

In Kafkas unvollendeter Erzählung *Der Bau* wird ein Tierbau beschrieben, der aus dem Körper selbst heraus geschaffen ist und immer noch zu ihm gehört – seine Formen, Spuren, Gerüche, Ausscheidungen und Reserven, Hoffnungen und Verzweiflungen in sich tragend. Sie dient uns als titelgebende Metapher und Ausgangsbasis für die weitere Erforschung der besonderen Beziehung zwischen Körper und Raum, die wir mit der Stückreihe *Unturtled* seit 2008 begonnen haben.

In *Unturtled #1-4* wird das Kostüm zum Übergangsobjekt, einer Prothese (die letzte nicht vorhandene Schicht des Körpers) und zugleich zur ersten einhüllenden Schicht des äußeren Raumes. Die Betrachtung des Kostüms als Organ ermöglichte uns die Untersuchung des Körpers und seines Um-Raumes, den er aus sich selbst heraus generiert: als eine Bühne und als ein Bühnenbild.

Während des Arbeitsprozesses an *DER BAU* wurde klar, dass der Raum selbst als ein Organ und als Extension des Körpers anzusehen ist. Zum Verständnis dieser Idee hilft uns die Ansicht Rilkes über den Bildhauer Rodin, wonach dieser nicht den Körper zur Skulptur formt, sondern die Räume um die Körper herum.

Aus großen Stoffbahnen schaffen wir einen planen und flüssigen Raum: Die Stoffe als äußere Schichten (Gewebe) werden wie innere Schichten (Gewebe) behandelt, und sie reagieren überraschend lebendig, zugleich als Körperteil, als Hülle und als Partner.

1
DER BAU
SOLO

ISABELLE SCHAD & LAURENT GOLDRING



Isabelle Schad & Laurent Goldring

DER BAU SOLO

Konzept & Choreografie: Isabelle Schad & Laurent Goldring
Performance: Isabelle Schad
Komposition & Sounddesign: Peter Böhm
Lichtdesign: Mehdi Toutain-Lopez
Technik: Martin Pilz, Mehdi Toutain-Lopez, Emma Juliard
Produktionsmanagement, PR: Heiko Schramm, Susanne Beyer
Produktion: Isabelle Schad in Zusammenarbeit mit Espace Pasolini,
Valenciennes & Monty Antwerpen

Gefördert durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin,
Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten
und den Fonds Darstellende Künste e.V.
Isabelle Schad erhält die Basisförderung 2013/14 des Berliner Senats

Mit freundlicher Unterstützung: La Ménagerie de Verre Paris, Uferstudios
Berlin, Wiesen 55 e.V.
Dank an: Frances d'Ath, Heike Albrecht, Susanne Foellmer, Marion Montel,
Team der Uferstudios

Premiere: 28.11.2013, Next Festival, Valenciennes (F)





1
TEXTE
VON

SUSANNE FOELLMER
RONJA RUPPERT
KATHARINA SCHMIDT
CHARLOTTE RIGGERT
MIRANDA GLIKSON

Isabelle Schad: KörperBewegung im Prozess

Ein wucherndes Gebilde bläht und plustert sich auf, um kurz darauf die Luft wie aus einem Ballon entweichen zu lassen. Verwirbelt sich in fluktuierenden De-Formierungen, scheint menschlich, doch anatomisch unwahrscheinlich: Oben ein Kopf, unten weitbehoste Beine, doch die Arme wirken mal nicht existent, dann wieder verdoppelt und verdreifacht, bohren sich in die Schulter, tauchen hinter dem Rücken wieder auf, jeweils verdeckt durch ein übergroßes Hemd.

In Isabelle Schads und Laurent Goldrings Gemeinschaftsarbeit *Unturtled* zeigt sich Schads Interesse am Experiment mit tanzenden Formen in zunehmend entgleisenden Entwürfen körperlicher Figurationen im Bühnenraum. Kennt man jene Forschungsanordnungen besonders aus der Zeit um die Jahrtausendwende – man erinnere sich etwa an Xavier Le Roys *Self unfinished* (1998), Ugo Dehaes' und Charlotte Vanden Eyndes *Lijfstof* (2000) oder Saskia Hölblings *other feature* (2002) –, so bringt sich die Choreographin hierzu in Differenz zunächst durch den simplen Umstand der körperlichen Verhüllung. Nicht der nackte und dabei zumeist gesichtslose Körper steht im Vordergrund – kopf-los, um den Blick auf die Materialität des sich Bewegenden und nicht die persona zu lenken –, sondern gerade die Aushandlungsprozesse zwischen Person und Motion auf der Bühne. Im Wechselspiel mit dem bildenden Künstler Laurent Goldring – der im Falle von Le Roy und Hölbling im Übrigen einen nicht unwesentlichen Anteil an jener Ästhetik des „Unabgeschlossenen“ im zeitgenössischen Tanz hat¹ –, wird nicht nur der Prozess des Materialisierens befragt, sondern vielmehr die visuelle Präsenz im Dispositiv Theater und seine Mechanismen des ‚ungeformten Formens‘ in forschenden Tanzanordnungen in den Mittelpunkt gerückt.²

Ist es dem zeitgenössischen Tanz um eine Abkehr von Repräsentation und Zuschreibbarkeit zu tun, untersuchen Schad und Goldring die Semantisierungsprozesse und ihre De-Figurationen im Rahmenwerk des Bühnentanzes genauer, indem sie seine Entstehungen und Verwerfungen unter das Vergrößerungsglas schieben. Ein Motor des außerrepräsentativen Hervorbringens von Bewegung ist dabei die Praxis des Body-Mind Centering, die Schad seit Jahren ausübt. Hier folgt das generative Moment über den Modus von inneren Bildern, die in tanzende, prozessual choreographierte Gewebe einwandern und sich im Wechsel zwischen Goldrings rahmendem Blick durch die Kamera (als Instrument in den Proben) und den fortlaufenden Entwürfen Schads zu temporären Gefügen auf der Bühne anordnen.

Können Le Roys Körperskizzen in *Self unfinished* noch im Bereich oft grotesk anmutender Wesen situiert werden (etwa als Frosch, Spinne oder Huhn), so bewegen sich die kurzzeitig entstehenden

Figuren in *Unturtled* gar außerhalb solcher Attribuierungen, wie Christina Amrhein bemerkt,³ und verlassen mithin selbst die Bereiche randständiger Anti-Ordnungen.

In der Produktion *Der Bau* verfolgen Schad und Goldring dieses Projekt nun weiter, indem sie den Körper der Choreographin aus der Kleiderhülle entschälen und mit üppigen, ausufernden Stoffmassen konfrontieren. Die Körperarbeit des Tanze(n)s wird zur Arbeit am Stoff und löst selbst als grotesk zu bezeichnende Bewegungspatterns auf, wie sie der zeitgenössische Tanz zuweilen (noch oder schon wieder) produziert. Denn es gibt kaum Momente, in die sich das kulturelle Bildgedächtnis noch einhaken könnte, keine Tiermotive oder monströse Wesen erscheinen hier, auch keine typischen Techniken des post-modernen Tanzes, die dekonstruiert würden. Vielmehr verwickelt sich der Körper in einem beständigen Wallen und Werden, das nur einen buchstäblichen Augen-Blick lang Assoziationen etwa an die fließenden, tuchenen Kleider einer Isadora Duncan, die Stoffskulpturen einer Loïe Fuller oder die Torso betonten Um-Wendungen eines Xavier Le Roys ins Gedächtnis rufen, diese aber als be-deutungslos sogleich wieder entschwinden lassen.

Denn es geht nicht um solche Referenzen und, so scheint es, auch gar nicht mehr so sehr um unkonventionelle Gegenentwürfe innerhalb der gängigen Diskurse des Tanzes. Vielmehr arbeiten Schad und Goldring auf einer immanenteren Ebene, indem sie die Entstehung von tanzenden, visuellen Formen im theatralen Dispositiv selbst befragen. Damit begeben sie sich an die Nahtstellen zwischen dem Organischen und Organisierbaren, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari es formulieren würden: Im Modus der beständigen „Desartikulation“⁴ untersuchen sie ganz grundsätzlich die Frage, wie sich Form im Tanz bildet. Dabei ist ‚Form‘ hier nicht als eine geschlossene Entität zu verstehen, die sich in einem semantisierbaren System niederließe. Mit Deleuze und Guattari gedacht, entwickeln sich die Bewegungen Schads vielmehr in den Zwischen-Orten von Körper, Hülle und Raum, bilden flüchtige Inseln im Gewebe von Entwurf und Verwerfen, ist das Formen als die Bewegung selbst zu verstehen, die sich in die Bühne hinein gießt und entfaltet, schließlich Schichten bildet, auf denen sich „Sedimentierungen, Gerinnungen, Faltungen und Umklappungen ausprägen“⁵ und die schließlich (doch) wieder weiter wandern.

Isabelle Schad und Laurent Goldring rücken dem zeitgenössischen Tanz damit buchstäblich auf den Leib, begeben sich in den Kern, ins Mark der Entstehung von Bewegung als Tanz – als Form – als (de-figurative) Choreographie.

Die nachfolgenden Texte spüren nun diese Suchbewegungen der beiden Künstler/innen auf, indem sie den Blick genauer auf den ‚Bau‘ richten.

Katharina Schmidt beschäftigt sich mit dem Verhältnis und den Verflechtungen von Körper, Material und Stoff und zeigt, dass sich die Nacktheit Schads gerade in und durch die stoffliche

Hülle als eine solche erweist. Nacktheit ist folglich als ein relationales Gefüge zu verstehen, das auf die Materialität des Körpers im zeitgenössischen Tanz hindeutet.

Ronja Ruppert wiederum fokussiert den Raum und untersucht dabei auch die textliche Ebene der Erzählung Kafkas, die für Schads und Goldrings Stück den Titel gab. Der Raum, so die Annahme, wird zum ‚bebaubaren‘ Material und mithin durch die Bewegungen Isabelle Schads allererst hervorgebracht.

Charlotte Riggert schließlich widmet sich dem Unheimlichen als rezeptives Phänomen, das sie unter anderem als Folge zunehmender kategorialer Unsicherheit im „Zeichen der „Entgrenzung der Künste““⁶ situiert und das folglich auch mit der Irritation herkömmlicher anthropomorpher Wahrnehmungsmodelle einhergeht.

