein nackter Körper zu sagen?

Was haben 20 nackte Körper zu sagen?

... (immer) noch zu sagen?

... wieder zu sagen?

... mehr zu sagen?

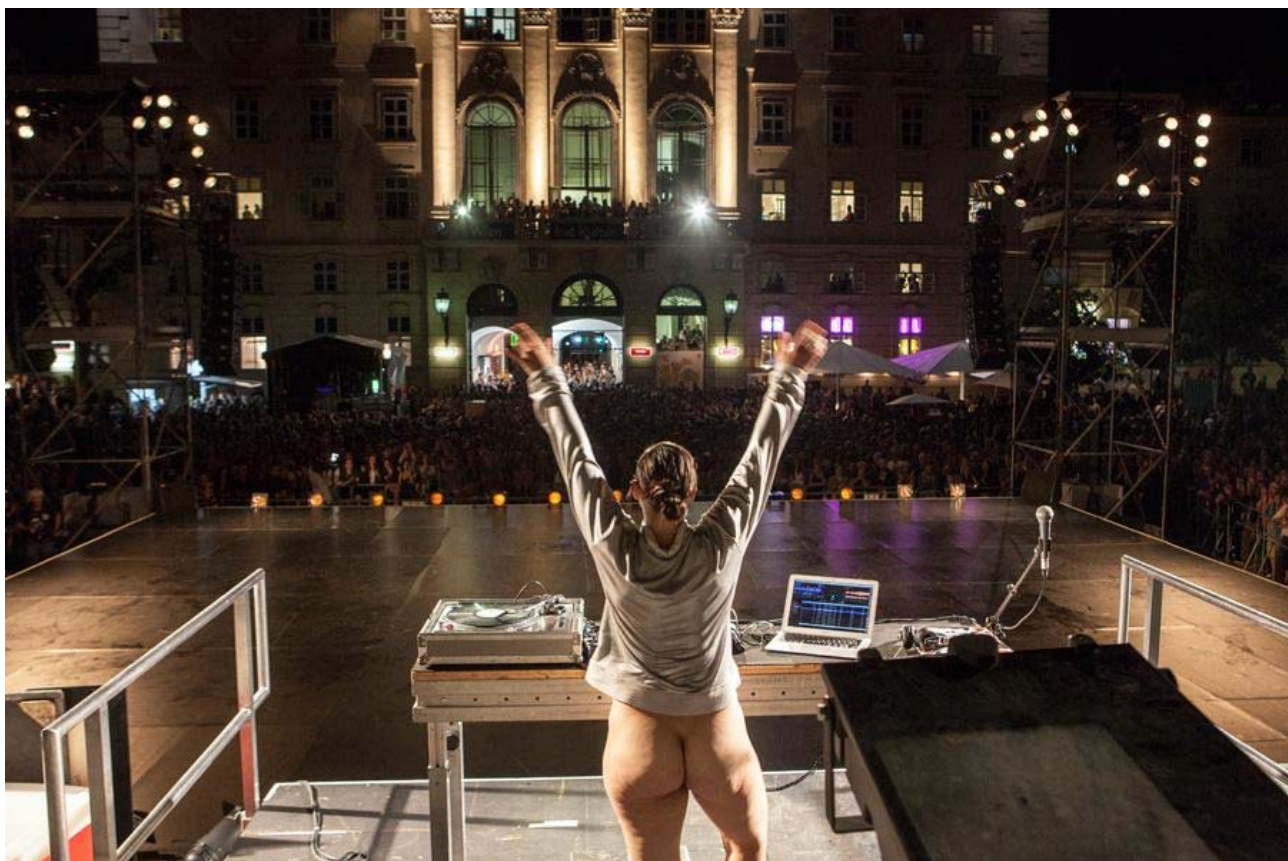
In "more than naked" lassen 20 nackte TänzerInnen ihr Fleisch wackeln, schnalzen und schwabbeln. Ihre Körper klatschen aufeinander, schwitzen und krachen von Dancefloorhits bis zu barocken Klängen. 20 Menschen auf der Bühne sind mehr als eine Gruppe – sie sind eine Gesellschaft. Und diese Gesellschaft bringt sich in Bewegung. Doris Uhlich steht dabei als DJ auf der Bühne ganz unter dem Motto: Let's party our body! Dabei schafft es "more than naked" Nacktheit frei von Ideologien und Provokation auf die Bühne zu bringen. Weder ist man peinlich berührt, noch fühlt man sich als Voyeur. Der Körper wird nicht zum Fetisch, zum Objekt degradiert und Fleischlichkeit nicht metaphorisch oder poetisch ideologisiert, sondern materiell aufgefasst und der Körper dabei mit seiner ganzen Masse und Wucht, aber auch seiner Fragilität gezeigt. Schon in "mehr als genug" hat Doris Uhlich "ihr Fleisch" zum Schwingen gebracht und daraus eine Fettanztechnik entwickelt. "more than naked" ist die konsequente Fortsetzung dieser Beschäftigung mit Körperdiskursen und zersprengt ungemein subversiv gängige Vorstellungen vom Körper, von Tanz und Nacktheit.⁹⁴

⁹⁴ <https://www.mqw.at/programm//programmdetail/doris-uhlich-more-than-naked/>; 16.07.2015

ImPulsTanz 2015 Festival Opening

Österreichs Entertainmenthoffnung der anderen Art, Choreografin, Tänzerin und zuletzt auch DJane Doris Uhlich wird dieses Jahr den Haupthof des MuseumsQuartier förmlich fluten – mit einer ganzen Menge aufgeweckter, exzellenter junger Tänzerinnen und Tänzer und More-Than-Phat-Sounds Nach Spitzen- und Fetttanz geht es nun um die Vielfalt von Energien und Körpern – lassen wir uns anstecken von ihrer Bewegung, um das aufzurütteln, was in unseren Muskeln und unserem Fleisch so vor sich hin schlummert! Machen wir das MQ zum Epizentrum einer Energie, die nicht zerstört, sondern Mut macht auf Bewegung – denn schließlich, es bleibt ja doch nichts, wie es war ... Anschließend öffnet die ImPulsTanz festival lounge – die stadtbekannte Partyoase im Burgtheater Vestibül – für 34 Nächte. DJs und Live-Konzerte, Cocktails und Liegestühle sorgen täglich ab 22:00 Uhr bei freiem Eintritt für ausgelassene Momente.⁹⁵

⁹⁵ <http://www.mqw.at/programm/programmdetail/impulstanz-2015-festival-opening/>: 16.07.2015





⁹⁶ Doris Uhlich, „Hit the Boom“

⁹⁶ <https://www.facebook.com/ImPulsTanz/photos> : aufgerufen am 16.07.2015

"Hit the Boom": Spaßfleisch im Eigenhautkostüm

Helmut Ploebst

15. Juli 2015, 16:04

Doris Uhlich eröffnet das Impulstanz-Festival im Museumsquartier

Wien – An den Plattenspielern arbeitet Doris Uhlich selbst. Ihr verdankt das Festival Impulstanz das diesjährige Eröffnungsspektakel Hit the Boom unter freiem Himmel im Haupthof des Museumsquartiers. Der Hof ist am Dienstag fast zur Gänze mit jungem, entspanntem Publikum gefüllt. Damit feiert die 38-jährige geborene Oberösterreicherin als "Österreichs Entertainmenthoffnung der anderen Art" (Zitat Programmfolder) einen Höhepunkt ihrer bisherigen Karriere.

Hit the Boom erweist sich als Recycling-Produkt aus ihrem Stück more than naked aus dem Jahr 2013 und dem "Pudertanz" aus ihrer Arbeit mehr als genug von 2009. Das Pudertanz-Solo hat eine erstaunliche Karriere im Internet gemacht, vor allem auf körperlicher Freizügigkeit gewidmeten Seiten. Uhlich hat es bei [Impulstanz](#) im Vorjahr mit Dirk Stermann zu einem Duett und jetzt bei Hit the Boom mit rund zwanzig Tänzerinnen und Tänzern zu einer Gruppensause ausgebaut.

FKK-Atmosphäre

Das ist auch Clou von Hit the Boom. Die fröhlich auf der Bühne umherspringenden jungen Leute müssen nicht lange in Hosen und T-Shirts schwitzen. Sie entledigen sich nach gefühlten fünf Minuten jener Stoffe, die ja nur Hüllen sind, und tanzen in ihren Eigenhautkostümen. Fort-an herrscht ausgelassene Club-FKK-Atmosphäre. DJane Uhlich selbst lässt die Hosen fallen, womit sie sich selbst aus more than naked zitiert. Dort hat sie wohl ein Motiv aus dem Stück Aatt enen tionon (1996) des französischen Choreografen Boris Charmatz recycelt, der damals in Frankreich mit diesem Unten-ohne-Trio einigen Staub aufwirbelte.

Verblüffend ist der Wandel der Künstlerin Doris Uhlich. Am Beginn ihrer Laufbahn ab 2006 hat sie sich mit Körpern beschäftigt, die nicht den jugendkultigen Fit-and-Fun-Maßen der Spaßgesellschaft entsprechen, auch mit dem eigenen.

Aus diesem kritischen Vorgehen ist mittlerweile ein affirmatives geworden: Das Fleisch soll Spaß haben. Sehr schön. Aber Hit the Boom mit seinem proper gebauten Tanz-Jungvolk war jetzt sozusagen die Einfleischung der Spaßgesellschaft in Form einer Freiluft-Pudergaudi.

Diese Botschaft kommt in unseren Zeiten, vorsichtig formuliert, missverständlich daher. Ausgerechnet lustiges Spaßfleisch in einer Gegenwart von Kriegen, Flüchtlingsströmen, Europakrise und Übernahme der Politik durch Wirtschaftslobbys? Die große Bühne als Buffet mit mild- wild-sexy Lebendfleisch-Hors-d'oeuvres?⁹⁷

⁹⁷ <http://derstandard.at/2000019190025/Hit-the-Boom-Spassfleisch-im-Eigenhautkostuem>:

16.07.2015

ImPulsTanz: Tanzen, ohne Einschränkung

„Ich teile gern meine Wildheit – die Droge Uhlich“: Die Choreografin, Tänzerin und DJane Doris Uhlich eröffnet heute das ImPulsTanz-Festival mit Performance, Musik und Tanz im Haupthof des Museumsquartiers (21.30 h, Eintritt frei). / Bild: (c) Daniel Gottschling

Doris Uhlich will mit „Tanzfieber“ anstecken, kriegt ihre Energie als „Bumerang“ zurück und plant ein Stück mit einem Rollstuhlfahrer. Am Dienstag eröffnet sie das ImPuls-Festival.

13.07.2015 | 18:00 | Von Isabella Wallnöfer (Die Presse)

„Dieser Auftakt wird so ansteckend sein, dass das ganze Museumsquartier hüpf.“ Da darf man Doris Uhlich beim Wort nehmen: Das choreografische Energiebündel mit Hang zum Tabubruch trägt den Beinamen Feierbiest mit der Würde einer abgeklärten Partyqueen. Wenn sie am Dienstag im Haupthof des Museumsquartiers mit 20 Tänzerinnen das ImPulsTanz-Festival eröffnet, tut sie das mit Hintergedanken: „Es ist so wie ein Energetic Dance Floor – die Energien übertragen sich von den Tänzern auf die anderen Körper der Stadt und stecken sie mit dem Tanzfieber an.“ Bis 16. August läuft das Festival, die Eröffnung (14. 7., 21.30 Uhr) bei freiem Eintritt hat Tradition – und Sinn: „Dieses opulente Open Air zieht ein neues Publikum an und bringt Interesse von Leuten, die nie mit zeitgenössischem Tanz zu tun hatten.“

Doris Uhlich soll also die Scheu nehmen. Eine gute Wahl. Wie eine Fährtsucherin begibt sich die experimentierfreudige Oberösterreicherin gern auf unbekanntes Terrain und wagt sich nah an den Abgrund des Scheiterns oder der Lächerlichkeit. Ein ungelinker Spitzentanz, vibrierendes Körperfett, alte Menschen, pensionierte Balletttänzer, ja sogar ihre eigene Mutter – Uhlich zeigt her, was viele nicht zeigen wollen. Sie ermuntert dazu, sich von Schönheitsidealen oder Normen nicht einschränken zu lassen.

„Tanz ist ein Glücksgefühl von innen“

„Bei uns ist der Tanz, diese Leichtigkeit, das Ungenierte, nicht in der Kultur verankert“, bedauert die Tanzpädagogin. „Der Körper, der in Werbung und Gesellschaft plakatiert wird, der schwitzt nicht, ist nicht bleich, sondern stählern mit Fotoshop-behandelten Zähnen. Aber in einer Tanzklasse fängt jeder an zu schwitzen – und da kommt dann etwas von innen heraus. Plötzlich zählt nicht mehr, wie man aussieht, sondern, wie man sich fühlt. Und jeder sehnt sich doch nach diesem Glücksgefühl, das von innen kommt.“

Bei ImPulsTanz lässt Doris Uhlich andere daran teilhaben. Etwa, wenn sie eine Clubversion ihrer Technobeat-Performance „Universal Dancer“ (25. 7. und 8. 8.) in der Grellen Forelle zeigt. Das Stück, bei dem sie auf einer rüttelnden, dröhnenden Maschine tanzt, ist laut und anstrengend und geht in ein Rave über, das „sicher bis in die Morgenstunden dauert“. Wie sie das aushält? „Wir haben alle diese Burn-out-Angst. Manchmal schaut man Stücke mit diesem Gedanken an. Aber ich glaube, es gibt eine Kraftausschüttung, die wie ein Bumerang funktioniert.“ Die Energie, mit der sie ihr Publikum flutet, kommt zurück. „Mein nächstes Stück heißt ‚Boom Bodies‘. Ich entwickle mit einer Gruppe von Tänzern eine Tanztechnik der Energetisierung und versuche, den ganzen Raum in eine Art Vibration zu bringen. Auch da haben wir keine Angst vor dem Ausbrennen.“

2016 feiert Uhlich ihr zehnjähriges Jubiläum als Choreografin. Für das Kurzstück „Energetic Bodies“, das im August bei ImPulsTanz gezeigt wird, hat sie ihre Erfahrung und ihre Ansätze an Studenten des Konservatoriums Wien weitergegeben: „Die Idee war: Ich teile mit den jungen Leuten meine Wildheit – die Droge Uhlich.“⁹⁸

⁹⁸ http://diepresse.com/home/kultur/news/4775998/ImPulsTanz_Tanzen-ohne-Einschraenkung: 16.07.2015

„Welt ist mein Körper" Die Tänzerin Doris Uhlich über die Impulstanz-Eröffnung und ihre Wäschetrommel-Weltmaschine

„Die Energie von Motoren steigt in den Körper von Doris Uhlich und Doris Uhlich gibt Energie wieder ab. Und dann schau'ma, was passiert."

Doris Uhlich lacht laut und schallend, als sie ihre neue Performance beschreibt. "Universal Dancer" heißt das Projekt, dass die Tänzerin und Choreografin im Rahmen von Impulstanz am 27. Juli and am 8. August im Club "Grelle Forelle" vorstellen wird.

Uhlich hat sich dafür eine Beat-übertragende Maschine aus Wäschetrommeln bauen lassen. "Der Rütteltisch rüttelt mich und ich bewege meinen Körper dazu zu Techno-Sound. Es ist eine Weltaufrüttelungsmaschine, die mich energetisiert und mit mir die Welt. Ich behaupte, wo auch immer dieser Tisch ist, ist das Epizentrum eines Welttanzes."

Uhlich meint das ernst, doch in ihren Augen glitzert der Schalk. Sie hat keine Angst vor dem ganz Großen, nimmt auch das scheinbar Unaussprechliche in den Mund. "Ich wollte groß planen und mich fragen: Was für eine Kraft braucht es, um eine große Bewegung zu starten, die auch andere Menschen aufrüttelt?" Es geht ihr um "Entgrenzung": Energien ausladen, sich öffnen, über sich hinauswachsen. Die Tendenz unserer Gegenwart ist ja, sich zurückzunehmen. In unserem Fleisch ist ein Pragmatismus. Man will Grenzen ziehen, das Alte bewahren, weil man Angst vor Verlust hat. Entgrenzen bedeutet, keine Angst zu haben, alles niederzureißen. Man muss nach draußen," beschreibt sie schwärmerisch ihre Wäschetrommel-Weltmaschinen-Performance.

Die Fleischlichkeit

Bei Uhlichs bisherigen, preisgekrönten Produktionen wie "Rising Swan", wo sie in Tüllrock und Lederjacke zu "Eye of the Tiger" Spitzentanz zeigte und sich mit klassischem Tanz auseinandersetzte, stand immer der Körper im Mittelpunkt: Der alte, der nicht konforme, der nackte Körper und die Fleischlichkeit, wie etwa in "more than naked", wo Uhlich den Nackttanz und den "Fettanz" entwickelte.

Auch um den scheinbar ausgemusterten Körper ging es, wie etwa im Stück "Come Back", wo ehemalige Balletttänzer, darunter die einstige Primaballerina Susanne Kirnbauer, auf ihre Tanzkarriere zurückblickten.

Aufgewachsen am Attersee, sollte sich Uhlich als kräftig gebautes Mädchen nicht allzugroße Hoffnungen auf eine Tänzerkarriere machen, gab man ihr zu verstehen. Dazu habe sie einfach nicht die Statur. Doch Uhlich, tanzbegeistert seit der Ballett-Serie "Anna", ließ sich nicht abbringen, studierte Tanzpädagogik und machte die eigene Biografie zum Gegenstand ihrer Arbeit. Etwa in der Performance "Uhlich", in der ihre Mutter die Hauptrolle spielte.