Miranda Glikson wirft zum Abschluss noch einmal den Blick auf den Modus des Faltens, Entgrenzens und Enwerfens als ein transparent werden des Körpers in Schads Arbeit.

Die ersten drei der folgenden Texte sind entstanden im Kontext des von mir geleiteten studentischen Kurz-Symposiums *BauStellen* (Masterstudiengang Tanzwissenschaft, Freie Universität Berlin), das anlässlich der Produktion *Der Bau* im Februar 2013 in den Berliner Uferstudios Berlin stattgefunden hat.

- 1 Vgl. Susanne Foellmer: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz, Bielefeld, 2009, S. 153 ff.
- 2 Vgl. hierzu auch die Masterarbeit von Anne Schuh: Kneten – Brauchen. Somatische Praktiken im zeitgenössischen Tanz am Beispiel von Jeftha van Dinthers ‚Kneeding‘, Masterstudiengang Tanzwissenschaft, Freie Universität Berlin, 2013.
- 3 Christina Amrhein: Zum Verhältnis von Bild und Bewegung im theatralen Schauraum. Vortrag im Rahmen des studentischen Kurz-Symposiums BauStellen (Leitung: Susanne Foellmer, MA Tanzwissenschaft, FU Berlin), anlässlich der Produktion *Der Bau* von Isabelle Schad und Laurent Goldring, Uferstudios Berlin, 3.2.2013.
- 4 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus (1980), Berlin, 1992, S. 219.
- 5 Ebd., S. 218.
- 6 Vgl. hierzu etwa die Projekte im gleichnamigen Sonderforschungsbereich 626 der Deutschen Forschungsgemeinschaft: Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste; <http://www.sfb626.de/>

RONJA RUPPERT

Raumarbeit

Eingang

Dieser Aufsatz wird den Raum bearbeiten und dabei einen Ort schaffen für Raumgedanken. Mein Arbeitsraum bewegt sich zwischen zwei Materialien: Isabelle Schads und Laurent Goldrings Stück „Der Bau“ und Franz Kafkas gleichnamiger Erzählung. Die beiden Bau-Räume werden über- und untereinander geschichtet, sodass eine gedankliche Durchdringung stattfinden kann.

Teil 1: Raum für Materialarbeit

Isabelle Schad, *Der Bau* – Die Materialien: Der nackte Körper und fünf Stoffbahnen. Doch woran wird gearbeitet? Auf den ersten Blick am Stoff. Schad bearbeitet den Stoff, zieht, faltet und entfaltet, verwickelt, schlägt und schüttelt, wirbelt ihn. Aber es ist auch Körperarbeit, Schultern kneten den Rücken, Arme schlagen auf die Schenkel, Haut färbt sich rot. Schad arbeitet an sich selbst.

Wieder und wieder, in einer Auf- und Abwärtsbewegung durch den Körper, kreisen die Arme und reißen den Stoff nach oben, lassen ihn rotieren. Das Kreisen des Stoffes kreist im Körper fort, ein kreisender Raum aus Bewegung – was bewegt sich hier, was wird bewegt? Ein Perpetuum mobile aus Körper und Stoff. „Sie [die Stoffe] reagieren überraschend lebendig, zugleich als Körperteil, als Hülle und als Partner“, heißt es im Ankündigungstext. Die Arbeit mit dem Körper und mit dem Stoff wird zu einer perpetuierenden, gegenseitigen Bearbeitung, die sich im Raum bewegt – oder wird nicht vielmehr der Raum selbst bewegt? Eine Bearbeitung von Materialien. Körpermaterial. Textilmaterial. Auch Raummaterial?

Kafka, *Der Bau* – „Während alles andere vielleicht mehr eine Arbeit angestrengtesten Verstandes als des Körpers ist, ist dieser Burgplatz das Ergebnis allerschwerster Arbeit meines Körpers in allen seinen Teilen“¹, schreibt er. Kafkas denkendes Tier hat sich einen Bau gegraben. „Mit der Stirn bin ich also tausend und tausendmal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich, wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigkeit der Wand“², schreibt er weiter. Körperarbeit. Erdarbeit. Raumarbeit.

Hier wird Erdmaterial bearbeitet, doch was entsteht, besteht nicht aus Erde. Die Körperarbeit des Kafka-Tieres schafft Raum, einen Bau-Raum, der sich in der Erde ausformt, wie eine Ausdeh-

nung des Körpers, der ihn „durch Kratzen und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspenstigen Boden abgewonnen“⁴³ hat. Gleichzeitig ist das Denken des Tieres in permanenter Bewegung und schafft noch einen Raum, einen Gedankenraum, der von den körperlichen Bewegungen im Bau durchdrungen wird – eine Verstrickung aus körperlichem und gedanklichem Bau. Beim Lesen finde ich mich in einem Erd-Körper-Gedanken-Raum.

Isabelle Schad, Proberaum – Weit in die Tiefe zieht er sich, grauer Tanzboden, zwei weiße Wände, eine nackte Steinwand durch deren Fenster Sonnenlicht fällt, die Decke lässt den Blick auf Gebälk und Lüftungsmaschinerie offen. Dieser scheinbar statisch geometrische Raum beginnt sich mit Schad zu bewegen, zu formen. Auf der konvex-konkaven Oberfläche des gebeugten Rückens. In den auffallenden Falten einer Stoffbahn. Mit dem Auf und Ab des Körpers, dem Kreisen des Stoffes. Er verschwindet in der Zweidimensionalität der Stoffbahnen am Boden und verdichtet sich im Stoffknäuel des eingewickelten Körpers. Mir wird klar: Schad bearbeitet nicht nur Körper und Stoff, sondern mit ihnen den Raum. Doch wenn der Raum bearbeitet werden kann, wird er dann nicht selbst zum Material?

Teil 2: Raum-Material

Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe – „Als Material sind Stoffe und Objekte Gegenstand der Veränderung durch Bearbeitung.“⁴⁴ Der Raum als Material müsste also die Möglichkeit bergen, verändert, bearbeitet zu werden. Der Wortgeschichte folgend, ist „Raum [...] etwas Eingeräumtes, Freigegebenes“⁴⁵, ein innerhalb einer Grenze eröffneter Platz. Daraus hat sich ein Verständnis des Raumes als „geometrische[...] Behältervorstellung“⁴⁶ entwickelt. Demnach gäbe es zwei Möglichkeiten, einen Raum zu verändern: zum einen von den Grenzen her, ihn also zu vergrößern oder zu verkleinern, zum anderen durch ein Füllen oder Entleeren. Der Raum selbst würde dabei zwar Veränderung erfahren, die konkrete Bearbeitung allerdings fände an anderen Materialien statt, nämlich an denen, die den Raum umschließen. Oder kurz: Dort wo der Raum beginnt, endet das Material, wo Material ist, kann kein Raum mehr sein.

Ein ganz anderer Raum ergibt sich nach Merleau-Ponty. Dieser versteht Raum als eine relationale Größe, die vor allem durch unsere Leiblichkeit erfahren und geprägt wird⁷. Steht der Raum nun in Relation zur Leiblichkeit, ist gar nur eine Folge dessen, dann ist dieser Raum grundsätzlich veränderbar. Dann wäre es auch ein räumlicher Unterschied, ob sich Isabelle Schad in einem Kleid vornüber beugt oder ob sie dabei nackt ist. Denn jede leibliche Äußerung wäre an einen räumlichen Vollzug geknüpft.

Zurück zum Material: Material als ein Ausgangsstoff künstlerischer Gestaltung wird als ein physischer Stoff angenommen, der in der Sinneswahrnehmung traditionell dem Tastsinn zugeschrie-

ben ist⁸. Material wird folglich auf taktile Ebene erfahren. Das Sinnesorgan für taktile Erfahrungen ist die Haut. Womit die Haut am meisten und größflächigsten in Berührung kommt, sind Textilien. Nackter Körper und Stoff – zwei Materialien auf Schads Bühne. Und der Raum? Könnte er durch die Berührung mit Haut und Stoff zu einem haptischen werden, eine plastische Dimension erlangen und sich somit dem Materialhaften annähern? Und wenn er zum bearbeiteten Material wird, sind dann Körper und Stoff als Werkzeuge zu verstehen?

Wenn sich der Stoff vor Schad auftürmt, dann wächst der Raum nach oben, wenn er sie umschließt, dann nimmt er den Raum in sich auf, wenn er sich vor dem Körper teilt, gibt er Raum frei. In den Stofffalten verschwindet Raum, er expandiert in den Ausstülpungen.

Das Verhältnis von Raum und Stoff ist dabei ein wechselseitiges: Durch Raum und Bewegung wird der Stoff zu einem dreidimensionalen, während das bewegte Textil den Raum zu einem transformativen, sichtbaren und haptisch erfahrbaren macht. Dieser Raum, der umschließt und eröffnet, komprimiert und expandiert, ist sowohl Teil des Körpers, als auch des Stoffs, als auch des Umraums, er fluktuiert zwischen Materialzuständen. Dabei entstehen Formen aus Stoff, Körper und Raum jenseits von Funktionszuschreibungen wie ‚Material‘ und ‚Werkzeug‘. Es zeigt sich stattdessen eine bewegte Verflechtung von Materialien, welche die Materialität als solche in den Vordergrund stellt. Diese Raum-Material-Verflechtungen sind in ständiger Transformation begriffen und materialisieren einen Raum, der sich permanent an der Grenze des Entstehens begreift.

Teil 3: Raumschichtungen

Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe – „Im engeren Sinne bezeichnet Material den Ausgangsstoff jeder künstlerischen Gestaltung.“⁴⁹ Gesetzt, der Raum ist Material, wäre er dann als Ausgangsstoff, also eine Art Rohmaterial zu verstehen, das bearbeitet wird? Daran anschließen müsste dann zwangsläufig die Frage, was mit dem Material passiert, was daraus entsteht.

Foucault erkennt in „Die Heterotopien“ dem Raum seine Neutralität und Leere ab¹⁰, De Certeau spricht in „Praktiken im Raum“ von Räumen, die erst durch das „Spiel der Schritte“ geschaffen werden.¹¹ Und Schads Proberaum? Sicherlich ist auch er nicht als Rohraum bzw. Rohmaterial zu denken. Ohne ihre Anwesenheit auf der Bühne, ohne meinen zuschauenden Blick vom Rande gäbe es diesen Raum in dieser Form gar nicht. Und was wäre Kafkas Bau, wenn der Leser sich nicht in seinen Erd- und Gedankengängen verstricken würde? Erst durch das Lesen wird „Der Bau“ zum Raum, erst durch Schads Arbeit auf der Bühne wird der Raum erfahrbar. Doch indem der Raum hier wie Material bearbeitet wird, ist er, wenn auch kein Rohmaterial, so doch ein Aus-

gangsstoff. An dieser Stelle entsteht eine paradoxe Raumüberlagerung. Denn während der Raum bearbeitet wird, ist er gleichzeitig auch Ergebnis der Bearbeitung in dem Sinne, dass er durch sie erst geschaffen wird.