"Ich choreografiere mein Leben. Alles, was ich tue, ist Teil meines Lebens".

Bei "Universal Dancer" geht es diesmal aber nicht um das Brechen von Schönheitsnormen, sondern darum, "etwas in die Gänge zu bringen. Es geht um Ausbreitung von Bewegung und darum, Energie auszulagern. Ich will immer größere Themen ansprechen. Es geht um Wildheit. Ich energetisiere den Club mit meiner Maschine. Der Körper der Welt, mein Fleisch. Die Welt ist mein Körper. Das wird der Auftakt zu einem Universal Rave, die ganze Nacht hindurch."

Wie gesagt, Uhlich geht aufs Ganze.

Der Herzschlag

Techno taugt ihr derzeit besonders, weil er "symphonischer ist als Pop, der nach drei Minuten endet". Mit Techno könne man Ausdauer im Sound kreieren. "Große Bewegungen brauchen Ausdauer. Und weil Techno auch sehr viel mit dem Herzschlag zu tun hat, habe ich das Gefühl, es geht extrem hinein ins Fleisch. Ich möchte laut sein!"

Die Herzlichkeit der 37-jährigen Oberösterreicherin ("Sag dem KURIER, ich fühl mich wie 28!") ist ansteckend. Damit wird es ihr spielend gelingen, nicht nur die Grelle Forelle, sondern auch die geschätzten 4000 Menschen im MuseumsQuartier, die am Dienstag bei der Eröffnung des Impulstanz-Festivals erwartet werden, mit Begeisterung anzustecken.

Unter dem Titel "Hit the Boom" wird die unbändige Doris Uhlich mit 20 jungen Tänzerinnen und Tänzern um 21.30 Uhr das Museumsquartier zum "Epizentrum einer Energie" machen. Das MQ soll vibrieren, zum "Energetic Dance Floor"

werden. Der Sound wird eine spezielle Mischung, die "Uhlich-Melange": Techno, Pop, Barock. Und natürlich wird Uhlich dann ihre in zartes Oberösterreichisch gefärbten DJ-Sprüche in die Menge werfen: "The body is the brain. Check your body Vienna. The whole world can hear us !" Einfach und direkt soll es werden. Dass sie diesmal eine Open-Air-Bühne zur Verfügung hat, findet Energiebündel Uhlich "schon irre. Endlich kein Bühnenende. Die Grenze ist der Himmel! Wir haben die Ehre, das Tanzfieber in Wien zu entzünden. Des moch ma!"⁹⁹

⁹⁹ <http://kurier.at/kultur/buehne/doris-uhlich-die-welt-ist-mein-koerper/140.978.348>: aufgerufen am 16.07.2015





¹⁰⁰ Doris Uhlich, „Hit the Boom“

¹⁰⁰ <http://kurier.at/kultur/buehne/bilder-von-der-impulstanz-eroeffnung-mit-uhlichdancers/141.650.789/slideshow>: aufgerufen am 16.07.2015

Boom tschak: ImPulsTanz eröffnet mit fetter Performance

Energiegeladener Festivalauftakt mit 20 nackten Tänzern vor mehr als 5.000 Besuchern im Museumsquartier

Auf den ImPulsTanz-Sujets, die aktuell das Wiener Stadtbild verschönern, sind sie noch verpixelt, die nackten Körper. Bei der Festivaleröffnung im Haupthof des Museumsquartiers gestern, Dienstag, Abend waren sie dann in all ihrer Pracht zu sehen, 20 an der Zahl, verschwitzt, gepudert und ständig in Bewegung gehalten von DJane und Fetttanzmeisterin Doris Uhlich. Ganz nach dem Motto: "Boom tschak!"

Wer die österreichische Choreografin Doris Uhlich kennt, der weiß um ihre Liebe für den (nackten) Körper und das schwingende "Fleisch", aus der sie ihre legendäre Fetttanztechnik entwickelt und u.a. die Ensembleperformance "more than naked" gespeist hat. Für den ImPulsTanz-Auftakt hat sie letztere unter dem Titel "Hit the boom (... 'cause it's more than summer!)" adaptiert: Erneut wacht sie als DJane am erhöhten Mischpult über 20 junge Tänzer, versorgt sie auf einer großen, quadratischen Bühne mit wummernden Technobeats ebenso wie mit Hard-Rock, Pop und Vivaldi.

Die Hüllen fallen

Die Hüllen fallen dabei schnell, und bleiben - zur Begeisterung vieler und Irritation mancher - für den Großteil der 45-minütigen Performance auch unten.

Unermüdlich tanzen und hechten die entkleideten Tänzer über die Bühne, springen sich gegenseitig in die Arme, heben einander hoch, bilden Türme, Kreise und Linien, strecken die Arme in die Luft, zur Seite und gen Publikum, als würden sie dessen Energie heraufbeschwören. Da wirbeln Haare, wackelt Fleisch, rinnt der Schweiß, klatschen nasse Körper aufeinander, und ruft Uhlich immer wieder: "Boom tschak. The body is a brain." Beeindruckend ist die Ausdauer der Tänzer, inspirierend ihr berührungsloser, verspielter Zugang zum eigenen Körper, fernab von Schönheitsidealen, Voyeurismus und Sex.

Das animiert, ist bildgewaltig - und wirkt vor allem dank zweier Höhepunkte noch lange nach: Wenn Doris Uhlich ihren Tänzern eine kurze Pause gönnt, vor ihr Mischpult tritt, sich erhobenen Hauptes auszieht und - nur mit Stiefeletten bekleidet und ihre silberne Weste wie ein Lasso über dem Kopf kreisend - auf die leere Bühne tritt, in die Knie geht und im Stil ihrer kultigen Fetttanztechnik jede Stelle ihres Körpers zum Wackeln, Zittern und Schwabbeln bringt. Und wenn es ihre Tänzer ihr später zum Finale gleich tun, sich kollektiv in gedämpftem Licht erst mit Puder bestäuben, um dieses dann in jeder erdenklichen Pose wieder abzuschütteln. Als wäre er bestellt, setzt schließlich der Regen ein, holen die Tänzer Champagnerflaschen auf die Bühne - und vermischen sich Sprudel, Wasser und Puder zu einem fantastischen Matsch, in den sich manch einer am liebsten suhlen möchte.

"Jetzt heißt es, das eigene Fleisch zu bewegen", fasst Dirk Stermann als Moderator des Abends dann noch einmal das zusammen, was Uhlich & Dancers 45 Minuten lang mit ihren Körpern kommuniziert haben - und dem nur ein Bruchteil der mehr als 5.000 Besucher nachgekommen ist. Zum gewünschten "Epizentrum der Energie" wurde der leicht abgekühlte, aber trockene Haupthof leider nicht. Nur vereinzelt ließen sich Grüppchen zum Tanzen mitreißen. Dabei war Stermanns Botschaft zum Auftakt deutlich: "Lieber Herr Strache, lieber Herr Niessl, oder wie Sie alle heißen: Ab heute wird zurückgetanzt!" Sei es in Zeiten, "in denen wir uns von der Welt abschotten" doch "gut, dass wir in Wien die Fenster zur Welt öffnen".

Uhlich und ihre Tänzer haben ihren Beitrag dazu eindrücklich geleistet, haben Vielfalt und Freiheit und Lust auf die Bühne gehoben. Eine Party, wie sie die verbliebenen, vereinzelt blank ziehenden Tanzwütigen nach Ende der Performance im Hof zu Uhlichs weiterer Auflegerei veranstaltet haben, hätte man sich dementsprechend von Anfang an gewünscht. Aber: "Dieser Abend war geil, so, wie er war", weiß Stermann. Und ImPulsTanz hat ab morgen, Donnerstag, mit mehr als 120 Vorstellungen und rund 250 Workshops ein Monat Zeit, das Wiener Fleisch doch noch kollektiv in Wallung zu bringen.

(Von Angelika Prawda/APA) ¹⁰¹

¹⁰¹ <http://kurier.at/kultur/buehne/boom-tschak-impulstanz-eroeffnet-mit-fetter-performance/141.649.859>: aufgerufen am 16.07.2015

ImPulsTanz startet mit einem "Boom" von Doris Uhlich im MQ

Von Apa | 29.05.2015 - 13:25

Nach dem groß angelegten Jubiläum fiel ImPulsTanz im Vorjahr um seine traditionelle Open-Air-Eröffnung im Wiener Museumsquartier um. Zur 32. Ausgabe ist wieder alles beim Alten, wenn das internationale Tanzfestival am 14. Juli - und damit bereits zwei Tage vor offiziellem Festivalstart - im Haupthof von der österreichischen Starchoreografin Doris Uhlich eröffnet wird. Das Motto: "Hit the Boom"!

Gemeinsam mit zahllosen jungen Tänzern und Tänzerinnen und "More-Than-Phat-Sounds" zelebriert Uhlich bei freiem Eintritt die Vielfalt von Energien und Körpern und rüttelt auf, "was in unseren Muskeln und unserem Fleisch so vor sich hin schlummert", kündigt das Festival schon jetzt an. Das MQ soll dabei nicht weniger als das "Epizentrum einer Energie" werden, "die nicht zerstört, sondern Mut macht auf Bewegung".

Von 16. Juli und 16. August mangelt es dann so gar nicht an Bewegung, wenn Wien von mehr als 50 Produktionen und 250 Workshops an verschiedensten Schauplätzen geflutet wird. Den Anfang macht Needcompany-Performer Maarten Seghers, der im Schauspielhaus mit "What do you mean what do you mean and other pleasantries" - einer Mischung aus Konzert, skulpturalem Tanz und Stand-Up-Comedy-Show - zugleich die [8:tension] Young Choreographers' Series einläutet. Ein Fokus im Performanceprogramm liegt heuer auf der lebendigen österreichischen Szene, stehen doch Uraufführungen von u.a. Christine Gaigg, Philipp Gehmacher und Ian Kaler sowie Wiederaufnahmen von Erfolgsproduktionen wie Uhlichs Clubversion von "Universal Dancer" in der Grellen Forelle an. Der Club am Donaukanal wird ebenso zur ungewöhnlichen neuen Spielstätte wie das mumok, das Weltmuseum und das 21er Haus, mit denen das Festival eine erstmalige Kooperation eingeht, um den Austausch zwischen bildender und performativer Kunst voranzutreiben. Im Rahmen der Performancereihe "Redefining Action(ism)" etwa bespielen Künstler das mumok mit Interventionen und Happenings.¹⁰²

¹⁰² www.salzburg.com/nachrichten/oesterreich/kultur/sn/artikel/impulstanz-startet-mit-einem-boom-

Anne Juren in „The Point“ 2015

Die aus Grenoble stammende Wiener Choreografin Anne Juren führte die Performance „The Point“ zusammen mit den Tänzerinnen Varinia Canto Vila, Charlotta Ruth und Elisabeth Ward im Rahmen der Impulstanz Wochen 2015 im Museum des 21. Jahrhunderts in Wien auf. Inhaltlich sollte mittels Bewegung und Sprache die Choreografie ins Körperinnere der Betrachter verlagert werden. Ich habe mir davon selbst ein Bild gemacht und teilgenommen.

Der große Saal im Erdgeschoß des 21iger Hauses war mit Matratzen ausgelegt. Jeder Besucher der Performance wurde aufgefordert sich einen Platz auszuwählen und sich auf eine Matratze zu legen. Es herrschte eine Stimmung unter den Teilnehmern wie vor einem Meditationsretreat- erwartungsvoll und gelassen, bereit für das, was da kommen mag. Wie ja bereits durch die Medien angekündigt, sollte es eine Reise ins Körperinnere werden. Als die Performance begann, wurden alle TeilnehmerInnen darauf hingewiesen die Augen besser zu schließen und sich einzulassen, da niemand berührt werden sollte. Wir starteten mit einer, durch die Choreografin angeleiteten, körperlichen Verortung und dem Fühlen verschiedener Körperstellen im Kontakt mit dem Boden. Diese Verortung ging fließend in einen Scann durch den Körper über.

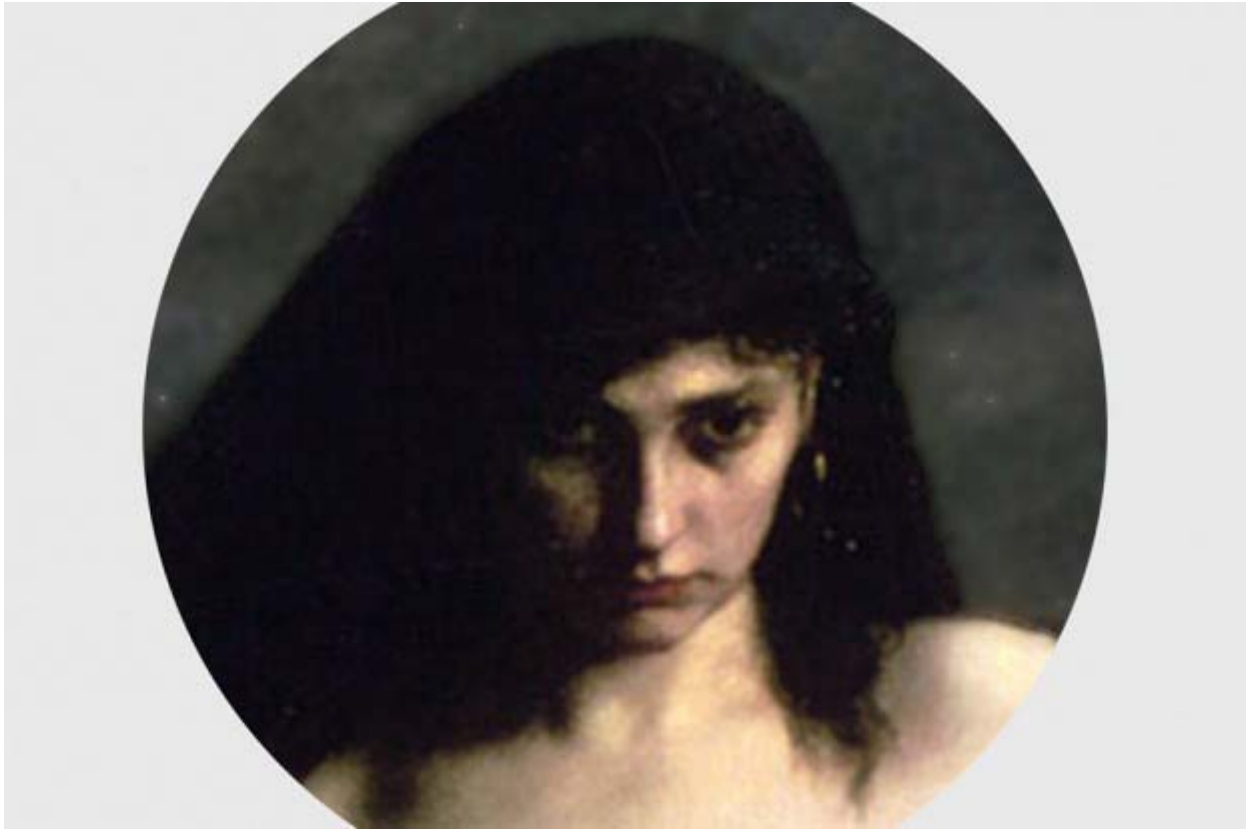
Anne Juren erzählte, wie sie die Körper des Publikums erforschte. Wie sie zuerst die Haut abrollte und die Organe darunter freilegte. Wie sie sich ins Innere des Fleisches arbeitete, die Organe ertastete und durch die Vagina in den Bauch eindrang. Sie erzählte wie das Innere des Körpers, der Organe, aussah. Die Rippen wurden von ihr verbal gedehnt und Räume öffneten sich. Farben tauchten auf und das Innere des Schädels. Unterstützt durch die schmatzenden Geräusche und das Klingen von Wasserrinnsalen entstanden in meinem Inneren Bilder von Fleisch, Haut und Feuchtigkeit. Die Lichteffekte erzeugten bei geschlossenen Augen Wärme und Kälteeindrücke. Der Sound bewegte sich im Saal und schaffte Nähe und Distanz. Irgendwann wurden dann verbal Knochen geknackt und noch mehr Räume erschienen.