Konkret: Schad schlägt die Arme von oben nach unten durch den Raum und kreierte einen wabernden Raum, den das Tuch um sich ausbreitet. Indem sich der Stoff in den Raum schraubt, konstituiert sich ein rotierender Sograum. Indem Schad die Stoffbahn durch den Raum zieht, immer länger, über sich hinweg, verlängert sich auch der Raum, wird zu einem dehnbaren. Oder anders gesagt: Indem der Raum bearbeitet wird, entsteht Raum.

Zum einen ist es das Materialhafte, das die Gleichzeitigkeit von Bearbeiten und Schaffen ermöglicht und sich überlagernde Raumschichten bildet. Indem der Raum zum Material wird, kann er zugleich bearbeitet und geschaffen werden. Zum anderen sind es die polymorphen Fähigkeiten von Körper, Stoff und Raum sowie deren ständiges In-Bewegung-Bleiben und Transformieren, welche den bearbeiteten Raum und den sich erst konstituierenden zu *einem* verfließen lassen. Prozess und Konstitution werden eins, sind nicht mehr getrennt voneinander zu definieren. Es ergibt sich ein materialhafter Raum, der immer im Fluss ist und aus sich immer wieder neu überlagernden Raumschichtungen entsteht.

Teil 4: Körperliche Raumdurchdringungen

Die Stoffbahnen liegen lang ausgebreitet nebeneinander auf dem Boden. Eine Raumebene aus Textil. Darauf liegt der nackte Körper, Arme und Beine von sich gestreckt. Schad beginnt Arme und Beine zu bewegen, zieht die Stoffe immer näher zu sich heran, hortet sie um sich, schiebt sie unter sich, wälzt sich darin und rollt sich ein, bis sie gänzlich verschwunden ist. Es hat etwas von einer Einverleibung, als würde sie sich den Raum einverleiben und als würde sich gleichzeitig der Stoff den Körper einverleiben. Was entsteht ist Verdichtung. Verdichtetes, lebendes Material, das sich durch den Raum frisst und ihn gleichzeitig ausspuckt.

Kafka, *Der Bau* – „Ich drücke vorwärts mit allen Kräften und es geht auch, aber mir viel zu langsam; um es zu beschleunigen, reiße ich einen Teil der Fleischmassen zurück und dränge mich über sie hinweg durch sie hindurch, [...] aber ich bin derart mitten darin in der Fülle des Fleisches hier in den engen Gängen, [...] daß ich recht gut in meinen eigenen Vorräten ersticken könnte, manchmal kann ich mich schon nur durch Fressen und Trinken vor ihrem Andrang bewahren“¹².

Das Tier frisst sich durch die Gänge, das Materialknäuel durch den Bühnenraum. Der Raum, der hier einverleibt wird, wird ein dichter, ein körperlicher, von Masse gefüllt, die Atemnot verursacht. Es ist ein körperlicher Raum. Man könnte am Material ersticken.

Ich muss an Bachtin denken, an seinen grotesken Körper, welcher von materiell-leiblichen Prinzipien spricht, von der Welt als „verschlingendes und gebärendes Prinzip“¹³, von einem unfertigen Körper in Transformation, der „von Welt, Tieren und Dingen durchsetzt“¹⁴ ist.

Dieses Material bei Schad, bestehend aus Raum, aus Körper und aus Stoff, mutet wie ein solch metamorpher Körper an, der sich immer weiter durch den Raum gräbt, ihn in sich aufnimmt, mit ihm verwächst, ihn aus sich hervorbringt und hinter sich zurücklässt. Er durchdringt und wird durchdrungen.

Deleuze und Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur – „Eine Maschine bei Kafka besteht also aus unterschiedlich streng formalisierten Inhalts- und Ausdrucksformen und aus ungeformten Rohstoffen, die in sie eingehen, aus ihr herauskommen und alle Maschinenzustände durchlaufen. Hineingehen in die Maschine, herauskommen, in ihr sein, sie umkreisen, sich ihr nähern, all das gehört selbst noch zur Maschine. [...] Das Tier, gleich ob drinnen oder draußen, gehört selbst zur Maschine seines Baus.“¹⁵

Man könnte es auch umkehren und sagen, der Bau gehört noch zum Tier, ist Teil und Erweiterung seines Körpers. Sie durchdringen sich gegenseitig, auch wörtlich, wenn Kafka schreibt: „mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren.“¹⁶ Und diese Durchdringung ist durch und durch materiell, so wie auch der Stoff-Raum-Körper bei Schad eine Durchdringung von Materialien ist, bei der sich Körper, Raum und Stoff nicht mehr voneinander trennen lassen.

Ausgang

Ausgehend von der Vorstellung des Raumes als einem Material, bewegte sich dieser Aufsatz durch einen Bühnenraum, nämlich Isabelle Schads *Der Bau*, und einen Erzählraum, nämlich Kafkas *Der Bau*, und hat einen Gedankenraum kreierte, in dem sich die beiden Bau-Räume gegenseitig durchdringen. Er konzentrierte sich auf die Aspekte der Materialhaftigkeit sowie Körperlichkeit von Räumen, warf Gedanken zur Konstitution derselben auf und stellte Überlegungen zur materiellen Durchdringung von Körper und Raum an.

In Schads Umgang mit Raum wie mit einem Material und seiner Durchdringung mit nacktem Körper und Stoff sowie mit Erde und Fleisch der Kafka-Erzählung, kristallisierte sich in besonderer Weise das Vermögen zur Körperlichkeit eines im Werden begriffenen Raumes heraus.

- 1 Kafka, Franz (2004): „Der Bau“, in: Höfle, Peter (Hg.), *Die großen Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 181.
- 2 Ebd.: 181f.
- 3 Ebd.: 195.
- 4 Wagner, Monika (2001): Artikel „Material“ in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler, 867.
- 5 Ott, Michaela (2001): Artikel „Raum“ in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler, 141.
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. Merleau-Ponty, Maurice (1966/1974): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter, 127.
- 8 Vgl. Wagner, Monika (2001): Artikel „Material“ in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler, 867.
- 9 Ebd.
- 10 Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien, Les hétérotopies. Der utopische Körper, Le corps utopique*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9.
- 11 Certeau, Michel de (1988): „Praktiken im Raum“, in: Ders., *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 188.
- 12 Kafka, Franz (2004): „Der Bau“, in: Höfle, Peter (Hg.), *Die großen Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 197f.
- 13 Bachtin, Michail M. (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 77.
- 14 Ebd.
- 15 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 13.
- 16 Kafka, Franz (2004): „Der Bau“, in: Höfle, Peter (Hg.), *Die großen Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 196.

Literatur

- Alarcón, Mónica (2009): *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 143-188.
- Bachtin, Michail M. (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 68-81.
- Certeau, Michel de (1988): „Praktiken im Raum“, in: Ders., *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, S. 179-215.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien, Les hétérotopies. Der utopische Körper, Le corps utopique*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-22.
- Kafka, Franz (2004): „Der Bau“, in: Höfle, Peter (Hg.), *Die großen Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 178-218.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966/1974): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter, S. 123-182 / 284-340.
- Ott, Michaela (2001): Artikel „Raum“ in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 140-143.
- Rübel, Dietmar (2005): „Plastizität. Fließende Formen und flexible Materialien in der Plastik um 1900“, in: Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott (Hg.), *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, Freiburg i.Br./Berlin: Rombach, S. 283-306.
- Wagner, Monika (2001): Artikel „Material“ in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 866-882.

KATHARINA SCHMIDT

Stoff und Körper. Auf Tuchfühlung

Auf der einen Seite „Der Bau“, eine Kollaboration zwischen Isabelle Schad und Laurent Goldring. Auf der anderen Seite die folgenden Gedanken, die sich dieser Produktion stellen, intervenierend stellen – so zumindest angedacht.

Zwei Seiten, die zugleich und beständig wieder ‚eingerrissen‘ werden sollen. Denn die *Rede* vom Tanz muss keinesfalls auf der entsprechend gegenüberliegenden Seite des Tanzes verortet werden. Vielmehr stellen die folgenden Gedanken einen *Transfer* meiner Erfahrung von „Der Bau“ dar. Transfer im doppelten Sinne: Zum einen ‚berührten‘ mich die Bewegungen Isabelle Schads, hatten den Effekt innerer Bewegtheit – ein erster Transfer. Zum anderen setzte jene innere Bewegtheit Gedanken frei, die ich wiederum in Sprache, sprich auf den Begriff, bringen wollte. Während dieses zweifachen Transfers lässt sich zunächst ganz grundlegend feststellen: Bewegung auf dem Papier ist eben nicht gleich Bewegung auf der Bühne. Es schreiben sich Verschiebungen in diesen Übertragungsprozess ein, die etwas anderes als Tanz, genauer die Diskursivierung von Tanz, produzieren. Dieser Herausforderung, „[...] das Flüchtige auf den Begriff [zu; k.s.] bringen.“⁴¹, um es mit den Worten Gabriele Brandstetters zu präzisieren, stellen sich die folgenden Überlegungen.

In welchem Sinne will dieser Text jedoch intervenieren? Mischt er sich ein oder tritt gar dazwischen? Doch zwischen wen eigentlich? Etwa dem Geschehen auf der Bühne und dem Publikum? Dieser Gedanke zieht wiederholt zwei Seiten auf, zwischen die sich meine Überlegungen, quasi in vermittelnder Mission, konsequenterweise schieben würden. Denkbar, jedoch ist dies nicht mein Anliegen. Intervenieren sollen die folgenden Überlegungen viel eher im Sinne eines kurzen Innehaltens. Eine Unterbrechung der eigenen Aufführungserfahrung, in der etwas anderes als Tanz Raum findet – nämlich die Verschiebung der physischen Bewegung in geschriebene Worte.