Das Aufbrechen der Knochen war es, als ich dachte „was für ein Gewaltakt an meinem Körper“, „was für ein Eingriff und Übergriff“, aber es fühlte sich nicht schmerzhaft an, nur irritierend. Ich dachte mir, was für eine intelligente Performance, die das Spiel mit der Entblößung an die Zuschauer abgibt. Das Publikum befindet sich zwar wieder einmal passiv auf Matratzen liegend und zuhörend und doch ist alles, was passiert, nur ein inneres Bild im Betrachter. Der Betrachter entscheidet hier auf sehr deutliche Weise, was gesehen wird. Er/Sie zensiert oder nimmt teil, ist schamvoll oder neugierig und hat plötzlich wieder Verantwortung über das Wahrgenommene. Genauso viel oder wenig kann in der Performance entstehen, wie der Betrachter bereit ist zuzulassen. Ein höchst intimer, privater Prozess, an dem aber auch andere beteiligt sind und den eine Choreografin steuert. Intimität wird ermöglicht, aber auch öffentlich gemacht. Zu Beginn der Performance wurde erwähnt, dass niemand berührt werden sollte und somit einem Einlassen auf die Aktion nichts im Weg stand. Dieser Hinweis sollte das Publikum in Sicherheit wiegen und bezog sich darauf, dass es nicht Teil der Performance wäre die TeilnehmerInnen real körperlich zu berühren. Während der Performance vermischt sich aber öffentliche und private Berührung. Obwohl der Betrachter die Berührung, zum Beispiel durch das Öffnen der Augen steuern konnte, wurde die private, intime Berührung zu einer öffentlichen Angelegenheit. Der Zuschauer ist hier nicht mehr Voyeur einer präsentierten Nacktheit, sondern wird selbst zum öffentlichen Objekt einer Nacktperformance. Öffentlichkeit und Privatheit wird hier bewusst von Anne Juren vermischt. Wie bereits Carolee Schneemann in den 60ern die Grenzen zwischen Zuschauer und Akteuren aufzubrechen versuchte, ging es aus meiner Sicht auch in der Performance von Anne Juren, um die Auflösung von Grenzen. Das Publikum sind nun nicht mehr die Voyeure im Zuschauerraum, sondern die TeilnehmerInnen. Sie sind Teil der Aufführung selbst. So wie sich auch in Schneemanns „Meat Joy“ die ZuschauerInnen auf gleicher Ebene mit den Akteuren befanden und aufgefordert waren die Aktionen rückzumelden. Weiters spielte bei Anne Juren das Fühlen mit dem Körper eine Rolle, wie bereits Carolee Schneemann den Körper mit Augen versah und die AkteurInnen aufforderte mit den Augen des Körpers zu performen, also fühlend zu sehen.¹⁰³

103 Feldrecherche der Autorin

THE POINT ist ein choreografischer Trip im Kontext eines Museums. Das Stück sucht die Grenzen des Begriffs Choreografie auszudehnen, in dem es eine introspektive Reise durch das Private des eigenen Körpers hin zu einem öffentlichen Körper entwirft. Die Idee eines Punktes, als ein Ort des Vergnügens und des Verlangens nach Bedeutung, wird befragt. Diese Befragung erkundet gleichzeitig die Korrespondenz zwischen dem imaginativem Potential von Sprache und einem durch sie beschriebenen Bild. Verschiedene Erfahrungen – physische, geistige und Sinneserfahrungen - werden hervorgerufen; die Grenze zwischen einem privaten und einem öffentlichem Zustand ist kaum auszumachen: *THE POINT* regt das limbische System der Zuschauerinnen an und strebt nach dem Gleichgewicht zwischen inneren/eigenen und äußeren/anderen Realitäten./¹⁰⁴

104 Anne Juren, *THE POINT*, Eine Kooperation von ImPulsTanz und 21er Haus



¹⁰⁵Anne Juren, „The Point“

THE POINT

In ihrer letzten Arbeit Pornography beschäftigte sich Anne Juren mit dem Verhältnis zwischen pornografischem Blick und den Repräsentationsmechanismen des Theaters.

In THE POINT geht es nun darum, diesen Blick zu verschieben und einen kreativen Raum der Imagination und Introspektion zu erzeugen, indem die Performerinnen mittels Bewegung und Sprache die Choreografie ins Körperinnere der Betrachterinnen verlagern: THE POINT ist ein choreografischer Trip zwischen öffentlich und privat, inmitten einer musealen Umgebung. Matratzen liegen bereit!

Uraufführung ¹⁰⁶

¹⁰⁵ <http://www.impulstanz.com/performances/2015/id742/>: 21.07. 2015

¹⁰⁶ <http://www.impulstanz.com/performances/2015/id742/>: 21.07. 2015



¹⁰⁷ Anne Juren, „Magical“

¹⁰⁷ [https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=Anne+Juren+magical&biw=1037&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJaI0JqBjccCFcOVLAod50EH7A#imgsrc=8eI7tAyyq-xsCM%3A)

[q=Anne+Juren+magical&biw=1037&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJaI0JqBjccCFcOVLAod50EH7A#imgsrc=8eI7tAyyq-xsCM%3A](https://www.google.at/search?q=Anne+Juren+magical&biw=1037&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJaI0JqBjccCFcOVLAod50EH7A#imgsrc=8eI7tAyyq-xsCM%3A), 31.07.2015

Christine Gaigg in 2nd nature- maybe the way you made love twenty years ago is the answer?

Eine wichtige Position zur Auseinandersetzung mit Nacktheit im Tanz ist die Performance 2nd nature von Christine Gaigg. Im Rahmen von Impulstanz 2015 führt Gaigg das Tanzstück im Wiener Odeon Theater auf. Es geht um die *Veränderung des gesellschaftlichen Stellenwertes von Sexualität.*¹⁰⁸ Die Aufführung startet mit der projizierten Information: *Sex, naja, das ist wie Tanzen, es braucht Übung. Und dann musst du jemand finden, bei dem du dich frei fühlst und umgekehrt_ Es ist kompliziert, obwohl es doch einfach sein sollte_in letzter Zeit habe ich selten Sex, aber ich merke, ich würde mich gerne wieder frei ausdrücken können, ohne die ganzen Scheißdogmen und – vorschriften. So wie ich bin.*¹⁰⁹

Die Choreografin war Teil der Inszenierung und las aus einem Tagebuch gesammelte, persönliche Gedanken zu ihren Erfahrungen mit Sexualität vor. Sie behielt dabei ihre Kleider an, entblößte sich aber im Lesen ihrer intimen Aufzeichnungen durch das verbale Preisgeben in der Öffentlichkeit eines Theaters. Gleichzeitig performten drei TänzerInnen, Adriana Cubides, Anna Prokopo`va und Petr Ochvat, körperliche Nacktheit, Sexualität, Lust und Begehren. Sie näherten sich begehrend aggressiv greifend, einander an, zogen sich die Kleider vom Leib und stöhnten abwechselnd orgiastisch in ein auf der Bühne stehendes Mikrophon. Die Bewegungen der TänzerInnen wirkten animalisch, Ihre Unterleiber wölbten sich in präsentierter Geilheit. Sie waren dabei lustvoll in sich selbst versunken. Sie rissen oder stießen weg und waren auf die sinnliche Begegnung miteinander konzentriert. *Sie tun dies auf der choreografischen Grundlage somatischer Praxis als Tanztechnik. Damit erweitern sie das Vokabular des zeitgenössischen Tanzes um subtile energetische Zustände und vereinzelte Momente, die gemeinhin dem*

108 Impulstanz Vienna International Dance Festival 2015, Christine Gaigg/2nd nature, S.6

109 Impulstanz Vienna International Dance Festival 2015, Christine Gaigg/2nd nature, S.15

Pornografischen zugeschrieben werden. ¹¹⁰

Gaigg liest von der Bedeutung der Aggression im Sex. Sie spricht davon, das Sex in der heutigen Zeit mehr mit Macht und Konsum zu tun hat als mit Lust und Begierde. Sexualität kann ihrer Meinung nach so nicht befreiend erfahren werden. Gesellschaftliche Disziplinierung, Perfektionismus, die Angst vor der Scham und die Angst etwas zu riskieren, indem man sich entblößt, verhindern transformatorische, sexuelle Erfahrungen. *Maybe the way you made love twenty years ago is the answer?* Lesend erzählt Christine Gaigg von ihren Erfahrungen aus der Zeit der „sexuellen Revolution“. Sie vergleicht die Situation von vor über 20 Jahren mit heute. *Begehren war einmal ein Kompliment, heute wird es schnell als Bedrohung interpretiert. In den Tagen der sexuellen Revolution war das Motiv: Freiheit! Politische Freiheit, freie Sexualität und Selbstbestimmung wurden zusammen gedacht. Heute hingegen bestimmen- bei gleichzeitiger Beschwörung medialer Übersexualisierung, kleinteilige Reglementierungen das Verhältnis zur Liebe.* ¹¹¹ Inhälierte Scham lässt uns in Erstarrung verharren. Laut Christine Gaigg würden wir sexuelle Regungen heute lieber wegtherapieren. Die Sexualität und Nacktheit bedroht unser Leben als Bürger und Konsumenten einer gut funktionierenden Leistungsgesellschaft. Die Nacktheit beinhaltet wie bereits in anderen Beiträgen dieser schriftlichen Arbeit besprochen, das scheinbar gefährliche Animalische, über das wir keine Kontrolle zu haben glauben. Das Animalische in Verbindung mit dem Triebhaften steht dem Funktionieren und der erfolgreichen Ausübung von Macht innerhalb einer Gesellschaft mit Sicherheit im Weg. Wild und subversiv kann die Nacktheit vielleicht sogar der Zündstoff für eine Revolution sein. *„By taking off our clothes in front of each other, we consciously take off our other selves, our relations to other people, the limits of our relations to each other. We became just a body, outside the normal structures and plans of normal life. To be naked means to be seen, but below that, to be naked is to be emptied- blank. Taking off our clothes is revolutionary, proletarian: stripping reduces and removes whatever status we rely on. And it make us both more human and more like objects at the same time.* ¹¹²

110 Impulstanz Vienna International Dance Festival 2015, Christine Gaigg/2nd nature, S.6

111 Impulstanz Vienna International Dance Festival 2015, Christine Gaigg/2nd nature, S.6

112 Sallie Tisdale, Impulstanz Vienna International Dance Festival 2015, Christine Gaigg/2nd nature, S.22







¹¹³ Christine Gaigg, „2nd nature“

¹¹³ http://www.tqw.at/sites/default/files/press-images/Gaigg5_Maybetheway_c_JanGott.jpg,

04.08.2015

Fazit

In Anbetracht der Tatsache, dass Nacktheit im Tanz seit dem 19. Jahrhundert von der bürgerlichen Gesellschaft verboten oder eingeschränkt wurde, sind die Jahre der sogenannten „sexuellen Befreiung“ ab 1960 unter dem Zusammentreffen politischer und wirtschaftlicher Ereignisse für den Körperdiskurs von herausragender Bedeutung.

Performance - Künstlerinnen haben damals im Zuge der Revolten gegen das Bürgertum versucht Nacktheit in Verbindung mit Sexualität zu thematisieren.

Sie haben sich wie Carolee Schneemann in Tierblut, welches symbolisch für das Animalische steht, gewälzt und den Körper fühlend Augen verliehen.

Sie haben den Körper ins Zentrum der künstlerischen Untersuchungen gestellt und sich grenzüberschreitenden Erfahrungen wie Schmerz ausgesetzt um geistige Transformationen zu erlangen. Denn Schmerz ist das, was uns in der Regel von der Beschäftigung mit dem Körper abhält. Diese performative Auseinandersetzung hat ein Selbstverständnis im Umgang mit Nacktheit kreiert. Gleichzeitig wurde Nacktheit und Pornografie von der Konsumwelt und den Medien als Verkaufsschlager entdeckt und erlebt heute in der bürgerlichen Gesellschaft eine Inflation der Bilder. Vielleicht kann Nacktheit heute aus diesem Grund auch auf einer angesehenen Bühne gezeigt und reflektiert werden.

Im Gegensatz zum Puritanismus des 19. Jahrhunderts fühlen wir uns heute körperlich befreit, da sich die Schamgrenzen scheinbar stark verschoben haben. Wurde Nacktheit im 19. Jahrhundert vom puritanistischen Bürgertum als anstößig angesehen und in die „Unterwelt“ der Varietes projiziert, so gibt es im heutigen Bürgertum eine allgemeine Akzeptanz gegenüber der Präsenz von Nacktheit. Es gibt meines Wissens heute kein Verbot mehr bezüglich des Zeigens von Nacktheit auf einer Bühne.

Der Zuschauer ist aber immer noch passiver Voyeur im dunklen Zuschauerraum, wenn auch situativ die traditionellen Zuschauer- Sitzpositionen zum Beispiel in Liegepositionen aufgelockert und geändert wurden oder der Zuschauer nun auch TeilnehmerIn sein kann, TeilnehmerIn einer Performance wie im Falle von Anne

Jurens „The Point“ oder TeilnehmerIn einer After Dance Party. Wohin aber sind nun die Schamgrenzen gewandert? Die verschobenen Schamgrenzen sind laut Norbert Elias nur verinnerlicht worden und von Außen auferlegte Verbote damit hinfällig geworden. Christine Gaigg meint schließlich in 2nd nature das es die „Scheißdogmen“ noch gibt. Sie spricht in ihrem Tanzstück von einer Disziplinierung, die uns für einen natürliche Umgang mit dem Körper im Weg steht. Sie findet, dass der Mensch nicht frei ist sich sexuell und körperlich kreativ auszudrücken und führt das auf die Angst, nicht perfekt zu erscheinen, zurück. Reinheit und Perfektheit werden uns von den Medien als erstrebenswert verkauft.

Mit der Bedeutung der Jugend- und Konsumkultur und der zunehmenden Technisierung des 20igsten und beginnenden 21igsten Jahrhunderts hat sich laut Ulrich Greiner ein neuer Puritanismus eingeschlichen. Der Körper untersteht dem Diktat der Leistungsfähigkeit. Alterungsprozesse, Krankheit und Körperlichkeit die nicht der jugendlich, gesunden Norm entsprechen, werden medial ausgeblendet. *Im Gegenzug zur allgemeinen Sexualisierung oder „Pornographisierung“, für die es zahllose Beispiele gibt, hat sich ein neuer Puritanismus eingeschlichen, der alles was die Leistungsfähigkeit einschränken könnte, unter die Strafe der Peinlichkeit oder gar des schuldhaften Versagens stellt. Gesundheit ist die neue Religion des Zeitalters, und wer sich ihrem Diktat verweigert, indem er dem Genuss des Rauchens, Trinkens oder Essens bedenkenlos frönt, macht eine peinliche Figur und sich selber unmöglich- es sei denn, er zählt zu jener neuen Unterschicht, der Peinlichkeit nichts mehr bedeutet , weil ihr jeder Stolz ohnehin abhandengekommen ist. Der Keuschheitsgedanke ist ausgewandert in jene Selbstkasteiung, die sich in der Magersucht und im Body- Shaping der Fitness Kults Ausdruck verschafft. (...) Obwohl der neue Puritanismus alles, was Leistung ermöglicht und fördert, auf seine Fahnen schreibt und jede Form der Selbstertüchtigung preist, geißelt er zugleich die Spuren körperlicher Arbeit: den Schweiß. (...) Wer diese Lebensspuren zeigt, ist peinlich. Hygiene, einst ein Vehikel des medizinischen Fortschritts, dient nunmehr dazu, alle Hinweise auf das Animalische zu tilgen. (...) Wer hier versagt, der muss befürchten, aus dem gehobenen sozialen Kontext herauszufallen und dort zu landen, wo er herkam oder niemals hinwollte.*

Die Kultur der Peinlichkeit paart den rüden Durchsetzungswillen am Markt der Chancen mit einem empfindlichen Sensorium für die mit der Rolle und dem Augenblick permanent wechselnden Erfordernisse.¹¹⁴ Insgesamt und nahezu gleichförmig in allen spätkapitalistischen Gesellschaften ist eine pluralistische „Schönheitsdemokratie“ mit psychologischen Vorzeichen am Entstehen, die Mehrheiten wie den athletischen Mann, sowie die sportlich-straft, schlanke Frau und populäre Minderheiten, kennt. Die gemeinsame Basis dieser „Postmoderne des Körpers“ bilden die extreme Jugendlichkeit, das straffe Fleisch und die glatte Haut, die das zeitgemäße Gewand des weitgehend entblößten Körpers bildet- in einer Epoche, wie gesagt, in der „nicht mehr Kleider, sondern Körper Leute machen.“. Zu den höchsten Zielen dieser zeitgenössischen Demokratie zählt die Effektivität der Selbstinszenierung, dem ein hedonistisches Vergnügen an der Durchgestaltung und Ästhetisierung des Körpers zugrundeliegt.¹¹⁵ Und Sascha Walz scheint in ihrem Tanzstück „Körper“ zu fragen: Warum eigentlich tun wir uns das an? (...) In einer Sequenz werden Bilder von Sport und Konsum aufgerufen, in einer Art Raserei arbeiten einzelne Tänzer gegen sich selbst.¹¹⁶ (...) Ihm zu dienen und ihn zu pflegen, sind gigantische Märkte entstanden, in der Pharmazie, in der Medizin, im Wellnessbereich und im Sport, in der Mode und in der Pornoindustrie. Aber macht uns das glücklich oder auch nur zufriedener mit den Körpern, die wir haben?¹¹⁷ Und sind wir nun freier?

Der perfekt reine Körper, der schlanke und an Leistung in keinsten Weise gehinderte Körper, der Körper, der wie eine Maschine Unsterblichkeit suggeriert, wird angestrebt. Vielleicht sind deshalb künstlerische Positionen von Doris Uhlich oder Christine Gaigg, die das Persönliche gänzlich unperfekt in Szene setzten auch heute noch aufwühlend. Doris Uhlich tanzt gegen das Schlankeitsdiktat ihren „Fettanz“. Christine Gaigg enblößt sich verbal und zeigt Pornos auf der Bühne. Sie werden vom Publikum und den Kritikern als Spaßkultur (wie im Falle von Doris Uhlichs „Hit the Boom“) oder einfach als „keine Kunst“ (wie im Falle von Christine Gaiggs „2nd nature“) bezeichnet.¹¹⁸ „Was haben die persönlichen, sexuellen und

114 Ulrich Greiner, Schamverlust, 2014, S.76-79

115 Otto Penz, Metamorphosen der Schönheit, 2001, S.215

116 Kathrin Bettina Müller, Die Trilogie „Körper, „S“ und „noBody“ von Sascha Walz

117 Kathrin Bettina Müller, Die Trilogie „Körper, „S“ und „noBody“ von Sascha Walz

118 Feldrecherche der Autorin

körperlichen Erfahrungen der Künstlerinnen mit Kunst zu tun“?, höre ich zum Beispiel als Feedback zur Aufführung von Christine Gaigg.

Privates soll sich also nicht in der Öffentlichkeit äußern, und wenn, dann nur auf Facebook, als Unterhaltung, aber nicht als ernstzunehmende Kunst.

Doris Uhlich wird für ihre Nackttanz Performance im MQ als Späßeinlage bezeichnet. Nackttanzen auf einer Bühne kommt also auch heute noch in das Fahrwasser leichter Unterhaltung? *Das Fleisch soll Spaß haben. Sehr schön. Aber Hit the Boom mit seinem proper gebauten Tanz-Jungvolk war jetzt sozusagen die Einfleischung der Spaßgesellschaft in Form einer Freiluft-Pudergaudi.*

*Diese Botschaft kommt in unseren Zeiten, vorsichtig formuliert, missverständlich daher. Ausgerechnet lustiges Spaßfleisch in einer Gegenwart von Kriegen, Flüchtlingsströmen, Europakrise und Übernahme der Politik durch Wirtschaftslobbys? Die große Bühne als Buffet mit mild- wild-sexy Lebendfleisch-Hors-d'oeuvres?*¹¹⁹

¹¹⁹ <http://derstandard.at/2000019190025/Hit-the-Boom-Spassfleisch-im-Eigenhautkostuem>:
16.07.2015

Literaturverzeichnis

Brygida Ochaim und Claudia Balk, Variete'- Tänzerinnen um 1900- vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne; (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatrumuseum München: 23.10.1998- 17.1.1999) Stroemfeld/Roter Stern 1998

Amelie Soyka, Tanzen und tanzen und nichts als tanzen- Tänzerinnen der Moderne von Josefine Baker bis Mary Wigman, Aviva 2012

Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens- Die Tyrannei der Intimität, Berlin Verlag in der Piper Verlag GmbH, Berlin 2008

Otto Penz, Schönheit als Praxis- Über klassen- und geschlechtsspezifische Körperlichkeit, Campus Verlag GmbH Frankfurt am Main 2010

Hans Peter Duerr, Nacktheit und Scham- Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Suhrkamp Taschenbuch 1994

Ulrich Greiner, Schamverlust- Vom Wandel der Gefühlskultur, Rowohlt Verlag GmbH 2014

Ulrike Wohler, Weiblicher Exhibitionismus- Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur, transcript Verlag Bielefeld 2009

Lutz Hieber und Stephan Moebius, Avantgarden und Politik- Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne, transcript Verlag Bielefeld 2009

Silke Garms, Tanzfrauen in der Avantgarde- Lebenspolitik und choreographische Entwicklung in acht Porträts, Rosenholz Verlag Kiel 1998

Max Niehaus, Isadora Duncan- Leben. Werk. Wirkung, Heinrichshofen`s Verlag Wilhelmshafen 1981

Lothar Fischer, Anita Berber- Tanz zwischen Rausch und Tod- 1918-1928 in Berlin, Haude und Spenersche Verlagsbuchhandlung GmbH Berlin 1996

Otto Penz, Metamorphosen der Schönheit- Eine Kulturgeschichte moderner Körperlichkeit, Verlag Turia und Kant 2001

Hannes Leiner, Nacktkultur Als Zivilisationskritische Utopie 1893- 1933, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie, Wien 2001

Carolee Schneemann, More Than Meat Joy- Performance works and selected writings, Edited by Bruce R. Mc Pherson 1979, 1997

RoseLee Goldberg, Die Kunst der Performance- vom Futurismus bis heute, Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München 2014

Sascha Walz, Körper/S/noBody, Arthaus Musik, Sascha Walz & Guests GmbH 2015

Anne Juren, The Point, Impulstanz Vienna International Dance Festival 21ger Haus 2015

Christine Gaigg/2nd nature- Maybe the way you made love twenty years ago is the answer?, Impulstanz Vienna International Dance Festival, Odeon 2015

Abbildungsverzeichnis

Carolee Schneemann, Up To and Including Her Limits

[https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIsZaj3omNxwIVzFssCh1-KAPo&biw=1037&bih=480#imgrc=UwCDenyW59tKNM%3A)

[q=carolee+schneemann&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIsZaj3omNxwIVzFssCh1-](https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIsZaj3omNxwIVzFssCh1-KAPo&biw=1037&bih=480#imgrc=UwCDenyW59tKNM%3A)

[KAPo&biw=1037&bih=480#imgrc=UwCDenyW59tKNM%3A](https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIsZaj3omNxwIVzFssCh1-KAPo&biw=1037&bih=480#imgrc=UwCDenyW59tKNM%3A), 04.08.2015

La Goulue 1895

[https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=jane+avril&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJUBEIkeahUKEwjyh8-a3JHHAhXChSwKHS9GCic&biw=1037&bih=480#tbm=isch&q=la+goulue&imgrc=hJYWZT7xAhmvGM%3A)

[q=jane+avril&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJUBEIkeahUKEwjyh8-a3JHHAhXChSwKHS9GCic&biw=1037&bih=480#tbm=isch&q=la+goulue&imgrc=](https://www.google.at/search?q=jane+avril&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJUBEIkeahUKEwjyh8-a3JHHAhXChSwKHS9GCic&biw=1037&bih=480#tbm=isch&q=la+goulue&imgrc=hJYWZT7xAhmvGM%3A)

[hJYWZT7xAhmvGM%3A](https://www.google.at/search?q=jane+avril&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJUBEIkeahUKEwjyh8-a3JHHAhXChSwKHS9GCic&biw=1037&bih=480#tbm=isch&q=la+goulue&imgrc=hJYWZT7xAhmvGM%3A) , 05.08.2015

Maud Allen, Salome

[https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCIQsARqFQoTCLnunaLikccCFQVVLAodRnQJEw&biw=1037&bih=480#imgrc=-FEOpw0ca9-RNM%3A)

[q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCIQsARqFQoTCLnunaLikccCFQVVLAodRnQJEw&biw=1037&bih=480#imgrc=-FEOpw0ca9-](https://www.google.at/search?q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCIQsARqFQoTCLnunaLikccCFQVVLAodRnQJEw&biw=1037&bih=480#imgrc=-FEOpw0ca9-RNM%3A)

[RNM%3A](https://www.google.at/search?q=Maud+Allan+Salome&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCIQsARqFQoTCLnunaLikccCFQVVLAodRnQJEw&biw=1037&bih=480#imgrc=-FEOpw0ca9-RNM%3A), 05.08.2015

Isadora Duncan

[https://www.google.at/search?](https://www.google.at/search?q=Isadora+Duncan&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJEBEIkeahUKEwj32qawg43HAhWKjCwKHU0hBZA&biw=1037&bih=480#imgrc=XLj-LBhmv6IEUM%3A)

[q=Isadora+Duncan&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJEBEIkeahUKEwj32qawg43HAhWKjCwKHU0hBZA&biw=1037&bih=480#imgrc=XLj-LBhmv6IEUM](https://www.google.at/search?q=Isadora+Duncan&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJEBEIkeahUKEwj32qawg43HAhWKjCwKHU0hBZA&biw=1037&bih=480#imgrc=XLj-LBhmv6IEUM%3A)

[%3A](https://www.google.at/search?q=Isadora+Duncan&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CJEBEIkeahUKEwj32qawg43HAhWKjCwKHU0hBZA&biw=1037&bih=480#imgrc=XLj-LBhmv6IEUM%3A), 31.07. 2015

Olga Desmond, Schwertertanz

[https://www.google.at/search?q=Olga+Desmond&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CIsBEIkeahUKEwi8iMWsgo3HAhXJjiwKHaf-](https://www.google.at/search?q=Olga+Desmond&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CIsBEIkeahUKEwi8iMWsgo3HAhXJjiwKHaf-Bzg&biw=1037&bih=480#imgrc=aFh770yrsoXsmM%3A)

[Bzg&biw=1037&bih=480#imgrc=aFh770yrsoXsmM%3A](https://www.google.at/search?q=Olga+Desmond&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CIsBEIkeahUKEwi8iMWsgo3HAhXJjiwKHaf-Bzg&biw=1037&bih=480#imgrc=aFh770yrsoXsmM%3A), 31.07.2015

Anita Berber

https://www.google.at/search?q=anita+berber+t%C3%A4nze+des+lancers&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CC8QsARqFQoTCMb5957kjMcCFQLJFAodsaUJfg&biw=1037&bih=480#imgdii=GT0aZ67HydIIRM%3A%3BGT0aZ67HydIIRM%3A%3BK0YHrPwRPp_vZM%3A&imgsrc=GT0aZ67HydIIRM%3A, 31.07.2015

Carolee Schneemann, „Meat Joy“

www.google.at/search?q=carolee+schneemann+Meat+joy&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CQsARqFQoTCMKR0qiSkscCFYOKLAod8SUBYA&biw=1037&bih=480#imgsrc=J_r6APJxgMy2M%3A, 27.07.2015

Carolee Schneemann, „Interior scroll“

https://www.google.at/search?q=carolee+schneemann+meat+joy&biw=863&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJOFwd3q-8YCFYq4FAodVDILWg#imgsrc=A94hqENo9_SX6M%3A, 27.07.2015

Marina Abramovic, „Freeing the Body“

<https://www.google.at/search?q=marina+abramovic+freeing+the+body+bilder>, 27.07.2015

Doris Uhlich, „Hit the Boom“

<https://www.facebook.com/ImPulsTanz/photos> 16.07.2015

Doris Uhlich, „Hit the Boom“

<http://kurier.at/kultur/buehne/bilder-von-der-impulstanz-eroeffnung-mit-uhlichdancers/141.650.789/slideshow>: 16.07.2015

Anne Juren, „The Point“

<http://www.impulstanz.com/performances/2015/id742/>: 21.07. 2015

Anne Juren, „Magical“

<https://www.google.at/search?q=Anne+Juren+magical&biw=1037&bih=480&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCEQsARqFQoTCJaI0JqBjccCFcOVLAod50EH7A#imgsrc=8eI7tAyyq-xsCM%3A>, 31.07.2015

Christine Gaigg, „2nd nature“

http://www.tqw.at/sites/default/files/press-images/Gaigg5_Maybetheway_c_JanGott.jpg, 04.08.2015

So sexy ist die Tanzgeschichte



Isadora Duncan hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts den modernen Tanz mitbegründet und wird gerade von einer neuen Generation entdeckt

Macht uns die Duncan (oder die Jane Fonda): Über die neue Lust, die Tanzgeschichte zu plündern

Keine Zweifel an der Sexiness von Tanzgeschichte hegen die jungen Choreografierenden Florentina Holzinger & Vincent Riebeck, Rani Nair und João dos Santos Martins. Und sie sind damit nicht allein. Woher kommt dieser Wandel vom Aschenbrödel zur begehrten Braut? Ein Blick in die Geschichte der jüngeren zeitgenössischen Choreografie hilft weiter.

Die Tanzgeschichte hat ein Problem: Ihre wertvollsten Objekte, die Stücke selbst, existieren nur im Moment ihrer Aufführung und werden gnadenlos von der Zeit verweht. Außerdem wurde der Tanz bei uns lange Zeit selektiv und eurozentristisch historiografiert. Heute ist alles im Umbruch: Der westliche Tanz hat sich seit den 1960er-Jahren radikal erweitert. Das beschert ihm eine diskursive Mobilität, die auch ein neues künstlerisches Feld erschließt: die Materialien der Tanzgeschichte.

Aus diesem Neuland stammen definitiv Holzingers & Riebecks „Schönheitsabend“ mit Wiedererweckungen von einigen der berühmtesten Tanzpaare des frühen 20. Jahrhunderts, Rani Nairs Solo „Future Memory“, die Geschichte eines geschenkten Tanzes, und Martins' „Continued Project“, in dem unter anderem eine Tänzerin aus den Nebeln des Vergessens hervortritt, die 1925 ein „Schönheitsballett“ gegründet hat.

In diesen drei Arbeiten, alle beim Festival ImPulsTanz zu sehen, geht es um etwas anderes als originalgetreues Re-Enactment vergangener Live-Kunst. Traditionell wird historischen Tanzstücken durch diverse Rekonstruktionsverfahren neue Präsenz eingehaucht. Das Ballett zum Beispiel hat sein klassisches Repertoire. So perpetuiert sich seine Wiedervergegenwärtigung mit dem Ziel, ein „Original“, zum Beispiel „Schwanensee“, so wiederherzustellen, dass es sich ästhetisch auch in die jeweilige Aufführungsgegenwart integriert.

HISTORISCHE INVESTIGATION:
HELMUT FLOEBST

Future Memory:
4.8., 20.30 Uhr
und 6.8., 19 Uhr,
Weltmuseum

Continued Project:
5.8., 18 Uhr und
7.8., 21.30 Uhr,
Odeon

Schönheitsabend:
11.–13.8., 21 Uhr,
Kasino



In „Future Memory“ bezieht sich Rani Nair auf ein Original aus den 1930er-Jahren

Die Tanzmoderne dagegen musste auf Rekonstruktionsverfahren und Repertoirebetrieb weitgehend verzichten, vor allem, weil das Geld dafür fehlte. Trotzdem gab es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seriöse Versuche, die manchmal gelangen, oft aber an ihren allzu museal auf bloße Wiederherstellung gedachten Methoden litten.

Im Lauf der vergangenen 20 Jahre hat sich nun eine neue Lust entwickelt, mit künstlerischen Objekten der Tanzgeschichte zu arbeiten: erstens in Form von originalnahen Wiederaufnahmen durch die Künstlerinnen und Künstler selbst wie zum Beispiel in den legendären Auftritten von Steve Paxton und Trisha Brown respektive Lisa Nelson mit Stücken aus den 1970ern bei ImPulsTanz 1994 und 1995. Oder, wenig später, im Zuge einer damals dringlich gewordenen Aufarbeitung der US-Tanz-Postmoderne durch die europäische konzeptuelle Choreografie.

Dabei ging es entweder um das Einbeziehen des Kontexts einer Rekonstruktion in die Aufführung derselben (etwa bei der Pariser Gruppe Le Quatuor Albrecht Knust, die eine grandiose dokumentarische Wiedererarbeitung von Nijinskys „L'Après-midi d'un faune“ produzierte) oder um Kooperationen zwischen jungen und „historischen“ Künstlerinnen und Künstlern im Versuch, ein Werk gegenwartsrelevant zu übersetzen. So ist beispielsweise in den 1990er-Jahren Yvonne Rainers choreografisches Werk von Le Quatuor Albrecht Knust und Xavier Le Roy wiederentdeckt worden.

Mit dem frischen Zugriff auf die Avantgarde der Sixties und Seventies wurde auch die Sexiness von Tanzgeschichte entdeckt. Bloße Rekonstruktion oder genialisch sein wollende Neuinterpretation verloren ihre Reize, aber die direkte Konfrontation des Gewesenen mit dem Gegenwärtigen sorgte für

Zündstoff. Methodisch wurde mit Rekonstruktionalisierung, Übersetzung, Zitat, Ableitung oder Appropriation, der Aneignung, gearbeitet. Und in der künstlerischen Wieder- oder Neuerarbeitung historischer Stücke spielten genau jene Unschärfen, Lücken und Unbekannten eine treibende Rolle, die originalgetreu sein sollende Rekonstruktionsversuche stören.

Zu den wesentlichen Figuren auf den Testfeldern dieser neuen Tanzgeschichts-Choreografie in Europa zählen neben Le Quatuor und Le Roy unter vielen anderen Boris Charmatz, Jérôme Bel, Eszter Salamon, Tino Sehgal, Anne Juren oder Doris Uhlich. Erwähnenswert sind aber auch etwa Georg Blaschkes Untersuchung an Andrei Jerschiks „Mensch im Wahn“ von 1929, die „Danses Libres“ nach François Malkovsky von François Chaignaud & Cecilia Bengolea oder der vielbejubelte „Mary Wigman Dance Evening“ (2009) des Ecuadorianers Fabián Barba.

Auch Institutionen reagierten auf diese Tendenz. Im Jahr 2006 war die gemeinsame Kuratierung „wieder und wider: performance appropriated“ von Tanzquartier Wien und Mumok der neuen Selbstvergewisserung gewidmet. Mit dabei: Yvonne Rainer höchstpersönlich. Und die deutsche Kulturstiftung des Bundes initiierte 2011 gar einen mehrjährig laufenden „Tanzfonds Erbe“ zur besonderen Förderung von Arbeiten auf tanzhistorischer Basis. Dem zeitgenössischen Tanz geht es hier ganz klar um das Experiment mit bestehendem künstlerischem Material unter veränderten sozialpolitischen Bedingungen.

Eine neue Generation von Choreografierenden versucht sich auch auf diesem Gebiet. Unter diesen stößt sich der 1989 geborene Portugiese João dos Santos Martins direkt vom Auslöser der performativen Tanzgeschichte ab. Er bezieht sich auf die Wiederentdeckung von Yvonne Rainers choreogra-

FOTOS: GABRIELLE GALLANT, INERE JIBBERE

fischem Werk in den 1990er-Jahren. In der bereits erwähnten Kooperation zwischen der Gruppe Le Quatuor Albrecht Knust und Xavier Le Roy wurde Rainers legendäres „Continuous Project-Altered Daily“ (1970) neu ins Leben gerufen und an mehreren Orten – auch in Wien – gezeigt.