Mir begegnet ein Körper, der in seiner anfänglichen Gekrümmtheit ‚fremd‘ wirkt. Isabelle Schad beugt sich während einer Durchlaufprobe von „Der Bau“ weit vornüber. Die Beine fest im Stand und leicht gebeugt, die Hände auf ihren Oberschenkeln abstützend. Frontal steht sie mir dabei gegenüber. Diese Haltung legt den Blick frei auf ihren Rücken, die Arme, perspektivisch verkürzt, die Haare kopfüber und tief nach unten hängend und dann die Beine, von den Knien bis zu den Füßen. Ich sehe zugleich Vorder- und Rückseite eines Körpers. Ein ungewohnter Anblick.

Hinzu kommen ihre Armbewegungen, sukzessive schneller werdend, bewegt sie beide Ellenbogen kreisförmig, von Zeit zu Zeit fast flatternd. Dieser Anblick bricht sofort mit vertrauten

Modalitäten unserer Wahrnehmung. Daher und nur in diesem Sinne erscheint mir jener Körper als fremd oder ungewohnt. Ungewohnt zugleich in einem Maße, indem ihr Körper nicht zwingend auf etwas Menschliches verweist. Im Grunde verweist er auf nichts Konkretes. Ich erfahre vielmehr einen Körper, der in seiner Erscheinung und in der Art und Weise, wie Isabelle Schad mit diesem umgeht, zum Material wird. Körpermaterial, das während der folgenden 60-70 Minuten vielfältigst bearbeitet wird: verformt, verschoben, entdeckt, gefaltet, gekrümmt.

Doch zurück zum Beginn der Durchlaufprobe: Mein Blick auf dieses Körpermaterial ändert sich als Isabelle Schad eine erste Stoffbahn hinzuzieht. Sie hebt diese vom Boden und verlängert mit dem Stoff ihre Bewegungen in den Raum. Ich nehme das Körpermaterial im selben Augenblick als *bloßes* Körpermaterial, sprich entblößt, oder mit anderen Worten als nackt wahr. Nacktes Körpermaterial, das sich konfrontiert mit der Verhüllung *enthüllt*. Eben jener Moment soll Anstoß meiner heutigen Intervention sein. In „Der Bau“ treffen zwei Materialien aufeinander: Ein Körper und fünf Stoffbahnen, Meterware verschiedenster Art. Körper und Stoff gehen auf Tuchfühlung, treten in Kontakt, berühren sich bis zur vollkommenen Vereinigung: einem finalen Gewebe aus Körpermaterialstoff. Doch dazu später mehr. Zunächst zur Tuchfühlung, denn genau hier setzen meine Überlegungen an. Die Frage stellt sich im Zuge des oben beschriebenen Enthüllungsmoments: Was macht in „Der Bau“ der Stoff mit dem Körper und umgekehrt der Körper mit dem Stoff?

Es sei an dieser Stelle zunächst festgestellt, dass „Der Bau“ das Beziehungsgefüge zwischen Körper und Kleidung, die diesen Körper umhüllt, auf sehr eigene Weise etabliert. Die, mit Gabriele Mentges gesprochen, eher „stille Anwesenheit“ der Beziehung von Kleidung und Körper im Tanz rückt „Der Bau“ auf subtile Art und Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit.² So treffen Kleidung und Körper eben nicht als solche aufeinander, sondern als Stoffbahn und Körpermaterial. Ein Unterschied, der Dichotomien wie nackt und bekleidet sein in Frage stellt. Ein Unterschied, der darüber hinaus Stoffbahn und Körpermaterial am Ende von „Der Bau“ symbiotisch fusionieren lässt: Der Körpermaterialstoff – ein zweiter Moment in meinen Überlegungen, der schließlich Körpermaterial mit Textilfaser verwebt.

Zwei Materialien, im Grunde zwei Stofflichkeiten und zwei Momente, an denen ich folgende These untermauern möchte: Der Stoff lässt in „Der Bau“ das Körpermaterial nackt erscheinen, zieht den Körper im Grunde aus. In der Konsequenz kann dem Stoff sowohl eine verhüllende als eben auch *enthüllende* Qualität zugesprochen werden, in gleicherweise wie dem Körpermaterial.

Obgleich zunächst die Vermutung nahe liegt, dass Nacktheit eine genuine oder ahistorische Konstante ist, die auf eine gewisse Form von Ursprünglichkeit rekurriert, erscheint nackt nicht gleich

als nackt. Wann ist demzufolge ein Körper überhaupt nackt? Oder genauer, wann wird ein Körper als nackt wahrgenommen?

Nacktheit mit dem Zustand des ‘Unbekleidetseins’ zu fassen, scheint es nicht zu treffen. Dies würde auf einen grundsätzlichen Mangel deuten – das Fehlen von Kleidung. Es fehlte dem Körpermaterial vor Hinzuziehung des Stoffs die Möglichkeit der Verhüllung, sprich die Kleidung, jedoch nicht, wenngleich dieser Körper unbekleidet auftrat. Diese erste Überlegung lässt den Schluss zu: Nacktheit tritt nur und immer in Relation zu einem Anderen auf, in diesem Falle in Relation zum Stoff. In der Konsequenz lässt sich der als nackt wahrgenommene Körper nie ohne Kleidung denken bzw. denkt Nacktheit Kleidung oder allgemeiner die Möglichkeit der Verhüllung mit. Wie lässt sich in der Folge jedoch ein Körper fassen, der zwar unbekleidet ist, aber nicht als solcher wahrgenommen wird, sprich nicht als nackt erscheint?

Kerstin Gernig macht im Kontext der Frage nach der Inszenierung von Entblößung auf die Unterscheidung zwischen ‘naked’ und ‘nude’ im Englischen aufmerksam und damit auf eine Unterscheidung zwischen einer ‘körperlichen’ Nacktheit und einer Nacktheit, die sich mit dem Akt in der Kunst, beschreiben lässt. Beide Nacktheiten sind auf ihre Art und Weise inszenierte Nacktheiten. Sie sind eben nicht einfach nackt. Zugleich unterscheidet Kerstin Gernig zwischen der Inszenierung von Blöße in Bezug auf die ‘körperliche’ Nacktheit und der Inszenierung der *Wirkung* von Entblößung in Bezug auf den Akt. Letztere Nacktheit bezieht den Blick des Anderen, das Wahrgenommen-Werden, bereits stärker mit ein.

Auf der einen Seite eine ‘körperliche’ Nacktheit und damit die Inszenierung von Entblößung, auf der anderen Seite eine angekleidete oder besser, getragene Nacktheit, die die Wirkung jener Entblößung inszeniert.³ Zweimal inszenierte Nacktheit, die zugleich als jeweils verschiedene Nacktheit erscheint. Inwiefern sind Kerstin Gernigs Gedanken anschlussfähig an meine eigenen Überlegungen zu „Der Bau“?

Ebenso wie der Körper im Hinblick auf seine spezifisch materialhafte oder eben stoffliche Verfassung in „Der Bau“ im Plural gedacht werden muss, kann wohl auch der Zustand des Nacktseins *Mehrere* annehmen und unterliegt Sehgewohnheiten oder auch Handlungszusammenhängen. Was passierte in meiner Wahrnehmung in dem Moment, in dem Isabelle Schad die erste Stoffbahn hinzuzog?

Im Grunde die *Bewusstwerdung* von Nacktheit. Damit scheint es unter anderem eine bewusste und demzufolge unbewusste Nacktheit zu geben, die analog zu besagter ‘körperlicher’ und dem entgegen getragener Nacktheit gesetzt werden könnte. Zugleich etablieren diese Nacktheiten verschiedene Körperverfassungen. Die ‘körperliche’ Nacktheit bringt einen »Körperkörper« hervor,

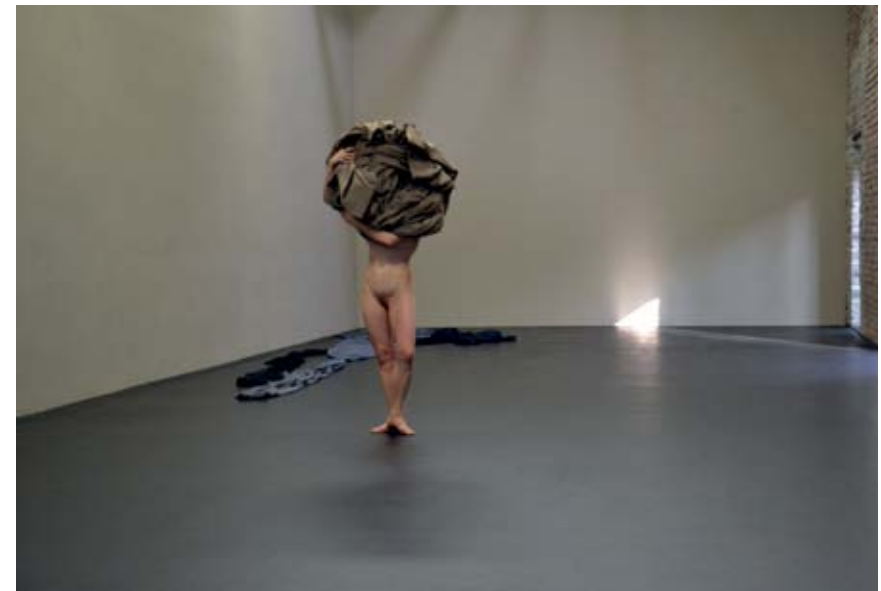
von fester Form und stabiler Verfasstheit, entgegen der Vorstellung eines verformbaren Körpermaterials. Statt der getragenen Nacktheit möchte ich im Folgenden eher von stofflicher Nacktheit sprechen. Diese rückt die Stofflichkeit und damit Materialhaftigkeit des Körpers ins Zentrum. Ich möchte jene Körperverfassung im Rahmen meiner intervenierenden Auseinandersetzung als „Stoffkörper“ einführen. Damit stehen sich Körperkörper und Stoffkörper als zwei mögliche Nacktheiten in „Der Bau“ gegenüber respektive auf der *Kippe*. Es ist im Grunde ein changierender Körper, der hier etabliert wird. Changierend zwischen Körperkörper und Stoffkörper, wobei der Körperkörper es nie vollends schafft in Erscheinung zu treten. Wie ist eben jener changierende Körper zu verstehen?

An dieser Stelle möchte ich den Stoff bzw. die Stoffbahnen in meine Überlegungen wiederholt einbeziehen. Auf Tuchfühlung mit dem Stoff kippt der Körper. Die Möglichkeit einer anderen Form der Nacktheit entsteht. Der Stoff agiert demnach als eine Art Kippmoment, der in der anfangs beschriebenen Szene aus „Der Bau“ den Stoffkörper zu einem Körperkörper macht. Mit der Anwesenheit des Stoffs und damit der Möglichkeit der Verhüllung des Stoffkörpers entfaltet der Stoff zugleich seine enthüllende Qualität und entblößt Nacktheit, zieht den Körper förmlich aus. Nacktheit erscheint folglich im Verschwinden, in der Verhüllung bzw. bereits in der *Möglichkeit* der Verhüllung. Übrig bleibt ein Körperkörper, dem es an Verhüllung mangelt. Zugleich ist es, und das möchte ich dezidiert herausstellen, der Stoffkörper in „Der Bau“, der sich wiederholt durchsetzt und dem Körperkörper im Wege steht. Es geht mir in keinster Weise darum, ein Ringen der beiden Körper um ihre jeweilige Vormachtstellung herauszustellen. Festhalten möchte ich jedoch, dass der Körper in der Konfrontation mit dem Stoff zu einem changierenden wird. Dem Stoff wird neben seiner verhüllenden Qualität auch die besagte enthüllende zugesprochen – er enthüllt den Körperkörper. Zugleich macht nicht nur der Stoff etwas mit dem Körper. Auch der Körper ändert die Art und Weise, in der der Stoff in Erscheinung tritt.

Was macht der Körper demzufolge mit dem Stoff?

In „Der Bau“ werden die Stoffbahnen nie getragen – im Sinne eines ‘Kleidungstragens’. Vielmehr webt sich das Körpermaterial oder in dem Falle der Stoffkörper in den Stoff ein. Die Stoffbahnen werden gleichsam verdaut, arbeiten sich über Faltungen durch den Stoffkörper durch, bilden schließlich einen Körpermaterialstoff und eben nicht einen Körper eingesponnen wie in einem Kokon. Demnach kann der Stoff nie zur wirklichen Hülle des Körpers werden. Er lässt den Körperkörper zeitweilig zutage treten in der Möglichkeit der Verhüllung, jedoch hindert die Art und Weise, wie Isabelle Schad in „Der Bau“ mit ihrem Körper umgeht, den Körperkörper daran sich durchzusetzen. Der Körper, letztendlich der Stoffkörper, lässt sich nie vollends auf das Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung ein, dazu ist er Material genug. Eben jene Feststellung möchte ich im Hinblick auf meine noch folgenden Überlegungen als Schlüsselmoment her-

ausstellen. Ein Körper, der als Material begriffen und entsprechend so agierend wahrgenommen wird, spricht ein Stoffkörper, verortet seine Grenzen nicht zwingend dort, wo er Haut trägt. Der Körper als ein Material, das geformt werden kann und damit in keiner festen Formation verbleibt, nichts Starres darstellt, kann seine ‘fleischlichen’ Grenzen, seine Hauthülle, öffnen. Und somit widerstrebt es diesem Stoffkörper je vollends verhüllt zu werden. An einem Punkt der Performance webt sich der Kopf der Isabelle Schad in eine Stoffbahn ein. Dieser Körper bleibt dennoch Stoffkörper, denn die gewickelte Stoffbahn vermag es nicht den Kopf zu verhüllen. Nicht das Bild eines kopflosen Körpers generiert sich in diesem Moment, vielmehr entsteht ein Mischwesen aus Stoffbahn und Körpermaterial, das sich zugleich nicht in den ‘gewohnten’ körperlichen Proportionen zum Raum verhält: Ein überdimensionierter Stoffballen fusioniert mit dem Material an Körper. Diese Szene leitet nahtlos zum zweiten und finalen Moment über, an dem ich meine Überlegungen aufspannen möchte:



Durchlaufprobe von „Der Bau“, November 2012, Foto: Katharina Schmidt

Auf dem obigen Foto womöglich lediglich als eine Stoffballung wahrgenommen, beschreibt jener Moment während der Performance, spricht in Aktion, die Fusion zweier Materialien bzw. trefender formuliert, zweier Stofflichkeiten. Meine bisherigen Überlegungen sollen sich in jenem Körpermaterialstoff verweben. Isabelle Schad oder besser ihr Stoffkörper webt sich zuvor in alle fünf Stoffbahnen, die gesamte Fläche an Meterware, ein. Hier treffen Stoffbahn und Stoffkörper in einer gesteigerten Form der Tuchfühlung aufeinander. Über die gegenseitige Verformung und

Kippung hinaus entsteht Körpermaterialstoff und damit gemeinsames Gewebe. Der Stoff vermag weder den Körper vollends zu verhüllen noch zu enthüllen. Weder wird ein Körperkörper sichtbar, noch erahne ich jenen Körperkörper im Kern des Stoffballens. Auch wenn die Stoffbahnen gefühlte zigmal um den Körper gehüllt sind, so widersetzt sich der Stoffkörper seiner Verhüllung – dies würde ihn in der Konsequenz zu einem Körperkörper machen. Der Stoffkörper, gerade aufgrund seiner Verfasstheit als körperliches Material bildet die Bedingung, um überhaupt mit dem textilen Gewebe zu fusionieren. Beide Stofflichkeiten bilden schließlich einen Körper aus Körpermaterialstoff. Und weshalb nicht einfach einen nackten Körper gehüllt in fünf meterlange Stoffbahnen?

Es ist der Umgang der Isabelle Schäd mit dem eigenen Körper und damit einhergehend mit den Stoffbahnen, der dem entgegensteht. Den Körper als Stoffkörper durchgesetzt gegen jegliche Versuche der Verhüllung oder auch stofflichen Vereinnahmung; die Stoffbahnen als Kippmoment etabliert, der andere Formen von Nacktheit und damit einen changierenden Körper schafft – innerhalb dieses aufgespannten Beziehungsgefüges schließt meine Wahrnehmung auf nichts anderes als auf jenen Körpermaterialstoff. Die vollkommene Verhüllung, die eben doch nicht verhüllt, sondern eine andere Stofflichkeit zum Vorschein bringt. Einen Körper gewebt aus Körpermaterialstoff, der sich am Ende von „Der Bau“ durch den Bühnenraum bewegt.

Damit möchte ich an den Anfang von „Der Bau“ und damit zum Beginn meiner Intervention zurückkommen: Im Grunde trägt der Stoffkörper des Beginns, der sich vornüber auf die gebeugten Beine stützt, seine Hülle in genau der gleichen Weise wie der finale Körper aus Körpermaterialstoff. Beide *tragen* ihre Nacktheit jenseits eines enthüllten Nacktseins.

- 1 Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“. Bielefeld 2007. transcript. 12.
- 2 Mentges, Gabriele / Nixdorff, Heide (Hrsg.) Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 4: Bewegung – Sprache – Materialität. Kulturelle Manifestationen des Textilen. Berlin 2003. Edition Ebersbach. 1. Auflage. 7.
- 3 Vgl. Gernig, Kerstin (Hg.): Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich. Köln, Weimar, Wien 2002. Böhlau.

Literatur:

Böhm, Thomas/Lock, Birte/Streicher, Thomas (Hg.): Die zweite Haut. Über die Moden. Unter die Haut. Hinter die Kulissen. Berlin 1987. Elefant Press.
Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“. Bielefeld 2007. transcript.
Gernig, Kerstin (Hg.): Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich. Köln, Weimar, Wien 2002. Böhlau.
Holenstein, André/ Meyer Schweizer, Ruth/ Weddigen, Tristan/ Zwahlen, Sara Margarita (Hrsg.): Zweite

Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Bern, Stuttgart, Wien 2010. Haupt Verlag. 1. Auflage.
Mentges, Gabriele/ Nixdorff, Heide (Hrsg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 4: Bewegung – Sprache – Materialität. Kulturelle Manifestationen des Textilen. Berlin 2003. Edition Ebersbach. 1. Auflage.
Mentges, Gabriele (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen. Berlin 2005. Edition Ebersbach. 1. Auflage.
Traub, Ulrike: Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900. Bielefeld 2010. transcript.

Das Unheimliche in Isabelle Schads & Laurent Goldrings Performance „Der Bau“

Zu Theorie und Praxis eines Begriffs.

Das Unheimliche, so könnte man behaupten, ist ein Begriff des späten 20. Jahrhunderts. Vor dieser Zeit ist er als ästhetische Grundkategorie kaum präsent. Ein aktueller Begriff also, dessen diffuse und metareflexive Begriffsbildung immer noch andauert; zweifellos zudem ein Symptom unserer Gegenwart, welche Phänomene des Unheimlichen hervorbringt und so möglicherweise auf eine bestimmte gesellschaftliche Konstitution verweist. In der Performance „Der Bau“ habe ich das Unheimliche gesehen und genau aus diesem Grund soll es an dieser Stelle thematisiert werden:

Was den Begriff und sein Erscheinen in der Ästhetik so besonders macht, ist zunächst einmal, dass er durch ein fundamentales Paradox gekennzeichnet ist, welches den Diskurs des Unheimlichen grundlegend mitbestimmt: Das Unheimliche stellt, so Anneleen Masschelein, den theoretischen Diskurs „in Frage, weil es offenlegt, was um der Klarheit und der Gewissheit willen ignoriert und verdrängt werden muss. Deshalb ist es ein Begriff und darf zugleich keiner sein. Immer bleibt es ‚marginal‘ in dem Sinne, dass es am Rand des theoretischen Diskurses operiert und dessen Ansprüche sowohl offenlegt als auch unterminiert.“¹ Das Paradoxe, dass also der Begriffsstatus in der Theorie zwar perpetuierend in Frage gestellt wird, in der Praxis aber gleichsam als Begriff funktioniert, impliziert, dass das Unheimliche bezüglich dieses terminologischen Sonderstatus auf eine Art Zeitgeist des ausgehenden Jahrtausends (und darüber hinaus) rekurriert.

Zwar hatte Freud mit seiner 1919 erschienenen, grundlegenden Abhandlung „Das Unheimliche“ bereits darauf hingewiesen, dass „dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht“² werde, allerdings hat seine Behauptung, dass dieses Thema „abseits liegend“ vom ästhetischen Diskurs sei, deutlich an Aktualität verloren.