João dos Santos Martins kam nicht zufällig auf dieses Thema. Er tanzte vor vier Jahren bei einer Wiederaufnahme der Arbeit von Le Quatuor und Le Roy, und sein „Continued Project“ ist nicht weniger als eine Wiedervergegenwärtigung von Yvonne Rainers Klassiker. Das aber verbunden mit anderen historischen Materialien: von Isadora Duncan, der Mitbegründerin der amerikanischen Tanz-Moderne, über die erste deutsche Nackttänzerin Lola Bach bis hin zur amerikanischen Fitness-Actress Jane Fonda. Gearbeitet wird hier mit einem Füllhorn voller Zitate. Das Stück selbst zielt auf Fragen nach aktuellen Möglichkeiten kollektiven Handelns.

Die Geschichte der wiederholten Übertragung eines Tanzstücks verbirgt sich hinter dem Solo „Future Memory“ der Schwedin Rani Nair. Der 1932 durch sein Stück über den Krieg „Der grüne Tisch“ in die Geschichte eingegangene deutsche Choreograf Kurt Jooss (1901–1979) hatte 1975 nach langer choreografischer Abstinenz noch einmal ein Stück geschaffen. Es war ein Solo für die aus Indien stammende schwedische Tänzerin Lilavati Häger mit dem Titel „Dixit Dominus“.

Dieses letzte Werk von Jooss übergab Häger, bevor sie starb, an Rani Nair. Das heißt, Nair hat den Tanz, wie Häger ihn in ihrem Körpergedächtnis gespeichert hatte, gelernt, und für „Future Memory“ ist sie von dieser Übertragung des Originals aus- und weggegangen. Rani Nair hat „Dixit Dominus“ vollständig zerlegt und zu einer Annäherung an die Migrantin Lilavati Häger umformuliert. Damit ist es ihr gelungen, die bisher marginalisierte Tänzerin vor die tanzhistorische Größe Jooss zu stellen.

Kommen wir jetzt – um passenderweise Monty Python zu zitieren – zu etwas ganz anderem. Wenn wie zuvor von der Nackttänzerin Lola Bach (1900–1930) die Rede ist, dann liegt der Gedanke an die Berliner Bohémienne Anita Berber (1899–1928) nahe. Berber ist wie ihre Kollegin früh verblieben, hat sich aber, mit ihrem Partner Sebastian Droste, noch mehr gar manchen „Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase“ gewidmet. Und damit auch im Wien der 20er-Jahre für großen Skandal gesorgt.

Nun sind die Österreicherin Florentina Holzinger und der Niederländer Vincent Riebeek in ihrem „Schönheitsabend“ Partner des Lasters, des Grauens und der Ekstase, aber als Vaslav Nijinsky und Bronislava Nijinska in dem Ballett „Scheherazade“ auch exotische Ballettwesen. Dieser „Schönheitsabend“ nimmt den Exotismus vor allem des frühen 20. Jahrhunderts aufs Korn. Zu erwarten ist bei dieser Uraufführung ein „Flying Circus“ der Tanzgeschichte und ein Bad in einer Wolke aus Zitaten und Anspielungen.

Tänze des Lasters im Jahr 2015:
In „Schönheitsabend“ verweisen
Florentina Holzinger & Vincent
Riebeek auf die 1920er-Jahre



FOTO: MAURICE KORNEL

Was bei ImpulsTanz heuer Schwerpunktthema ist, die Auseinandersetzung mit dem Aktionismus und der Performancekunst der 60er- und 70er-Jahre, zeigten Florentina Holzinger und Vincent Riebeck bereits 2011 mit „Kein Applaus für Scheiße“. Auf unnachahmliche Weise, denn wie sie darin aktionistische Ikonen von Schneemann, Abramovic, Mühl mit Beyoncé- und Rihanna-Songs, mit TV-Soap-Dialogen und halbgar tantrisch anmutenden Tanzduetten verschneiden und damit eine durchdringende Wirkung beim Publikum erzielen, macht ihnen so schnell keiner nach.

Wahrscheinlich wird es einmal Untersuchungen geben, mit welchen Schattierungen von Abwehrlachen das Publikum in den verschiedenen Städten auf die dramaturgisch wohlgesetzte Blaue-Farbe-Speib-Szene reagiert. Was auch immer die kulturellen Versatzstücke sind, mit denen Florentina auf der Bühne agiert, die Wirkung ist immer katalysatorisch. Das hat damit zu tun, dass sie nicht zitiert in dem Sinn, dass eine performative Aktion unter Anführungszeichen gesetzt würde, sondern Florentina ist – mediensoziologisch und esoterisch ausgedrückt – ein performatives Medium. Wie sie mit den Antriebsfedern Mut

Christine Gaigg über Florentina Holzinger



und Angst umgeht, wie sie unpräzise aus der Tanzgeschichte genauso wie aus ihrem Leben schöpft, das schwappt auf das Publikum über.

Bereits ein paar Wochen nach ihrem schweren Bühnenunfall 2013 hat sie schon wieder performt. Für das darauffolgende Stück „Agon“ ließ sie sich zur Kriegerin ausbilden, um einen Boxkampf in die Performance einzubauen. Da lachte das Tanzpublikum nicht, sondern verharnte erst in ängstlicher Anspannung; ein Sportpublikum hätte das gleich anders kanalisiert.

Darin ist Florentina Meisterin, mit Imagination und intensiver Körperlichkeit Welten zu erzeugen, die jedes Publikum transformieren. Dass sie ihre intuitive Arbeitsmethode ungestört entwickeln konnte, hat zwar nicht ursächlich mit ihrer Ausbildung zu tun, Talent und Dedication hat sie schon mitgebracht – aber dort wurde beides zumindest nicht zerstört. Das rechne ich der School for New Dance Development in Amsterdam, an der ich zwei Jahrzehnte davor auch war, hoch an; es versöhnt mich etwas mit der Welt des Kunstbetriebs.

Schönheitsabend mit Florentina Holzinger & Vincent Riebeck 11.–13.8., 21 Uhr, Kasino.

Workshop mit Florentina Holzinger: „Inside the Octagon“, 20.–24.7., Arsenal

Zitronismus ist der neue Aktionismus

Die japanisch-wienerische Performerin **Akemi Takeya** kauft 72 Zitronen und erfindet 32 neue Bedeutungen für „SOS“

BEGEGNUNG:
SARA SCHAUSBERGER

Der Morsecode „SOS“ kann alles Mögliche heißen, jedenfalls bei Akemi Takeya. Die Arbeit an ihrem Projekt „Little Stories About S.O.S.“ startete sie kurz nach dem großen Erdbeben 2011 in Japan. Die aus Japan stammende Wiener Choreografin war zum Zeitpunkt der Katastrophe gerade in Tokio und wusste erstmals nicht, wie weiter arbeiten. Dann begann sie damit, aus den Buchstaben SOS 32 verschiedene Wortkombinationen zu erfinden, die eng mit dem Zustand des menschlichen Notfalls verbunden sind.

Es sind Kreationen wie „Shock or Surprise“, „State of Security“, „Suspension of Sex“ oder „Scan our Shape“. Ironisch und humorvoll sind die Geschichten, die hinter den Formeln stehen und in kurzen Szenen auf die Bühne gebracht werden, auch wenn sie sich durchaus mit ernsten Themen befassen: „Smash our Sentimentality“ zum Beispiel bezieht sich auf die Atombomben in Hiroshima und Nagasaki.

„Die Szene besteht einerseits aus einem lauten Explosionsgeräusch, um an die Vergangenheit zu erinnern, andererseits geht es darum, dieses Gefühl von Sentimentalität einzustellen, damit Neues entstehen

kann“, sagt Takeya, die ihre SOS-Sammlung schon einmal vergangenes Jahr bei ImpulsTanz als Solo-Performance präsentierte. Heuer wurde das Stück zur Gruppenversion „Signs Of Solidarity“ erweitert, die im Rahmen des Festivals zur Uraufführung kommt. Vor jeder Szene ist ein kurzer Animationsfilm zu sehen. Eine „Performance-Ausstellung“ nennt Takeya ihr mehrteil-



Akemi Takeya
performt in „Lemonism x Actionism“
mit Zitronen

Lemonism x Actionism
21. u. 25.7., 19.30 Uhr,
Mumok

**Little Stories About
S.O.S.**
5.8., 21 Uhr, 7.8., 22 Uhr,
8.8. 21 Uhr, Kasino

ges Projekt, zu dem auch ein „Rezeptbuch für Performances“ gehört.

Für ihr Stück, das Teil der Performancereihe „Redefining Action(ism)“ im Mumok ist, hat Takeya den Kampf zwischen Aktionismus und „Zitronismus“ ausgerufen. „Lemonism x Actionism“ denkt die Kunstbewegung neu und nimmt mithilfe einer Zitrone den Körper als materielles Ich in den Blick. Die Zitrone, in die das Messer hineinschneidet und aus der der Saft tropft, wird zur Metapher, wenn Takeya den Wiener Aktionismus adaptiert, konfrontiert und wiederholt.

Vorbild für den „Zitronismus“ sei das Mandala, sagt die Künstlerin. „Ich adaptiere die Form des buddhistischen und hinduistischen Symbols und lege 72 Zitronen im Kreis auf dem Boden aus. Jede Zitrone ist mit einem Begriff, einer Anweisung verbunden. Der Reihe nach arbeite ich die Anweisungen ab und suche so nach neuen Wegen, den Körper zu präsentieren“, erzählt Takeya, die seit 1991 in Wien lebt und in ihren Arbeiten westliche und östliche Kultur verbindet. In Japan seien Zitronen unerschwinglich teuer. Für Takeya ist es ein Glück, dass man in Österreich so viele Zitronen für so wenig Geld bekommt. Immerhin braucht sie davon viele, wenn sie den „Zitronismus“ lebt.

Der Körper ist das Ereignis

Ana Rita Teodoru setzt sich in „Ana“ mit Aktionismus-Mitstreiterin Anna Brus auseinander. In „Gut's Dream“ (Foto) geht es um innere Organe

Das Video zeigt einen jungen Mann in seinem Atelier. Er setzt Fuß um Fuß auf die weißen Linien eines am Boden aufgeklebten Quadrats und wiegt dabei die Hüften sonderbar abgehakt hin und her. Übt der Kerl für einen Auftritt am Laufsteg? Dafür sind seine Schritte zu langsam, auch geht er plötzlich rückwärts. Ab 1966 stellte Bruce Nauman regelmäßig die Kamera auf und filmte sich selbst. Mit Videos wie „Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square“ machte der studierte Bildhauer erste Anläufe, Körperakte als Kunstwerke zu fassen.

„Zwei der von uns gezeigten Nauman-Performances sind ganz klar von Tanzschritten beeinflusst. In Amerika gibt es seit jeher einen erkennbaren Zusammenhang zwischen Performancekunst und Modern Dance“, sagt die Kunsthistorikerin Eva Badura-Triska, die das Video für ihre Ausstellung „Mein Körper ist das Ereignis“ im Museum moderner Kunst (Mumok) ausgewählt hat. Die Schau stellt die radikalen Aktionen hiesiger Künstler der 1960er- und 1970er-Jahre der Performancekunst internationaler Protagonisten gegenüber. Dort trifft

etwa Hermann Nitschs „Orgien-Mysterien-Theater“ auf die kubanischen Opferrituale von Ana Mendieta und Günter Brus' blutige Aktion „Zerreißprobe“ auf die Anti-Vietnam-Performance „Shoot“, bei der sich US-Künstler Chris Burden in den Arm schießen ließ.

„Die Wiener Aktionisten waren denkbar große Grenzüberschreiter zu Musik, Film und Fotografie, aber Tanz gab es für sie nicht, denn das war hierzulande damals nur ‚Schwanensee‘“, erklärt Mumok-Kuratorin Badura-Triska. Wien hinkte der Entwicklung des modernen Tanzes lange hinterher, aber die Aktionen jener Epoche vermögen auch zeitgenössische Künstler noch zu inspirieren, wie das Festival ImPulsTanz nun beweist. Die Festival-Kuratorin Christine Standfest hat 14 Choreografen und Performer eingeladen, in der Reihe „Redefining Action(ism)“ auf die historischen Arbeiten zu reagieren.

„Das Museum soll nicht nur als spannender Spielort funktionieren, sondern eine tatsächliche Beschäftigung mit den Fragestellungen der Kunst bieten“, betont Stand-

ImPulsTanz im Mumok: In der Festival-Serie Redefining Action(ism) antworten Performer von heute auf Aktionen von gestern

MUSEUMSBESUCH:
NICOLE SCHEYERER

fest zu ihrem Programm. Dafür haben die Teilnehmer von ImPulsTanz und Mumok Carte blanche: Alles ist offen, die meisten Stücke werden erst vor Ort entstehen. „Es ist ein Experiment, das es in dieser aktiven Form der Auseinandersetzung zwischen Kunst und Tanz kaum je in einer Ausstellung gegeben hat“, sagt Standfest. An einem Performer, der sich kurz etwas ausdenkt, im Museum „herumhoppelt“ und dann wieder abhaut, habe sie kein Interesse.

Nun ist es freilich keine Neuigkeit, dass sich Tänzerinnen und Tänzer in Galerien und Museen bewegen, wie schon der Auftritt von Merce Cunningham 1964 im Wiener 20er Haus bewies. Die Pioniere des Modern Dance zogen Ausstellungsräume sogar oft vor, weil dort andere Konventionen des Betrachtens als im Theater herrschten. Das gelungene Ausstellungsdisplay im Mumok lädt zu einem „Tänzchen“ regelrecht ein: Dort werden die Videos nicht in Black Boxes gezeigt, sondern auf von der Decke hängenden Planen sowie auf einem raumfüllenden Sockelbau.

Die Aktionen von Yoko Ono, Valie Export oder Marina Abramovic gehen heute

noch unter die Haut und stellen für zeitgenössische Performerinnen Ikonen dar. In ihrem international erfolgreichen Stück „Magical“ verarbeiten Anne Juren und Annie Dorsen Klassiker der feministischen Performance Art in einer Art Zaubershow. Sie greifen dabei auch die im Mumok gezeigte Aktion „Interior Scroll“ von Carolee Schneemann von 1975 auf, die damals eine Papierrolle mit Text aus ihrer Vagina zog.

Aber wie verhält sich die in Gendertheorie bewanderte Performancekunst der Gegenwart zu Machos wie den Wiener Aktionisten? Kuratorin Badura-Triska widerspricht diesem Vorurteil. „Man muss die Werke ansehen und nicht die Biografien. In Wahrheit agierten sie ungeheuer fortschrittlich.“ Brus hat bei seiner „Zerreißprobe“ Strapse angehabt und thematisierte in einer anderen Aktion Gebären und Mutterschaft. Auch bei den Modellen ihrer Aktionen, die sie mit Blut und Farbe überschütteten, hätten Nitsch, Muehl und Schwarzkogler keinen Unterschied zwischen dem „Material“ männlicher oder weiblicher Körper gemacht.

Für den New Yorker Tanz- und Musikkünstler Miguel Gutierrez, Jahrgang 1971, ist Brus der „queerste“ aller Aktionisten. In seiner Soloperformance „FuckMeGunterBrusBrusGunterMeFuck“ wird der ausgebildete Opernsänger seinem Schwarm auch ein Liebeslied darbringen. Die 1982 geborene Tänzerin Ana Rita Teodoro hat für ihre Performance „Ana“, die während der regulären Museumsöffnungszeiten stattfindet, zur Aktionisten-Mitstreiterin Anna Brus recherchiert. „Gut's Dream (Rêve d'Intestin)“ titelt ihre Sammlung von Tanzstücken an zwei Abenden im Mumok, die sich den inneren Bewegungen der Körperorgane widmen.

„Das Thema der Gemeinschaft gewinnt im Tanz wieder an Bedeutung“, nennt Tanz-Kuratorin Standfest ein weiteres heißes Thema. Der Begriff der „sozialen Skulptur“ wäre heute wieder en vogue. Diese Fragen betreffen sowohl das Miteinander des Ensembles als auch eine kritische Haltung zur Gesellschaft. So nimmt etwa der Aktivist und Choreograf Keith Hennessy in seiner Kunst eine dezidiert antikapitalistische Stellung ein. Das kommende Stück „Actionism“ geht den Folgen von bürgerlichem Gehorsam nach – von der Nazizeit bis heute.

Der in Sofia lebende Ivo Dimchev, der auch mit dem Wiener Künstler Franz West zusammengearbeitet hat, wird im Mumok die Verhältnisse von Akteur und Betrachter umdrehen. In dem interaktiven Live-Experiment „Facebook Theatre“ soll das Publikum dem Performer via soziales Netzwerk Text und Regieanweisungen posten. Welche Rolle der Körper bei dieser virtuellen Form des Kontakts noch spielt, wird sich zeigen.

„Wie können wir anders begehen?“, lautet für Standfest eine Frage, die die Künstler um 1968 mit den Zeitgenossen verbindet. Badura-Triska interessiert besonders, wie bildhaft die Künstler ihre Arbeiten gestalten werden. Die Kuratorin ist auf die Performance von Akemi Takeya gespannt, die einen Wettstreit zwischen Aktionismus und dem selbst erfundenen „Lemonismus“ inszeniert. Das Foto einer blutenden Zitrone, das die seit 1991 in Wien lebende Tänzerin dafür geschossen hat, deutet auf tiefe Schnitte hin.