Insbesondere die 1990er Jahre haben eine Ästhetik des Unheimlichen evoziert, die beispielsweise am Werk David Lynchs eindrucksvoll nachvollzogen werden kann. Die TV-Serie *Twin Peaks* fängt das Gefühl des Unheimlichen ein, indem Lynch ein Klima der Unsicherheiten und Unklarheiten schafft: Zunächst wähen wir die Charaktere in einer gemütlichen, typisch amerikanischen Kleinstadt mit „Blaubeerkuchen, Kaffee und High-School-Kids“³ – dann jedoch zerbricht diese Idylle „an abgründigen, dunkel-sexuellen Geheimnissen“ so Masschelein. Das Lynch uns als Zuschauer seiner Filme eindeutige Zuschreibungen und überhaupt jegliche Mechanismen der Kategorisierung verweigert, deutet nicht nur auf ein grundlegendes Charakteristikum des

Unheimlichen; auch in der Performance „Der Bau“, um die es heute gehen soll, sind derartige Strategien präsent.

Interessant an den Produktionen Lynchs ist, dass das Konzept des Unheimlichen hier als ästhetisches Prinzip fungiert und so eine Loslösung aus dem rein wissenschaftlich-akademischen Kontext anstößt. Indem ein breiteres Spektrum an Rezipienten erreicht wird, erfährt das Phänomen eine Hinführung zur „zeitgenössischen Kunst- und Popkultur“⁴. Verschwimmende Grenzen, Erzeugung von Uneindeutigkeiten – auch dem Architekten Daniel Liebeskind diene das Unheimliche als Inspirationsquelle: Das *Jüdische Museum* in Berlin beispielsweise wurde von Liebeskind als Ausdruck eines „Unheimischseins“ entworfen, setzt sich die Architektur doch direkt mit den Themen „Trauma, Gedächtnis und Repräsentation“⁵ auseinander. Bildende Kunst, Literatur, Film und Fotografie – all diese Kunstformen haben sich zumindest partiell mit Phänomenen des Unheimlichen auseinandergesetzt und für all diese Kunstformen gilt: Freuds Aufsatz von 1919 bildet den „bleibenden Anziehungs- und bündelnden Brennpunkt der Erfolgsgeschichte und gegenwärtigen Konjunktur des Unheimlichen in Kunst und Theorie.“⁶ Doch wie ist es eigentlich ganz konkret um das Theater, um den Tanz bestellt?

Bezüglich verschiedenster Kunstformen und das Auftauchen des Unheimlichen in ihnen, ist Freuds etymologische Herleitung des Begriffs von Interesse, da eine innersprachliche Ambivalenz herausgearbeitet wird, die gewissermaßen mit der paradoxalen Verwendung des Begriffs in Theorie und Praxis korrespondiert: Das Adjektiv „unheimlich“ kommt wortgeschichtlich vom mittelhochdeutschen „heimlich“. Die Doppeldeutigkeit des Wortes „heimlich“ wiederum (nämlich verborgen, geheim *und* vertraut, heimelig) indiziert eine semantische Widersprüchlichkeit, aus der Freud schließt: „Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“⁷ Innerhalb des Begriffs also lassen sich bereits Spannungen zwischen dem Vertrauten und Unvertrauten, Bekannten und Unbekannten diagnostizieren, welche sich nicht nur auf ästhetischer, sondern ebenso auf sozio-kultureller Ebene zeigen können. Es soll an dieser Stelle nicht darum gehen, die Reduktion einer psychoanalytischen Deutung vorzunehmen – dennoch ist hervorzuheben, dass Freuds Überlegungen, dass das Unheimliche das verdrängt Heimliche sei, durchaus fruchtbar gemacht werden können: Indem das Verdrängte wiederkehrt, wird das Vertraute fremd. Das Unheimliche kann somit offenbar nicht auf ein Gefühl von Angst reduziert werden, seine Besonderheit besteht vielmehr darin, dass etwas ehemals Vertrautes plötzlich fremd erscheint. Bezogen auf die Überlegungen zur Performance hieße das womöglich, dass eine derartige Rezeptionserfahrung gezielt hervorgerufen werden kann, indem Unklarheiten, ja Ungereimtheiten, die zugleich eine Öffnung des Deutungsrahmens bedeuten, künstlerisch generiert werden – vielleicht nicht immer, um den Zuschauer auf verdrängte Bewusstseinsinhalte aufmerksam zu machen, sondern auch, um auf gesellschaftliche

Realitäten zu verweisen, in denen sich die Zuschauer bewegen. Doch wie lassen sich innerhalb eines ästhetisch angelegten Rahmens „andere Affekte als die traditionell von der Ästhetik favorisierten“⁸ erzeugen? Wie kann das Gefühl beispielsweise des Unheimlichen auf den Rezipienten übertragen werden und welche Rolle spielt dabei der Körper, die Performerin, die Autorin?

Heute scheint das Unheimliche mehr denn je eine Möglichkeit zu bieten, nicht nur auf ästhetischer Ebene ein Gefühl zu erzeugen, sondern ebenso auf einer Metaebene die soziale Verfasstheit des Menschen oder aber die Rezeptionsbedingungen von Kunst/Performance zu reflektieren. Wenn in aktuellen Publikationen von der „Unbestimmtheit der Kunst“⁹ die Rede ist und davon, dass jedes Kunstwerk mannigfachen, ja inkompatiblen Deutungen offensteht, so liegt die Vermutung nahe, dass Zuschauern mehrdimensionale Wahrnehmungsoptionen angeboten werden. Die Tatsache, dass es Performances gibt, deren Bedeutung nicht objektiv zu erschließen ist, passt jedoch nicht zu der Vorstellung so manch eines Zuschauers, man müsse Kunst einer Deutung zu führen können, sonst sei sie eben sinnlos. Befremden stellt sich ein – es scheint fremd, ja geradezu unheimlich, nicht in gewohnten Strukturen denken zu können. Geht es bei diesem Phänomen also vielleicht auch um den Verlust der Deutungshoheit, um den Verlust von Eindeutigkeit in einem globaleren Sinne? Die fehlenden Kategorisierungsmöglichkeiten, die aus der „Ausfransung der Künste“ (Adorno) und der zunehmenden Ununterscheidbarkeit der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst resultieren, prägen sowohl die Rezeptionserfahrungen von Kunst, als auch deren Produktionsprozesse – Empfindungen von Unsicherheit können die Folge sein, welche durchaus mit der Vagheit des Begriffs des Unheimlichen und seiner nicht zu fixierenden Bedeutung korrespondieren. Wenn Heidegger von dem verstörenden Gefühl der Obdachlosigkeit als einem „Nicht-zu-Hause-sein“¹⁰ in der Welt spricht, so erscheint das Unheimliche mehr und mehr als eine „Melange aus psychologischer und ästhetischer Verfremdung sowie politischer und gesellschaftlicher (Marxscher) Entfremdung“¹¹. All diese Erscheinungsformen von (existentieller) Bedrohung basieren, und das ist hervorzuheben, auf dem Gegensatz von Vertrautem und Fremdem – es zeigt sich erneut ganz deutlich die Spannung von zwei kontradiktorischen Polen, die dem Unheimlichen inhärent ist.

Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann argumentiert in eine ähnliche Richtung, wenn er annimmt, dass „das Unheimliche viel mehr [sein könne] als eine spezifische Gattung von Kunst oder realen Erlebnissen: es wäre konstitutiv für jede Zeichenpraxis, die im Prozeß ihrer Artikulation die Möglichkeit identifizierender Repräsentation und eindeutiger Grenzen selbst zum Problem macht – konstitutiv für die ästhetische Zeichenpraxis.“¹² Indem Lehmann die Erfahrung des Unheimlichen mit dem traditionellen Begriff des Erhabenen zusammenbringt, gelingt es ihm, einen Bogen zur zeitgenössischen Kunsttheorie zu schlagen. Gehen wir der Annahme nach, dass im Begriff des Erhabenen zu seiner Blütezeit im 18. Jahrhundert bereits alle Fragen enthalten waren, die sich die heutige Kunsttheorie stellt, nämlich die Frage nach dem, „was

uns in der Kunst widerfährt (die Rezeption); die Suspension der Begrifflichen Orientierung; die Diskontinuierung von Signifikant und Signifikat; die Themen des Unbegrenzten, Ungeformten, Abstrakten; das plötzliche ‚Ereignis‘ eines Schocks“¹³, so ist nachzuvollziehen, dass Lehmann das Unheimliche als eine Art Wiederkehr des verdrängten Erhabenen fasst.

Dem Unheimlichen über die Abgrenzung zu anderen Begriffen auf die Spur zu kommen, scheint auch in Hinblick auf Wolfgang Kayzers Konzeption des Grotesken wichtig zu sein: Obwohl sich Kayser nie direkt auf das Unheimliche bezieht, so sind seine Überlegungen denen Freuds jedoch recht ähnlich; auch er spricht von Vertrautem, was sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Relevant ist zudem die Tatsache, dass sowohl Lehmann als auch Kayser die *Plötzlichkeit* dieser Erfahrung als wesentlich für eine „unheimliche“ Erfahrung anführen – die Wirkung eines Schocks als die plötzliche Durchbrechung von Erwartungen ist es auch bei Isabelle Schads Performance, die das ästhetische Erleben des Unheimlichen potenziert.

Was aber haben all diese Überlegungen und Einordnungsversuche eines sich entziehenden Begriffs mit Isabelle Schads und Laurent Goldrings Performance „Der Bau“ zu tun?

Meine These ist, dass die Performance Momente von Unheimlichkeit erzeugt, die in ihrer plötzlichen Heftigkeit auf das Rezeptionsmoment einer Unbestimmbarkeit von Kunst verweist, welche für die Gegenwart charakteristisch zu sein scheint.

Mit Beginn der Performance sehe ich zunächst einen nackten Körper und einige meterlange Bahnen Stoff, die auf dem Boden liegen, detaillierter betrachtet handelt es sich bei dem Körper um einen Frauenkörper, die Stoffbahnen sind verschiedenfarbig und scheinen aus unterschiedlichem Material zu sein, die eine Bahn schwer, die nächste fließend. Ich habe also bereits am Anfang für mich entschieden: Hier ist nichts auf der Bühne, was mir gänzlich unbekannt wäre. Selbstredend ist mir die Spezifität der Konstituenten der Performance neu, ihre Anordnung im Raum, die Materialität des Stoffs, die Farben, der Körper. Doch nichts davon ist beunruhigend, fremd oder unheimlich. Dann jedoch passiert etwas, und das ist wohl entscheidend für meinen Rezeptionsprozess, mit dem ich nicht gerechnet habe: Die Performerin bringt ihren Körper dergestalt in Positur, dass der gesamte Oberkörper nach vorn über die leicht gebeugten Beine hängt, so als sollte der Rücken kurzzeitig entlastet werden. Zu sehen ist somit eigentlich nur der Rücken und der herabhängende Kopf, der allerdings gänzlich von herabhängenden, blonden Haaren verborgen wird. Kein Gesicht, keine Beine. Als die Performerin schließlich Arme, Schultern, Nachmuskeln und Rücken so in Bewegung versetzt, dass auf Grund der Schnelligkeit des Geschehens die sonst so klar konturierten Körperrisse nicht mehr deutlich zu definieren sind, ist mit einem Mal alle Eindeutigkeit, alle Bestimmbarkeit der Vorgänge dahin – was sich einstellt, ist ein Gefühl des Unheimlichen.

Bereits die Tatsache, dass nur Teile des Körpers sichtbar sind, verunsichert, denn es ist gerade das Gesicht eines Menschen, das zur Absicherung einer Situation durch die Erwidern eines Blicks o.ä. dienen kann. Doch der Blick ist unterbrochen, ebenso wie die Ganzheit des Körpers, der durch die verborgenen Beine seltsam fragmentiert wirkt. Hinzu kommen die sehr spezifischen Bewegungen des Oberkörpers, die einerseits schwingend-leicht wirken, sich andererseits aber so schnell vollziehen, dass eine geradezu verstörende Perspektive entsteht: Der Körper erscheint plötzlich nicht mehr als Körper, sondern als ein „Dazwischen“, nicht menschlich, nicht tierisch, aber dennoch eine belebte Figuration, deren Anfang und Ende, deren klare Konturierung zum Verschwinden gebracht wird. Indem man nicht sieht, erkennt man überraschenderweise etwas, das sonst im Verborgenen bleibt, etwas Fremdes nämlich, das schauerndes Erstaunen hervorruft. In Analogie zu Kafkas Erzählung „Der Bau“ ist nicht eindeutig, ob es sich bei diesem Körper tatsächlich um einen menschlichen handelt. Das ist nicht metaphysisch gemeint, sondern beschreibt die ästhetische Erfahrung, die entstehen kann, wenn eine durch feststehend geglaubte Parameter sich auszeichnende Situation schlagartig in eine unbekannte Situation kippt. Dieses Kippmoment birgt das Unheimliche in sich und entzieht sich gleichsam den herkömmlichen Deutungsmustern, mit denen wir versuchen, komplizierte Sachverhalte zu plausibilisieren. Und vielleicht ist es genau das, was in diesem Moment nicht nötig ist, nicht gefordert ist: Vielleicht geht es eben um dieses Erleben von Unbestimmtheit, welches die Rezeption in gewisser Weise von einer Last befreit. Wenn ich nur das Ereignis im Hier und Jetzt auf mich wirken lasse, die Gefühle, die dieses Ereignis produziert, in mich aufnehmen, dann muss ich nicht verstehen, was genau der nackte Körper in seinem Bewegungsfluss und inmitten großer Stoffbahnen bedeuten soll. Genau dann kann ich wahrnehmen, dass der Körper durch seine Aktion fremd wird. Der Körper, der eigentlich vertraut ist, weil ich nicht zum ersten Mal einen nackten Körper sehe, wird unheimlich durch die Plötzlichkeit, durch das Unerwartete, welches den Körper nichtmenschlich erscheinen lässt. Ganz deutlich zeigt sich an diesem Beispiel die Ambivalenz, die sich nicht nur auf semantischer Ebene des Begriffs des Unheimlichen vollzieht, sondern in gleichem Maße das ästhetische Erleben auszeichnen kann.

Eben dieses Erleben stellt sich auch am Ende der Performance ein, an welchem die Performerin sich in ein Knäul aus Stoffbahnen wickelt bzw. in diese Bahnen verwickelt wird – genau ist auch hier nicht zu entscheiden, welche Kräfte auf wen oder was wirken. Das Knäul aus Stoff und Körper bewegt sich, mal schneller, mal ruckartiger und auch in dieser Bewegung entdecke ich genau jenes Phänomen des Unheimlichen, das auch schon auf die Anfangsszene zutraf: Zwar weiß ich, dass es sich bei dem bewegenden Etwas am Boden um die Performerin samt Stoffbahnen handelt, sehen tue ich dies allerdings nicht. Nie kann ich die Körperposition der Performerin in dem Knäul bestimmen: Sehe ich jetzt den Kopf oder den Po, den Arm oder den Rücken? Vielleicht blitzt hier und da eine Körperstelle aus dem Stoffgewirr, aber anhand dieser Fragmente gibt es auch hier keine Möglichkeit der eindeutigen Zuordnung, Positionierung, Bestimmbarkeit. Indem zwei

an sich bekannte Konstituenten der Performance, Stoff und Körper, miteinander agieren, wird erneut eine Situation der Unklarheit über das Gesehene generiert. Vielleicht ist es wie bei David Lynch das Geheimnis, also das, was wir zu ahnen glauben, optoakustisch aber nicht verifizieren können, was dem Erleben des Unheimlichen zuspült. Denn natürlich beginnt man sich während der Interaktion der Performerin mit dem Knäul zu fragen, ob die Luft da drinnen ausreicht oder ob man sich darauf vorbereiten muss, die 112 zu wählen; diese Versuche, das Geschehen an die Realität zurückzubinden, funktionieren aber gerade in dem Maße nicht, weil die Methode, die das Unheimliche erzeugt, heimlich ist, *geheim*, fremd.

Auf weitere spannende Aspekte des Unheimlichen kann in diesem Rahmen nicht mehr eingegangen werden; wie präsent und aktuell der Begriff des Unheimlichen im kunsttheoretischen Diskurs ist und wie weitläufig seine Heterogenität, welche ihn so spannend macht, konnte jedoch hoffentlich sichtbar werden. Schließen möchte ich mit einer Bemerkung der Schriftstellerin Hélène Cixous, die bereits 1972 in ihrem Aufsatz zu Freuds Abhandlung voraussagte: „L’Unheimliche est sans fin (...)“¹⁴.

- 1 Anneleen Masschelein: Unheimlich/das Unheimliche, in: Karl-Heinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6, Stuttgart: Metzler, 2005. S. 241.
- 2 Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, in: Anna Freud (Hg.): Gesammelte Werke, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Fischer, 1976. S. 229.
- 3 Masschelein, S. 242.
- 4 Ebd., S. 242.
- 5 Ebd., S. 242.
- 6 Ebd., S. 243.
- 7 Freud, S. 243.
- 8 Masschelein, S. 247.
- 9 Gerhard Gamm/Eva Schürmann (Hg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung. Hamburg: Philo, 2007. S. 8.
- 10 Martin Heidegger: Sein und Zeit (1927), in: Heidegger, Bd. 2 (1976), S. 250f.
- 11 Masschelein, S. 251.
- 12 Hans-Thies Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses“, in: Merkur 487/488 (1989), S. 759.
- 13 Ebd., S. 757.
- 14 Hélène Cixous: „La fiction et ses fantômes. Une lecture de ‚L’Unheimliche‘ de Freud“, in: dies.: Prénoms de personne. Paris, 1974. S. 34.

MIRANDA GLIKSON

It's about the effects of things...

Der Bau takes me into the surface of things.

It penetrates that part of the image that otherwise excludes me. Located behind the scene, I am otherwise a bystander to what I see, a stand-by rather than a stand-in; standing next-to and apart from my visual world. Der Bau however asks me to re-consider my relationship to the image and the outer edges of things.

In Der Bau space becomes convoluted, intricate and projected; mediating me through this is Isabelle's volatile and transitional body. Her beginning tends to the contours of her body's logic, which she is re-figuring. Ceaseless, naked, she folds and refolds the connective spaces of her limbs and spine. She mobilizes her own temporal and anatomical extremes with a minimalist voice, until after some time her body is the landscape of intricate relations that she extrapolates and works. With the incessancy she brings to each new alignment that she finds, she appears to strip her body of any function beyond the logic of those relationships ...an image I find coherent and also uneasy. Her body is practicing its estrangement from itself as well from my own systems of identity, which are collapsing. Yet at the same time her body's materiality is intensifying, drawn out in those moments of self-differentiation: the yield-and-give of ever-changing foldings, the constant rerouting of bodily creases that my gaze presses into, her skin that becomes used and stretched as the structures beneath perform unrelentingly. My perceptions of how a body is, flexes at its boundaries.

Successive movement textures reveal a narrative and motus of Isabelle's inquiry: her body is a body becoming – trans-forming, in formation, accommodating its own displacement; spilling inwards and outwards – as it figures and re-figures itself. This is an identity at risk, an unstable resonance inhabiting the edges and located within the limits where things dissolve and fray. This is about the effects of things...about identity as the residual after-life of ideas.

When Isabelle works expansive pieces of material just as she worked the surfaces of her body, it shifts from being about her body, to being about the spaces that render her body's experience. She is motus for generating temporal architectures around her, and impels the cloths into the depths and outrage with which she incited her own body: folding as bursting, folding as quivering, folding as crumpling and inverting, folding as swelling and unstretching, the fold without the unfold because there is no undo, only the next...and the questionable inner and outer. Their idiom is reiteration; they are layered, quivered, pleated into self-determination; yet like Isabelle's

movement this is their instability, and it is here in the verges of appearance and disappearance that I am asked to understand their image.

The body that moves the cloths is the body that considers the possibilities of being with them. Their potential is extrapolated and at the same time Isabelle considers her own bodily capacities within the properties and inflections of the cloths. Her narrative of self-potentiating, now courses her into a space she herself quite literally manoeuvres; carrying the weight of the cloths, engaging within their topologies and bearing their density against her skin. The materials are suffused with the possibilities she has perceived of them, and as texts they inflect the narrative of the practice that has been.

They are textile – interwoven material expressions of ideas, yet I see and read them much as I see and read surfaces, much as I watched Isabelle's skin undulate to the anatomical structures beneath it. As cloths they cover and uncover, but as membranes embedded in their environment – as extensions of other bodies – they are always revealing in their every configuration. I question the notion of transparency and my own expectations of the Image. In a time when we seek the impossible – fluidity of information and transparent, accessible processes – it seems that the idea of being 'see-through' is synonymous with seeing past. 'Looking through' is after all still a separation.