„The Artist Is Here“, heißt die Performance von Antony Rizzo im Mumok. Er bezieht sich auf Marina Abramovic



„FuckMeGunterBrusBrusGunterMeFuck“: der New Yorker Miguel Gutierrez entdeckt die queeren Seiten des Aktionismus



Ivo Dimchev dreht für seine Arbeit im Mumok die Verhältnisse zwischen Akteur und Publikum um



„Mein Körper ist das Ereignis“, heißt die aktuelle Schau im Mumok, für die auch „Gruppeninterventionen“ geplant sind

TANZMENSCHEN

Philippe/SUPERAMAS
über

Elisabeth B. Tambwe



Elisabeth B. Tambwe arbeitet so, wie sie spricht. Und das Gute dabei ist: Ihr stehen mehrere Sprachen zur Verfügung. Und damit meine ich nicht nur die gesprochenen Sprachen, weil auch ihr Körper und ihre Biografie voll sind mit guten Geschichten. Elisabeth beschäftigt sich mit geradlinig konfrontativen Themen wie Verführung und Missbrauch. In ihrer Arbeit gibt es kein Vergessen, aber die heutige Reife hilft ihr offensichtlich dabei, süße Rache zu üben. So sehe ich das zumindest, und ich bin mir nicht sicher, ob Elisabeth das genau so sieht. Wie auch immer, ich wurde gebeten, ein Porträt über sie zu schreiben, und ich habe zugesagt, und hier stehe ich nun, nackt, aber willig!

Gestern Abend sind wir gemeinsam in die Oper gegangen. So etwas machen wir nicht regelmäßig, weil die Oper immer noch ein sehr exklusiver Ort ist. Elisabeth trug an diesem Abend diese Art Minnie-Maus-High-Heels und eine Frisur, die sie „Banana's“ nennt. Eine klare Referenz an ihre Banana-Philosophie, die in jeder ihrer Shows und Installationen vorkommt. Was soll das? Für mich ist es eine Kampfausrüstung, um das zu ertragen, was sie wirklich ist. Ein Kampfwerkzeug, das es ihr erlaubt, das zu sein, was sie ist oder werden wird: eine schwarze Frau in einer weißen Welt, eine Frau in einer Männerwelt, eine Gegenwartskünstlerin mit einer schweren historischen Last auf ihren Schultern in einer Welt, die immer mehr auf Unterschiede hinunterblickt. Es mag schmeichelhaft klingen, aber ich halte Elisabeth für extrem mutig, wenn sie die Reaktionen der Leute auf ihre Person mit einem manchmal vielleicht etwas zu lauten Lachen abtut. Ihr lautes Lachen resultiert aus langen Jahren in Österreich. In Elisabeths Arbeit kann man eine ausgestreckte Hand erwarten, die sich in einen Showdown verwandelt, um schließlich als gründliche Untersuchung des Anderen zu enden: meiner, deiner und letztlich natürlich ihrer selbst.

In der Performance-Serie **Redefining Action(ism)** ist Elisabeth B. Tambwe mit „Fit In“ vertreten. 4.8. 19.15 Uhr, Mumok

Scheherazades Bondage im Serail

Performancekünstlerin Florentina Holzinger bricht mit ihrem Tanzpartner Tabus. Oft nackt und immer maßlos

Für explizite Darstellungen sind sie berichtigt. Der Austausch von Körperflüssigkeiten bei ihrer ersten gemeinsamen Arbeit „Kein Applaus für Scheiße“ gehört noch zu den harmloseren Ferkeln des Choreografenpaares Florentina Holzinger, 30, und Vincent Riebeck, 27.

Trotz der Grenzüberschreitungen am laufenden Band wirken die beiden bei ihren Auftritten erfrischend unschuldig, fast kindlich naiv. Mit jugendlichem Elan wildern sie in der Pop-, Tanz- und Performance-Kulturgeschichte und rütteln auch heute noch, ganz ohne pseudointellektuelle Verkopftheit, an Tabus. Ihre Arbeiten spielen mit der Idee eines Gesamtkunstwerks, in dem jedes Genre Platz finden soll.

Für ihre neue Arbeit „Schönheitsabend“, die beim Impulstanz-Festival uraufgeführt wird, stöberten Holzinger und Riebeck in Archiven der Tanzgeschichte. Sie suchten nach Tanzpaaren, die Anfang des 20. Jahrhunderts die gesellschaftlichen Konventionen brachen. Eines dieser Couples war etwa der „Ballets Russes“-Startänzer Vaslav Nijinsky und dessen Tanzpartnerin Ida Rubinstein.

Er schockierte durch „vulgäre Bewegungen von animalischer Erotik“, wie die Kritiker damals schrieben. Ida Rubinstein gilt als eine Urahnin der Performance: Sie spielte mit weiblichen und männlichen Rollenbildern, trat für freie Liebe ein, tanzte fast nackt und unerhört sexy.

Holzinger fasziniert die Parallele zu dem, was ihr und ihrem Partner Riebeck in Kritiken nachgesagt wird, das „Exotische“, „Queere“ und „Andersartige“, die Maßlosigkeit und der Umgang mit Nacktheit auf der Bühne. Letztere dient Holzinger heute mehr als eine Form der Bühnenmaskerade denn als Entblößung.

Ähnlich skandalumwittert wie Nijinsky und Rubinstein waren Anita Berber und Sebastian Droste in der Weimarer Republik. Deren exzessive Revue- und Varietéshow „Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase“ dient Holzinger und Riebeck als Inspiration für ihre Performance. Der Stücktitel „Schönheitsabend“ bezieht sich auf Drostes Arbeit als Tänzer bei der Celly-de-Rheidt-Tanzgruppe, die mit lasziven Tänzen und Nacktauftritten Furore machte.

Bei den „Schönheitsabenden“ wurden klassische Werke aufgeführt, sodass die Polizei nichts einzuwenden hatte. Es ging aber um ein modernes Körperverständnis, in dem demonstrative Sinnlichkeit im Vordergrund stand. „Das waren richtige Bühnensorgien“, sagt Holzinger. „Diese Paare waren mehr dirty als wir.“

Im ersten Akt von „Schönheitsabend“ folgen Holzinger und Riebeck der Narration des orientalischen Bal-

PORTRÄT:
VERONIKA KRENN



Florentina Holzinger, Vincent Riebeck: ein „Schönheitsabend“ bei Impulstanz.

die verbotene Affäre der Frau des Sultans mit einem Sklaven. In Holzingers und Riebecks Choreografie werden Elemente von Bondage und der aus Go-Go-Bars bekannten Poledance einfließen.

Der zweite Akt, „Tänze des Grauens“, spielt auf einem Kriegsschauplatz. Er rekonstruiert die letzte Performance von Nijinsky, die 1919 in der Schweiz stattfand. Nijinsky erlitt dabei einen Zusammenbruch, in der Folge wurde bei ihm Schizophrenie diagnostiziert. „Uns interessiert der Moment an dem der Tänzer sich ausklinkt. Was das Bühnengenie zu jemandem wird der wirklich verrückt ist“, erklärt die Choreografin.

Um das nachzustellen, haben Holzinger und Riebeck sich mit der Wirkung von im Internet dokumentierten Salvia-Experimenten auseinandergesetzt. Kontrollierte Versuche an der Substanz ließen erahnen, wie ein Zustand des Wahnsinns sich auf der Bühne auswirken könnte. Der dritte und letzte Akt, „Tänze der Ekstase“, soll dann ganz entrückt sein, deutet Holzinger an. Hier findet der Eintritt in eine Traumwelt statt.

Florentina Holzinger ist es wichtig, auf eigene „Frauensachen“ anzugehen, die in den gemeinsamen Arbeiten oft zu kurz kommen. „In den Kooperationen passiert es dann immer, dass ich die ‚Prinzessin‘ sein muss. Aber ich mag nicht immer die Diva sein müssen, sondern mich lieber selbst durch eine Diva schmücken.“

Für ihre bei Impulstanz im Vorjahr gezeigte Arbeit „Agon“ und die von Brut Wien koproduzierte „Recovery“ arbeitete sie nur mit Frauen. „Da konnte ich der Prinz sein, was schon ziemlich cool war.“ Für die Stücke ließ sie sich zur Boxerin ausbilden und focht auf der Bühne eine brutalen Kampf mit der Martial-Art-Sportlerin Marija Malenica aus.

Holzinger beschäftigte sich in dieser Arbeit auch mit Heilung, was naheliegender war. Bei einem Bühnenunfall war sie aus mehreren Metern Höhe kopfüber auf den Boden gestürzt. Bereits wenige Wochen danach war sie wieder auf der Bühne und zeigte lachend ihre von dem Sturz herührende Zahnlucke. Gedächtnisprobleme habe sie schon vorher gehabt, meint sie schmunzelnd. Sie vermutete, dass die Aussetzer von ihrem riskanten Tanzstil herrühren. Wer Grenze überschreitet, muss den einen oder anderen Haken schon wegstecken.



„Schönheitsabend“:
11. bis 13.8.
im Kasino am
Schwarzenbergplatz

Weitere Information

IMPULSTANZ

Vienna International Dance Festival

Uhlich & Dancers
Festival Opening
Hit The Boom
14 July · 21:30
MuseumsQuartier

Fokus Österreichische Choreografie

Mehr als 15 Uraufführungen

Akademietheater

Tanztheater Wien (AT)
Konservatorium Wien (AT)

Odeon

Serapions Ensemble (AT)
Elisabeth B. Tambwe (AT/FR/CD)
Christine Gaigg / 2nd nature (AT)
Simon Mayer (AT)

Kasino am Schwarzenbergplatz

Amanda Piña & Daniel Zimmermann /
nadaproductions (AT/OL/CH)
Florentina Holzinger (NL/AT) & Vincent Riebeek (NL)
Akemi Takeya (AT/JP)

Schauspielhaus

Saskia Hölbling (AT)
Barbara Kraus (AT)
Katherina Zakravsky (AT)

WUK

Ian Kaler (AT)

Grelle Forelle

Doris Uhlich (AT)

Arsenal

Elio Gervasi (AT)

Tanz und Performance im Museum

Mehr als 15 Welt- und Europapremieren

mumok – Museum moderner Kunst

Performances & Aktionen von
Ivo Dimchev (BG)
Alix Eynaudi (AT/BE/FR)
& Mark Lorimer (BE/UK)
Miguel Gutierrez (US)
Keith Hennessy (US/CA)
Anne Juren (AT/FR)
Jennifer Lacey (FR/US)
Ko Murobushi (JP)
Antony Rizzi (DE/US)
Mårten Spångberg (SE)
Akemi Takeya (AT/JP)
and many more

Weltmuseum Wien

Performances & Installationen von
Claudia Bosse / theatercombinat (AT/DE)
Padmini Chettur (IN)
Magdalena Chowaniec (AT/PL)
& Mani Obeya (AT/UK)
contact gonzo (JP)
Choy Ka Fai (UK/SG)
Rani Nair (SE/IN)
Oleg Soulimenko (AT/RU)
Superamas (AT/BE/FR)
and many more

21er Haus

Performances von
Christine Gaigg / 2nd nature
& netzeit (AT)
Philipp Gehmacher (AT)
Anne Juren (AT/FR)

16 July –
16 August 2015

www.impulstanz.com
+43.1.523 55 58



BUNDESKANZLERAMT • ÖSTERREICH

With the support of
the Culture Programme
of the European Union



ImPulsTanz 2015 Dancing out of the box!

Endlich Sommer, endlich ImPulsTanz-Feeling in der Stadt. 50 Produktionen an 14 Spielorten: vom Akademietheater über drei Wiener Museen bis in den Club führt das ImPulsTanz - Vienna international Dance Festival von 16. Juli bis 16. August einmal mehr vor Augen, dass es zu den profiliertesten Tanzfestivals der Welt zählt. Jeden Sommer pilgern tausende Menschen aus über 90 Ländern für diesen Superevent in die Stadt: zu den Performances und zahlreichen Workshops, die untertags stattfinden, und abends in die täglich geöffnete festival lounge im Vestibül des Burgtheaters. Es wuselt, es wird gelacht, man tauscht sich aus, man tanzt und feiert gemeinsam. Und man wird das Gefühl nicht los, dass Wien wieder ein Stück über sich hinausgewachsen ist - gewissermaßen ein wenig *out of the box*.

Hit The Boom! 'Cause it's more than summer!

Zu feiern gibt es nicht nur den Sommer, sondern auch denn Auftakt von ImPulsTanz. Bereits am 14. Juli wird das Festival eröffnet: Ab 21:30 Uhr verwandelt Choreographin, Diane und Österreichs Entertainment-Hoffnung der anderen Art - **Doris Uhlich** - gemeinsam mit einer Gruppe exzellenter TänzerInnen den Haupthof des MuseumsQuartier in ein Epizentrum energetisierter Körper und Beats: *Hit The Boom* - bei freiem Eintritt!

Zurück in die Zukunft

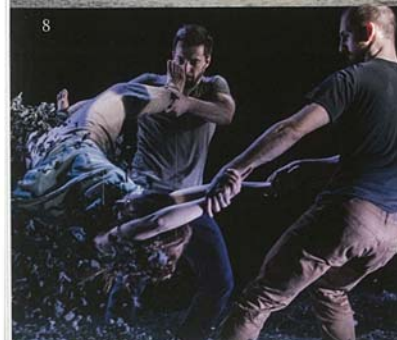
Mit der Eröffnung läutet ImPulsTanz bereits einen Schwerpunkt des Festivals ein: den Fokus auf die Österreichische Choreographie. Dabei spannt es den Bogen von den 1970er und 80er Jahren bis ins Heute. Ein bildgewaltiges Spektakel präsentiert das **Serapions Ensemble**, das vor rund 40 Jah-

ren den Grundstein für seine spezielle Bühnensprache legte und bis heute einen festen Bestandteil von Wiens Kulturleben darstellt. Mit den poetischen Bildern und phantastischen Stimmungen von *Anagó* versetzt es das Publikum in Staunen. Zu einer legendären Reunion kommt es mit dem **Tanztheater Wien** unter **Liz King** im Akademietheater, das in den 1980er Jahren den Tanz in Österreich revolutionierte. Mit *Back to the Future* lassen die Mitglieder zweier Generationen einen Mix ihrer bejubelten Produktionen wie *Schwanensee Remixed* wieder aufleben. Dieses Stück ist zudem auch Teil eines Abends des **Konservatorium Wien Privatuniversität**, wobei drei große Pionierinnen des Tanzes in den Mittelpunkt gerückt werden - **Trisha Brown**, **Liz King** und **Doris Uhlich**. Parallel dazu werden zahlreiche Uraufführungen weiterer österreichischer Performanceschaffender präsentiert. U.a. nehmen sich **Amanda Piña** und **Daniel Zimmermann** von **nadaproductions** in *Four remarks on the history of dance* „bedrohten Bewegungen“ an. Dabei beschwören sie Tänze des Feuers, der Erde, des Wassers und der Luft herauf.

Speak up!

Die 11 NewcomerInnen der **[8:tension] Young Choreographers' Series 2015** erheben ihre Stimmen und geben alles, was sie haben. Der herausragende Performer und Mitglied der renommierten **Needcompany**, **Maarten Seghers**, steht in seiner Stand-Up Comedy Show mächtig unter Druck und nimmt sich rappend und mit übergroßen Sound-Boxen die kleinen und großen Probleme des Lebens vor. Gesungen wird bei Ex-Rosas Tänzer und Publikumsliebbling **Simon Mayer**. In *SunBengSitting* geht er schuhplattlernd österreichischem Brauchtum an den Kragen. **Máté Mészáros**, Mitglied von **Wim Vandekeybus' Ultima Vez**, entfacht hinge-





gen ein tänzerisches Feuerwerk und lässt seine TänzerInnen zu Live-Drums über die Bühne wirbeln und fliegen. Alle Arbeiten sind für den mit €10.000 dotierten **Casinos Austria Prix Jardin d'Europe** nominiert, der gemeinsam mit dem **FM4 Fan Award** am letzten Festivaltag, dem 16. August, von TV Host **Dirk Stermann** und Moderatorin **Nina FIVA Sonnenberg** verliehen wird. Die exquisite Fachjury besteht heuer aus **Ivo Dimchev**, **Sigrid Gareis** und **Faustin Linyekula**.

Von den Bühnen in die Museen

Gemeinsam mit gleich drei renommierten Wiener Museen macht **ImPulsTanz 2015** ihre Ausstellungsräume zu Schauplätzen von Tanz und Performance. Das **Weltmuseum Wien**, eines der bedeutendsten ethnologischen Museen Europas, öffnet mit seinem unrenovierten Charme die Tore für Installationen und Performances von österreichischen sowie asiatischen Tanzschaffenden. Neben Arbeiten von u.a. **Claudia Bosse**, **Superamas**, **Oleg Soulimenko**, **Choy Ka Fai** und **Padmini Chettur** lädt ein Café mit dem speziellen Zauber des Orts zum Verweilen und Austausch ein. Im **mumok - Museum moderner Kunst** entwickeln ebenso österreichische wie internationale PerformerInnen vor Ort Aktionen und Happenings, mit denen sie in die laufende Ausstellung **Mein Körper ist das Ereignis** intervenieren - vom **Facebook Theatre** des Extrempersonals **Ivo Dimchev** bis hin zum sauren **Lemonism x Actionism** von der in Wien lebenden Japanerin **Akemi Takeya** bieten die Performances vielseitige Auseinandersetzungen mit den wilden Strömungen der 60er und 70er Jahre. **Anne Juren**, **Philipp Gehmacher** und **Christine Gaigg** machen sich die einzigartige, lichtdurchflutete Architektur des **21er Haus** für ihre Uraufführungen zunutze. Überdies 250 Workshops, davon alleine 90 für AnfängerInnen! Schön, dass man sich diesen Sommer nicht zwischen Museum und Tanz entscheiden muss!

It's summer at last and finally **ImPulsTanz** spreads out over the whole town! More than 50 productions presented at 14 different venues: from **Akademietheater** to three Viennese museums to a dance club. Thereby, **ImPulsTanz** shows once more that it is one of the most profiled festivals for dance and performance in the world.

Every summer, thousands of people from more than 90 countries flock to Vienna for this huge spectacle. They visit performances, take part in one of the 250 workshops and the daily open festival lounge at **Burgtheater Vestibül**. The town is teeming, joyful, playful, full of dancing and celebrating people. And it feels like Vienna excels itself again a bit - kind of a little out of the box.

Hit The Boom! 'Cause it's more than summer.

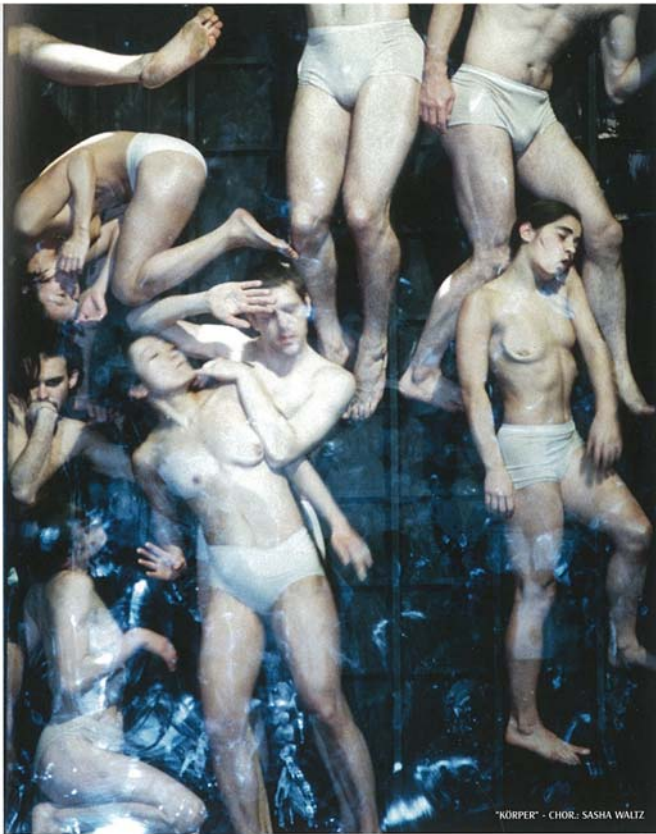
One more occasion to party, above summer, is the opening show of **ImPulsTanz 2015**: Already on 14 July, choreographer, DJ and Austria's new limelight delight - **Doris Uhlich** - fires together with a group of excellent dancers the starting shot to the festival and transforms **MuseumsQuartier's** main courtyard into a vibrant epicentre of bodies and beats: **Hit the Boom** - the entrance is free!

Back to the Future

With the opening act, **ImPulsTanz** already announces one focus of this year's festival: **Austrian Choreography**. In doing so, it reaches from the 1970's and 80's until today. **Serapiens Ensemble**, which laid the foundation for their specific vocabulary about 40 years ago, presents a visually stunning spectacle. In **Anagó**, the group astonishes the audience with poetic images and fantastic atmospheres. At **Akademietheater**, it comes to a legendary reunion with **Tanztheater Wien** under the direction of **Liz King**, who revolutionised dance in Austria in the 1980's. Back to the Future brings together members of two different generations and a mix of the company's acclaimed works like **Schwanensee Remixed**. This piece is also part of an evening staged by **Konservatorium Wien Privatuniversität**, where three important personalities of dance are honoured - **Trisha Brown**, **Liz King** and **Doris Uhlich**. In parallel, various world premieres by Austrian performance makers are presented in the frame of **ImPulsTanz**. Among others the shooting stars **Florentina Holzinger** and **Vincent Riebeek** bring some of the most brilliant dancing couples of the 20th century to life again.

Speak up!

The 11 newcomers of the **[8:tension] Young Choreographers' Series 2015** raise



Hardly any other contemporary choreographer understands the interplay between space and body as subtly - and at the same time radically - as Sasha Waltz from Berlin.

On the long list of her works "Körper" marks the turning point at which she dedicates herself from the staging of everyday life histories to the staging of the body in an interaction with stage, light and sound. In this piece, Waltz, the "body researcher", visualizes and analyses the outward and inward of the human body, its beauty and its ugliness, its mortality and the thrive towards perfection.

At the Tanzquartier Wien, the masterpiece is now presented on the 15th and 16th of October in the TQW/Halle E. 13 dancers of the Sasha Waltz Company impressively prove that, even if it have had its premiere in 2000, "Körper" did not lose any of its fascination. During an explosion of dance and light on a seemingly brute stage, which is enclosed by bare concrete walls, different body parts transform into strange creatures and enchant the audience - a game with the elements.

In the scope of the TQW autumn subscription, tickets for "Körper" are already available. Further highlights during the autumn subscription are premieres by The Loose Collective and the Tanz Company Gervasi as well as the

Ein Meisterwerk und drei Uraufführungen One masterpiece and three world premieres

Das Herbst Abo des Tanzquartier Wien/The Tanzquartier Wien autumn subscription

Kaum eine andere zeitgenössische Choreographin versteht das Zusammenspiel von Raum und Körper so raffiniert und gleichzeitig radikal auf die Bühne zu bringen wie die Berliner Sasha Waltz. "Körper" markiert in ihrer langen Werkliste den Wendepunkt, an dem sie sich von der Inszenierung von Alltagsgeschichten ab- und der Inszenierung des Körpers in Zusammenspiel mit Bühne, Licht und Sound zuwandte. Die "Körperforscherin" Waltz visualisiert und analysiert darin Hülle und Inneres des menschlichen Körpers, seine Schönheit und Hässlichkeit, seine Sterblichkeit und den Drang nach Perfektion.

Im Tanzquartier Wien ist das Meisterwerk nun am 15. und 16. Oktober in der TQW/Halle E zu sehen. 13 Tänzerinnen und Tänzer der

Sasha Waltz Company beweisen eindrucksvoll, dass "Körper", wenn auch im Jahr 2000 uraufgeführt, nichts an seiner Faszination eingebüßt hat. In einer Explosion aus Tanz und Licht auf einer brachial wirkenden Bühne, die von nackten Betonmauern umschlossen wird, verformen sich einzelne Körperteile zu fremdartigen Wesen und ziehen das Publikum in seinen Bann - ein Spiel mit den Elementen.

Im Rahmen des TQW-Abos für den Herbst sind Tickets für "Körper" bereits erhältlich. Weitere Highlights im Herbst-Abo sind Uraufführungen von The Loose Collective und der Tanz Company Gervasi sowie die Zusammenarbeit des Ensemble PHACE mit der österreichischen Choreografin Silke Grabinger, eine Kooperation mit dem Festival Wien Modern.

collaboration between the Ensemble PHACE and the Austrian choreographer Silke Grabinger, in cooperation with the WIEN MODERN festival.

Sasha Waltz Company

DO 15. OKT + FR 16. OKT, 20.30 h
in TQW / Halle E

The Loose Collective

DO 12. NOV - SA 14 NOV, 20.30 h
in TQW / Halle G

Silke Grabinger + Ensemble PHACE

MI 18 NOV 20.30 h + DO 19 NOV 22.00 h
in TQW / Halle G,

In Kooperation mit Wien Modern

Tanz Company Gervasi

FR 11. DEZ + SA 12. DEZ, 20.30 h,
SO 13. DEZ 15.00 h in TQW / Halle G

FOTO/PHOTO BERND UHLIG

ImPulsTanz 2015 – Vienna International Dance Festival

Tanz – eine Sommeraffäre

Was haben Facebook, ein verstaubter Museumstrakt und eine Grelle Forelle gemeinsam? Sie alle sind Orte, die beim ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival zu Schauplätzen zeitgenössischer Performance werden.



Máté Mészáros – Hincó © Daniel Dömölky

Mehr als 50 Produktionen und 250 Workshops & Research Projekte bietet das renommierte ImPulsTanz Festival von 16. Juli bis 16. August. Eröffnet wird das ImPulsTanz Festival 2015 am **14. Juli**: Ab 21.30 Uhr verwandelt Choreografin, DJane und Österreichs Entertainment-Hoffnung der anderen Art – **Doris Uhlich** – gemeinsam mit einer Gruppe exzellenter Tänzer/innen den Haupthof des MuseumsQuartier in ein Epizentrum energiegeladeter Körper und Beats: Hit the Boom – bei freiem Eintritt! Anschliessend geht es weiter in die **ImPulsTanz festival lounge** – die stadtbekannte Partyoase im Burgtheater Vestibül. Abends ab 22:00 Uhr öffnet sie ihre Tore. DJs und Live-Konzerte, Cocktails und Liegestühle sorgen bei freiem Eintritt für ausgelassene Momente. Das Motto lautet diesmal: **Under Pressure**.

Unter Druck, nämlich dem von übergrossen Sound-Boxen, steht auch der herausragende Performer der renommierten Needcompany, **Maarten Seghers**. Mit seiner unnachahmlichen Stand-Up Comedy Show läutet er am 16. Juli das ImPulsTanz-Performance-

programm und zugleich die **[8:tension] Young Choreographers' Series 2015** ein. Am Spielplan stehen Produktionen einer neuen Generation von 11 Choreograf/innen, die, im doppelten Sinn, ihre Stimmen erheben: Es wird gesungen, etwa bei Ex-Rosas-Tänzer **Simon Mayer**, der sich in seinem schuhplattelnden Tanzkonzert der Befreiung des österreichischen Brauchtums widmet. Oder bei **Ana Rita Teodoro**, die traditionelle portugiesische Lieder aktualisiert, während **Elina Pirinens** preisgekröntes Trio eine entfesselte Autopsie der »Leningrader« Symphonie von Dmitri Schostakowitsch vornimmt. Alle Arbeiten sind für den mit € 10.000 dotierten **Casinos Austria Prix Jardin d'Europe** nominiert, der gemeinsam mit dem **FM4 Fan Award** am letzten Festivalsonntag, den 16. August, von TV Host **Dirk Sternmann** und Moderatorin **Nina Fiva Sonnenberg** verliehen wird. Die exquisite Fachjury besteht heuer aus **Ivo Dimchev**, **Sigrid Gareis** und **Faustin Linyekula**.

Fokus Österreichische Choreografie
Besondere Aufmerksamkeit schenkt ImPulsTanz 2015 der äusserst lebendigen und international ausstrahlenden **Österreichischen Choreografie**. Dabei kommt es zu einem Aufeinandertreffen der Generationen. Weiterentwicklungen und Wiederaufnahmen verschiedener Erfolgsproduktionen, darunter **Doris Uhlichs** Club Version von Universal Dancer in der Grelle Forelle, sowie eine legendäre Reunion des **Tanztheater Wien** mit u. a. **Liz King** und **Esther Balfe**, stehen ebenso auf dem Programm wie eine Fortführung des bildgewaltigen Werks **Anagó** des **Serapions Ensemble** und eine Neubearbeitung des Repertoires von **Trisha Brown** bis **Doris Uhlich** – getanzt von den Studentinnen des **Konservatorium Wien Privat-**

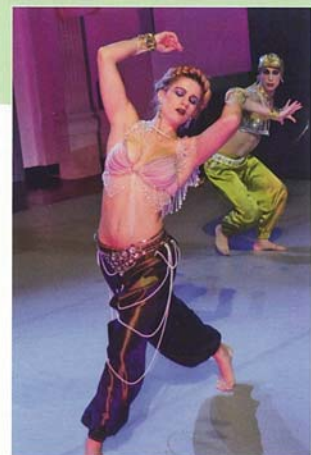
universität. Neben österreichischen Erstaufführungen, etwa von **Saskia Hölbling**, präsentiert ImPulsTanz ausserdem zahlreiche Uraufführungen österreichischer Künstlerinnen: unter ihnen **Amanda Piña & Daniel Zimmermann**, **Florentina Holzinger & Vincent Riebeek**, **Ian Kaler**, **Philipp Gehmacher**, **Christine Gaigg**, **Akemi Takeya** und **Barbara Kraus**.

ImPulsTanz geht ins Museum

Durch die erstmalige Kooperation mit den drei Wiener Museen **mumok – Museum moderner Kunst**, **Weltmuseum Wien** und **21er Haus** treibt ImPulsTanz den Austausch zwischen bildender und performativer Kunst voran. Ab 17. Juli startet im mumok die Performancereihe **Redefining Action(ism)**.

In Wien lebende und internationale Künstler/innen reflektieren den Aktionismusbegriff und bespielen mit Interventionen und Happenings – teils während und teils ausserhalb der Öffnungszeiten – die laufende Ausstellung **Mein Körper ist das Ereignis**. Den Anfang setzen **Alix Eynaudi** und **Mark Lorimer** mit einer Museumsversion ihrer von Bondage inspirierten Arbeit **Monique**, gefolgt von **Akemi Takeyas** **Lemonism x Actionism** und der portugiesischen Choreografin **Ana Rita Teodoro**. Binnen einer Woche entsteht die Gruppenintervention **Charged Documents** aus dem gleichnamigen ImPulsTanz-Researchprojekt von **Christine Gaigg**. Die österreichische Schauspielerin **Alexandra Sommerfeld** wird in einer Weiterentwicklung eines Ausschnitts aus **Claudia Bosses** Arbeit **Designed Desires** von 2012 Aktionismus-Manifeste vorbringen und mit dem Heute konfrontieren. Die »Neue Wiener Gruppe« wird ergänzt durch Künstler/innen wie **Anne Juren** (**The Kitchen**

Holzinger & Riebeek – Schönheitsabend © Maurice Korbel



Akemi Takeya - Little Stories About S.O.S © IMEKA



Junge Kontroversen bei [8:tension] Seite 13

Labor österreichischer Choreografie Seite 14

derStandard.at/Impulstanz



Foto: Timo Wiegelt (li. & mitte), Raimund Mollath

Impulsivität von den Ekstasen der jungen Choreografie à la Elina Pirinen (Fotos links und Mitte) bei [8:tension] bis zu Oleg Soulimenkos schamanischen Mysterien im Weltmuseum.

Wenn die Museen dreimal tanzen

Erfolgreiche österreichische Choreografie, junge internationale Performance, die Öffnung großer Wiener Institutionen des Sammelns, Bewahrens und Zeigens sowie ein riesiges Workshop-Angebot. Das wird Impulstanz 2015.

Helmut Ploebst

Wien – Während sich in Europa gerade die gewohnte kulturelle und politische Orientierung zu verabschieden scheint, geschieht in einzelnen Bereichen der Kunst genau das Gegenteil.

Im zeitgenössischen Tanz etwa werden nach einer längeren Periode allgemeiner Unsicherheit Museen mit dem Festival. Dabei werden drei Themenfelder verhan-

unterschiedlichen ästhetischen Ansätzen erkennbar. Die aktuelle Ausgabe des Impulstanz-Festivals ist ein vielversprechendes Beispiel dafür, wie sich unter diesen Bedingungen die Begegnung zwischen Kunstschaffenden und Publikum neu gestalten lässt.

Erstens kooperieren in diesem Sommer gleich drei Wiener Museen mit dem Festival. Dabei werden drei Themenfelder verhan-

delt. Im Weltmuseum geht es um neue Sichtweisen auf die jüngere Kolonialismuskritik, im Mumok unter dem Titel „Redefining Action[ism]“ um die performative Ebene in der Aufarbeitung kunsthistorischer Phänomene – hier des Wiener Aktionismus.

Und im Museum des 21. Jahrhunderts wird der Austausch zwischen scheinbar Unverbundenem getestet: konkret der Ausstellung von Tomás Saraceno und Interventionen von Anne Juren, Philipp Gehmacher und Christine Gajig (s. Seite 12 dieser Beilage). Zweitens weihen in der 15. Ausgabe der Reihe [8:tension] elf Perspektiven der jungen Choreografie aus verschiedenen ost- und

westeuropäischen Ländern sowie Kongo, Brasilien, der Dominikanischen Republik und den USA vorgestellt. Die Bandbreite dieser künstlerischen Grenzgänge ist auch diesmal wieder von einer bestechenden Größe (s. Seite 13). Drittens legt Impulstanz einen Schwerpunkt zur österreichischen Choreografie vor (s. Seite 14). Uraufführungen gibt es hier von Amanda Piña & Daniel Zimmermann, Barbara Kraus, Ian Kaler, Akemi Takeya, Florentina Holzinger mit Vincent Riebeck. Auch das Tanztheater Wien, Ello Gervasi, Lisa Hinterreithner & Jack Hauser und das Serapionstheater werden – unter anderen – mit eingebunden, und in den Mu-

seumsprojekten beziehungsweise bei [8:tension] sind ebenfalls österreichische Positionen aus Tanz und Performance integriert.

Viertens schließlich findet im Workshop-Festival von Impulstanz die Begegnung zwischen Kunstschaffenden und Publikum in Form performativer und tänzerischer Praxis statt.

In den Hallen des Arsenaals werden Workshops und Researchprojekte für Laien und Profis angeboten. Und auch diesmal gibt es wieder das „Social“-Bonusprogramm des Festivals mit zwei Partys im Kasino am Schwarzenbergplatz und der allabendlichen Festival-Lounge im Burghtheater-Vestibül. www.impulstanz.com

Erste Schritte über den Tellerrand

Contemporary, Ballett, Urban Dance u. a.: Workshops mit offenen Türen im Arsenal

Michael Wurmitzer

„Wir sind alle ein bisschen patschert“, beruhigt Rio Rutzinger, Workshop-Verantwortlicher bei Impulstanz. Diese Einsicht kann einem die ersten, vielleicht noch

unsicheren Schritte schon ein wenig leichter machen. Also nur keine falsche Scham und rein in T-Shirt, Trainingshosen und die richtige Stimmung. Denn ob Jazz, Ballett oder Improvisation, ob Modern, African

Asian Contemporary, American & European Contemporary oder Urban Dance – die Anzahl an Workshops ist mit 260 immens. 100 davon richten sich als einwöchige „Beginners“- bzw. „Open Level“-Kurse auch an Anfänger.

Wichtiger als Tanzerfahrung ist daher die Lust auf den „Blick über den Tellerrand“. Das gilt sowohl für die 150 Lehrenden, die aus Tanzmetropolen wie Berlin, Paris, New York oder Brüssel nach Wien kommen, als auch für ihre Schüler.

Neben dem Mitmachen können Interessierte den Tanzenden aber auch einfach durch offene Studio-türen zuschauen oder im Workshop-Zentrum Arsenal bei informellen Begegnungen Kontakte knüpfen und sich austauschen.

Eine erste Gelegenheit dazu sowie Lockmittel und eine kleine Entscheidungshilfe für noch Unentschlossene soll die Eröffnungspräsentation „Impressions 15“ am 19. Juli um 16 Uhr sein, wenn 40 Künstlerinnen und Künstler im Arsenal ihre Kursprogramme vorstellen. **Seite 15**



Foto: Karoline Hübner

Große Sprünge mit kleinen Bandagen: Die Kunst des Tanzens braucht Zuwendung und Freude an der Übung. Im Arsenal lernt man das.

Universale Festival-Eröffnung

Doris Uhlich regiert im Museumsquartier-Haupthof

Sie macht es einfach. Doris Uhlich, Spezialistin für sterbende Schwäne, Spitzens- und Speckentanz, eröffnet das Impulstanz-Festival im Haupthof des Museumsquartiers. Das bedeutet: große Show, viel feurige Musik, eine Menge energiegeladener Leute auf der Bühne und eine innerlich und äußerlich bewegte Crowd davor.

Unter dem Titel *Hit The Boom* zusammen mit der Behauptung „cause it's more than summer“ stürzt sich Österreichs derzeit bekannteste „Universal Dancer“ in ihr bisher größtes Unterhaltungsabenteuer. Erstens, um ihr Publikum ganz allgemein aus den Sommersandalen zu reißen. Und zweitens, um den Wienern klarzumachen, dass jetzt nicht irgendein Festival losgeht, sondern eines der wichtigsten seiner Art in Europa. Später bei Impulstanz (am 25. Juli und am 8. August) kann man Uhlich tatsächlich in ihrem *Universal Dancer*-Solo mit einem bockigen, maschinisierten Tisch erleben – in der Grellen Forelle, wo sie mit der Clubversion dieses Stücks den Zeitgeist unserer Tage

beschwört. Und wer mit ihr auch persönlich tanzen beziehungsweise trainieren will, kann das beim Impulstanz-Workshop-Festival im Arsenal tun. (plo)
 >> *Hit The Boom*, Museumsquartier-Haupthof, 14. 7., 21.30; Eintritt frei



Doris Uhlich lässt etwas krachen, kein Auge bleibt trocken.
 Foto: Daniel Gottschling

Helmut Ploebst

Redefining Action(ism)

Und dort setzt Akemi Takeya dem historischen Wiener Aktionismus, wie er in der Museumsausstellung *Mein Körper ist das Ereignis* präsentiert wird, am 21. und 25. Juli einen „Zitronismus“ entgegen. *Lemonism x Actionism*



Eine Eingeweideschau der Gegenwart ist Ana Rita Teodoros verträumtes und garantiert tiefinnerliches Solo „Gut's Dream (Rêve d'Intestin)“

Die Portugiesin Ana Rita Teodoro widmet sich am 22. und 27. Juli in *Gut's Dream* (*Rêve d'Intestin*) den Delirien der Körperöffnungen und am 9. August unter dem Titel *Ana* ihrer „Geistesverwandten“ Anna Brus. Am 23. Juli und 8. Au-

Im Weltmuseum lädt Oleg Soulimenko von 23. bis 26. Juli zu einer magischen Aufführung: *Meet the Shaman*, bevor es da – ein klei-

ner Vorausblick – so richtig losgeht mit der *Softmachine*: *Exhibition of Choy Ka Fai* (Eröffnung 26. 7., 18 Uhr), einem *second Step to Ideal Paradise* von Claudia Bosse (Eröffnung 27. 7., 19 Uhr) und der *History of Violence* des Kollektivs Superamas (Uraufführung 29. 7., 19 Uhr). Tags darauf zeigt

Hier wird das Weltmuseum in seinem baulichen Transit zum Zentrum performativer und tänzerischer Auseinandersetzungen mit postkolonialen Thematiken.

Programm Seite 15

Performances im Museum: Anne Juren, Philipp Gehmacher und Christine Gaigg gastieren im 21er-Haus

Roman Gerold

Tanzperformances im Museum haben einen besonderen Reiz. Sofern sie Objekte, Bilder oder Videos zum Bühnenbild oder zu Requisiten erklären, inszenieren sie auch einen bestimmten Umgang mit Kunst. Sie bringen Körperlichkeit dorthin, wo es allzu oft vor allem um vergeistigte Kontemplation geht. Mitunter eröffnen sich dadurch Tiefen, die beim gewöhnlichen Museumsbesuch – vermutlich sehr zur Freude des Aufsichtspersonals – unausgeschöpft bleiben müssen.

The Point und das Plastik

Dieses Potentials nimmt sich eine heuer erstmalig stattfindende Kooperation zwischen dem Impulstanz-Festival und dem 21er-Haus an. Drei Performances werden in der aktuell laufenden Personale *Becoming Aerosolar* von Tomás Saraceno zu sehen sein, und das heißt: inmitten seiner Ballonskulpturen.

Der argentinische Künstler beschäftigt sich in seinen „Visionen mit Luft und Licht“ mit jener Art des Fliegens, die auf erhitzter Luft beruht. Das *Museo Aero Solar* ist zum Beispiel ein aus unzähligen Plasticsackerln zusammengestückeltes Leichter-als-Luft-Luftfahrzeug, eine Ballonhaut, die man

auch betreten kann. Innerhalb der buntgescheckten Hülle schaut man dann eine licht- und farbdurchflutete Welt, eine freundliche Utopie, die im Kontrast zu dem Bösen steht, aus dem sie gemacht ist: Firmenlogos! Plastik!

Es wird spannend, wie sich die Impulszahl-Gastspiele in diese Atmosphäre von positiver Transformationskraft und federnder Leichtigkeit einfügen werden. Einen Kontrapunkt darf man sich etwa von Christine Geigergewarten (12. bis 15. 8.). In ihrem mit Klaus Schell und Netzeitzel entstandenen Stück *unwelt!* (*look, look, come closer*) stellt sie sich der „neuen“ Medienwelt an. In diesem „Bühnenessay“ thematisiert die Wiener Choreografin jene Bilder von Gewalt und Terror, die der „Informationskrieg“ auf die Displays unserer Smartphones spült.

Ausgehend von Beobachtungen des eigenen Medienverhaltens, nimmt Gailge Macias sich der Disziplin des Verharmlosung, Gewöhnung desavouieren. Die Methode ihrer Analyse besteht



Verschiebt Blickpunkte:

Anne Juren.

darin, digitalen Bildern analoge, körperliche Äußerungen gegenüberzustellen. In ihrer „kunsttheoretischen Performance“ zum „Krieg in unseren Hosentaschen“ haben aber auch Spielzeugfiguren Platz.

Philipp Gehmacher hat indes sein Stück *my shapes, your words, their grey* upgedatet [4., 6., 8. u. 8.]. Zur Uraufführung 2013 genierte er aus einer Ausstellung eigener bildender Kunst, eine Performance, die er als Arbeiter aus Papier, Pappe oder Gusschurz zur Partitur machte. Jetzt bringt er seine Idee des Grauraums, eines „Wunschraums für die Zukunft“, in den „Class Cube“.

Den Auftakt dieses Projekts macht allerdings die in Frankreich geborene Wiener Choreografin Anne Juren (28.; 30. 7., 1. 8. und 2. 8.), die im Vorjahr in der *Comptabilité*, eine tänzerische Annäherung an den gleichnamigen Roman von Witold Gombrowicz zeigte.

Für *The Point* arbeitet sie mit den Tänzerinnen Varinia Canto Vila, Charlotte Ruth und *Pornography*-Partnerin Elizabeth Ward zusammen. Dabei wird es darum gehen, „mittels Bewegung und Sprache die Choreografie ins Körperinnere der Betrachter zu verlagern“. Zu diesem Zweck bereichert Juren die museale Umgebung mit Matratzen.

ÖSTERREICHISCHE CHOREOGRAFIE GEHMACHER UND JUREN IM 21ER-HAUS

Der reflektierte, verfeinerte Mensch von heute

Sie intervenieren im Mumok bei „Mein Körper ist das Ereignis“: Claudia Bosse & Alexandra Sommerfeld, Christine Gaigg, Miguel Gutierrez, Jennifer Lacey, Zak Ray, Márten Spångberg und Elisabeth B. Tambwe.

Helmut Ploebst

Wien – Wer sich 1965 in Dornröschenschlaf versetzen und 2015 wieder wachküssen hätte lassen, um zu sehen, was sich verändert hat, wäre überrascht. Inzwischen war kein Atomkrieg. Der Warschauer Pakt ist weg, dafür herrscht ein totaler Kommunikations-Supermarkt über (fast) alle.

Das Leben in der EU müsste der oder dem Wachgeküssten als freizügig, hygienisch und multikulturell erscheinen: in technologischer Hinsicht wie eine Science-Fiction-Welt, aus politischer Perspektive eher nahe an Aldous Huxleys Roman *Schöne neue Welt*.

Vor fünfzig Jahren steckte der Wiener Aktionismus in seinen radikalen Anfängen. Und auch anderswo fand ein Aufbruch in die Performance statt.

Action oder du hast Probleme

In New York etwa war ab 1962 zwei Jahre lang das Judson Dance Theater aktiv. 1964 realisierte Carolee Schneemann in Paris die Arbeit *Meat Joy*. 1965 die Japanerin Shigeo Kubota, auch in New York, die Performance *Vagina Painting*. Damals war Provokation, was heute als bloß gelb überkämte.

Zurzeit kontextualisiert das Wiener Mumok in der Ausstellung *Mein Körper ist das Ereignis* Dokumente aus dem Aktionismus mit solchen internationaler Performance der 1960er und 1970er, darunter von Marina Abramović, Joseph Beuys, Chris Burden, Ana Mendieta, Bruce Nauman, Yoko Ono und Gina Pane.

In dieser Schau intervenieren nun als Resultat einer Kooperation zwischen Mumok und Impulstanz unter dem Titel *Redefining Actionism* Künstlerinnen und Künstler von heute. Nach *Monique* von Alix Eynaudi & Mark Lörimer und Akemi Takeyas *Le-momien* geht es von 23. Juli bis 4. August weiter mit Performances von Claudia Bosse & Alexandra Sommerfeld, Christine Gaigg, Miguel Gutierrez, Jennifer Lacey, Zak Ray, Márten Spångberg und Elisabeth B. Tambwe.

Dabei wird Bosse mit Sommerfeld unter dem Titel *Zock* eine wortgewaltige Aktion im Freien durchführen. Jennifer Lacey aus New York hat sich für ihre öffentliche One-to-one-Session diesen Titel ausgedacht: *What's your problem and what action to take or: Your body is the event in a long long string of events that is difficult to grasp and what to do about it*. Das ist deutlich. Wer also ein entsprechendes Problem hat und es vor Publikum diskutieren will, bitte sehr, das ist die Gelegenheit.

Die Wienerin Christine Gaigg hat sich mit einer Gruppe von Teilnehmern an ihrem Impulstanz-Research-Projekt *Let us now praise famous men, and women too*



Márten Spångberg (li.) ist kein Öko-Fundi, Anne Juren (Mi.) nicht Martha Rosler und Alexandra Sommerfeld (re.) kaum Iggy Pop.

einige Tage hindurch mit der Mumok-Ausstellung befasst: „Wie nehmen wir als differenzierte, verfeinerte, disziplinierte, reflektierte, zivilisierte Menschen des 21. Jahrhunderts die Werke des Wiener Aktionismus und anderer Live-Art-Happenings aus den 60er- und 70er-Jahren wahr?“

Gaiggs aus dieser nicht ganz unironischen Frage resultierende Intervention trägt den Titel *Charged Documents*.

Der New Yorker Performer Miguel Gutierrez ist, heißt es, „verknallt“ in den Aktionen Günter Brus. Was das bedeutet? Fuckne-gunterbrusbrusguntermiefuck.

Die aus Grenoble stammende Wiener Choreografin Anne Juren baut aus ihrer feministischen Zaubershow *Magical* zumindest *The Kitchen* nach Martha Roslers *Semiotics of the Kitchen* ins Museum. Spångberg, Schweden, betreibt in *The Planet*, first location eine obsessive Choreografie von dekon-

struiertem Aktionismus, und Tambwe, geboren im Kongo, prüft in *Fit In*, wie der europäische Mensch mit der Metapher des überzüchteten Hendlis darstellbar ist. Subversionsbonus: Zak Ray spielt als *mumok troll* eine fleischgewordene Unterwanderung.

Daten siehe Programm Seite 14

Denken im Grauraum auf den Punkt gebracht

Philipp Gehmacher und Anne Juren choreografieren Reflexionsorte im 21er-Haus

Stefan Weiss

„Was ist das graue Leben?“, fragt Philipp Gehmacher, die Arme zu reduzierter Klaviernmusik zuckend, unsicher über dem Kopf erhoben. Rund um ihn verteilt: Schilder in allen Schattierungen, mit denen er hantiert, die er von dort nach da trägt oder mit denen er sich zudeckt.

In der 2013 im Tanzquartier uraufgeführten Arbeit *my shapes, your words, their grey* hat die österreichische Choreografin-Größe Philipp Gehmacher Philosophie, Gestik, Musik und bildende Kunst zu einer Vorführung vermenget, die einen „Grauraum“ als Ort der Reflexion begreift und die sonst mit Grau assoziierte Depression verneint. Nicht weiß, nicht schwarz, sondern ergebnisoffen soll das Denken sein.

Kunst mit Publikum

Für Impulstanz hat Gehmacher seine Performance überarbeitet, sie wird daher am 4. August im 21er-Haus erneut „uraufgeführt“. In der an die Raumverhältnisse im Museum angepassten Neufassung soll sich erstmals auch das Publikum zwischen „shapes“ und „words“ bewegen können.

An der Weiterentwicklung der „Lecture Performance“, dem Zusammenwirken von Sprechvortrag und Bewegung, arbeitet Philipp Gehmacher seit dem Projekt *walk + talk* (2008) kontinuierlich.

Daneben hat der 40-Jährige aber auch mittels Objekt- und Videokunst sowie der Gestaltung begehrter Räume Spuren hinterlassen. Seine Installation *grauraum* (2011) im Leopold-Museum ebnete schließlich den Weg für *my shapes, your words, their grey*.

Einen „Raum der Imagination und Introspektion“ möchte auch die austrofranzösische Choreografin Anne Juren mit ihrer Perfor-

mance *The Point* herstellen. Juren, die in Lyon und New York Tanz studiert hatte, gründete 2003 mit dem Künstler Roland Kauschmeier die Wiener Tanz- und Kunstbewegung und machte sich schnell einen Namen als Choreografin. Ihre Arbeit am Burgtheater inspirierte sie 2010 zum Schreiben eines Theaterstücks ohne Worte, *Piece Sans Parole*.

Zuletzt entstand die Performance

Pornography, in der sie nach dem pornografischen Blick und den Repräsentationsmechanismen im Theater fragte. Was ist öffentlich und was privat? Dieses Verhältnis interessiert Juren in beinahe allen ihren Arbeiten.

Für *The Point*, das am 28. Juli im 21er-Haus uraufgeführt wird, liegen zur Begründung dieser Frage Matrizen bereit.

Daten siehe Programm Seite 14



„Es hat keinen Sinn, dramatisch zu sein“, steht auf einem von Philipp Gehmachers Schildern.





Anne Juren © Karolina Miernik

*I arrive at the back of your head
 and I start sensing the concave shape of your skull from
 the inside.
 my fingers bury themselves in the cerebral convolutions
 touching the superficial folds of your brain,
 they penetrate inside your brain.
 I seek the medulla tucked in somewhere deep inside your
 skull.
 I take the weight of your brain in my palms.
 I hold it.
 I lift it up a bit.
 I stay silent, immobile.*

Extract of *THE POINT* by Anne Juren, July 2015