References:

Deleuze, Gilles and Strauss, Jonathan. "The Fold." *Yale French Studies*, no. 80 (1991): 227-247
Grosz, Elizabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. USA: Massachusetts Institute of Technology, 2001

2

DER BAU

GRUPPE 12X60

ISABELLE SCHAD



Isabelle Schad

DER BAU
GRUPPE 12X60

Konzept, Choreographie: Isabelle Schad
Künstlerische Zusammenarbeit: Saša Božić, Laurent Goldring
Tanz / Performance: Ivaylo Dimitrov, Hana Erdman, Przemyslaw Kaminski,
Roni Katz, Nina Kurtela, Lena Lux, Diethild Meier, Lea Moro, Benjamin Pohlig,
David Pollmann, Anna Posch, Sonja Pregrad
Komposition, Sound Design: Marcello Busato
Lichtdesign: Mehdi Toutain-Lopez
Technik: Mehdi Toutain-Lopez, Martin Pilz, Emma Juliard
Kostüme: Marion Montel
Produktionsmanagement, PR: Heiko Schramm
Produktion: Isabelle Schad in Kollaboration mit de facto,
Zagreb und Studentski Centar Sveucilista u Zagrebu

Gefördert durch das NATIONALE PERFORMANCE NETZ (NPN)
Koproduktionsförderung Tanz aus Mitteln des Beauftragten der Bundes-
regierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen
Bundestags. Isabelle Schad wird unterstützt durch die Basisförderung 2013/14
des Berliner Senats

Dank an: Wiesen55 e.V., Uferstudios Berlin, Volker Hüdepohl, Jasmin Ihrac und
an alle, die an den Try-out Practice Sessions teilgenommen haben.

Premiere: 6. Februar 2014, Uferstudios, Berlin (D)







2

TEXTE VON

ISABELLE SCHAD
SAŠA BOŽIĆ
CHRISTINA AMRHEIN
CHRISTINA MATSCHKE
JULI REINARTZ

ISABELLE SCHAD

*Wohl tausend Schritte von diesem Loch entfernt liegt, von einer abhebbaren Mooschicht verdeckt, der eigentliche Zugang zum Bau, er ist so gesichert, wie eben überhaupt auf der Welt etwas gesichert werden kann, gewiss, es kann jemand auf das Moos treten oder hineinstoßen, dann liegt mein Bau frei da und wer Lust hat – allerdings sind, wohlgemerkt, auch gewisse nicht allzu häufige Fähigkeiten dazu nötig –, kann eindringen und für immer alles zerstören. (aus *Der Bau* von Franz Kafka)*

Als ich in Vorbereitungen zu unserem ersten Stück über den Bau (frei nach *Der Bau* von Franz Kafka) nach einem geeigneten Material zur 'Errichtung des Baus' suchte, interessierte ich mich für kleine Styroporkügelchen. Da diese sich schnell und leicht bewegen, wenn man z.B. hindurchläuft oder sich in irgendeiner Weise durch oder darin bewegt, erschienen sie mir geeignet, um die inneren und äußeren Bewegungen (m)eines Körpers sichtbar zu machen – wie ein Verstärker und um den Körper herum: eine Art Spur oder Sekretion. Die für einen Bau benötigte Masse an Kügelchen wäre natürlich fast undenkbar gewesen.

Beim Experimentieren gingen die Kügelchen überall hin: es ergaben sich zwar einerseits interessante Muster um meinen Körper herum, die Kügelchen waren jedoch unkontrollierbar und wollten auch in jeder kleinsten Ecke kleben bleiben, sodass ich bald die Lust verlor... Einen Bau damit errichten zu wollen erschien mir eine recht absurde Idee zu sein.

Gemeinsam mit Laurent Goldring haben wir uns dann entschieden, mit langen Stoffbahnen zu arbeiten, was auch eine Konsequenz unserer vorhergehenden Arbeit – der Stückreihe Unturtled – war, in der wir das Kostüm (übergroße Kleidung) als Prothese, als Verlängerung des Körpers betrachtet haben. Nun waren es keine Kleidungsstücke mehr, sondern es blieben Stoffe, die den bloßen Körper in energetischen Sequenzen umhüllten, und somit zur Verlängerung des Körpers in dessen Umraum wurden.

Die geworfenen Stoffe wurden oftmals zu wundervollen Gewändern, und Laurents Fotos / Videos erinnerten uns oft und auf seltsame Weise an Mode Bilder. In anderen Momenten, beim Einwickeln in die Stoffe z.B., wird der geschaffene Um-Raum zum Schutz, zum BAU, zum Uterus oder zum Partner.

In der Zwischenzeit kam eine Einladung vom HAU – Houseclub, mit Jugendlichen (zwischen 12-14 Jahren) aus Schulen in Kreuzberg zu arbeiten, und sie an einer Recherche meiner derzeitigen Arbeiten teilhaben zu lassen. Meine Interessen an Körperpraxis und inneren physiologischen Prozessen erfordert u.a. einen direkten Zugang zum eigenen Körper und von dort aus, zum Körper eines Partners bzw. zur Gruppe. Mein erster Eindruck war, dass ich nicht mit direk-

tem Körperkontakt arbeiten konnte, weil das Hemmungen und Ablehnung verursachen würde: deswegen brauchte ich ein Übergangsobjekt. Eine Schicht, die ich zwischen zwei Körper stecken konnte, um über diese Weg zum Körperkontakt und dadurch auch zum Innern vorzustoßen. Da ich inzwischen das angeschaffte Styropor in einen großen Sitzsack umfüllte, damit das Zeug endlich weg war, kam mir dann die Idee, mit solchen Sitzsäcken als Übergangsobjekt (ähnlich eines Spielzeugs) zu arbeiten. Sie waren formbar, nicht zu schwer und dennoch massig und eigneten sich gut für ein Verständnis von Gewicht, mit all den zugehörigen Phänomenen. Mit meiner Kollegin Odile Seitz spielten wir dann drei Wochen mit den Kids mit diesen Objekten: wir steckten sie zwischen, unter, über und um die Körper herum, experimentierten mit Landschaften und Untergrund.



Durchlaufprobe von „Der Bau“, Foto: Laurent Goldring

Die daraus resultierenden Bilder machten mir Lust auf mehr: Das zeitgleich geplante Solo für Sonja Pregrad gab Raum und Anlass für die weitere Erforschung, Innen- und Außenraum zu choreographieren und die Arbeit mit den Styroporsäcken intensiviert fortzusetzen.

Embryologische Prozesse und Entwicklungsmuster – mit den formbaren schwarzen Objekten umgeben – wurden auf einmal 'neu' sichtbar, verstärkt über der Objekte Bewegung und Eigenleben: Vor unsere Augen entstanden neue Wesen und paradoxe Landschaften, innerhalb derer Phantasiefiguren wie aus Lewis Carrolls Erzählungen entsprungen auftauchten und wieder verschwanden.... Fasziniert vom Verhältnis Form – Inneres, nannte ich das Solo Form und Masse.

Die schwarze Masse in der Gruppe zu bewegen, war der nächste Schritt: Die Gruppenarbeit zu DER BAU war bereits geplant, jedoch war noch gänzlich unklar, welches Material sich für den BAU einer ganzen Gruppe von Performern eignen würde: innerhalb der Solo-Kreation für Sonja schien die Antwort offensichtlich zu sein.

Heute tauchen wieder neue Fragen auf, die mich erneut zu Kafkas Kurzgeschichte zurückführen, in der das Innen und Außen durch den BAU als Metapher für den Körper so wunderbar beschrieben wird.

Was bedeutet es dann, gemeinsam zu sein, als Gruppe im BAU zu sein?

Die Wirklichkeiten, welche zutage treten, wenn der Körper Teil einer Landschaft wird und Segmente einer Landschaft Teil eines Körpers sind vielfältiger Natur: Wenn sie greifbar werden, verschwinden sie kurz darauf wieder oder verschwimmen und wandeln sich zu etwas Anderem ...

Großen Dank an alle, die mich im Research und bei Try-Out Sessions in der Wiesenburg-Halle begleitet haben, an alle, die jetzt am und im BAU arbeiten, an meine Lehrer Bonnie Bainbridge-Cohen, Laurent Goldring, Jochen Knau und Johannes Stein und all die anderen Menschen, mit denen ich zusammen bin und von denen ich lerne ...

SAŠA BOŽIĆ

I have completed the construction of my burrow and it seems to be successful.

This is the first sentence and the beginning of probably the last work that Franz Kafka wrote: The Burrow/Der Bau, in which a mole-like creature is digging an elaborate system of tunnels that it has built over the course of its life. In her new creation, Isabelle Schad invites us to meet this captivating, though monstrous burrow. This underground labyrinth is “another world” which affords new powers to the one who descends into it from the world above; it is the imagined perfection of a new, artificial realm. Time and again, Kafka praises it as a sanctuary of tranquillity and peace, sometimes even evoking associations of voluntary death.

How does Kafka achieve the novels intensity?

How does he pervade his story with secrecy?

For Kafka, the action of every narrative is primarily a painstakingly described deed. Isabelle Schad takes this narrative approach and applies it to the very act of writing choreography. We are witnessing the actions of 12 dancers, using 60 black, soft objects, filled with styrofoam. During more than one hour, we follow them to exhaustion while they discover each and every possibility of dealing with those objects: from investigating their form, discovering the softness of their content, and listening to their sounding to more expansive attempts at animating them, thus creating and destroying imaginary landscapes with them.

The nocturnal silence of those objects reminds us, in fact, of other silences – those that characterize the landscapes of our contemporaneity: vast, empty zones of unrepresentable. The spectator is called to witness and experience this ever-changing landscape, appearing as the outer world, and at the same time creeping from the unconsciousness. In what kind of burrows are performers dwelling? Where are the borders where their bodies end and their dwellings begin? There is an old wisdom that tells us that the body itself is a dwelling.

A prison or a temple.

We could approach Kafka's story as an anticipation of the modern state of the extended mind, devoid of static and forcefully gestural body and transferred to the virtual, cleared space.

And it is not only by external enemies that I am threatened. There are also enemies in the bowels of the earth. I have never seen them, but legend tells of them and I firmly believe in them. They are creatures of

the inner earth; not even legend can describe them. Their very victims can scarcely have seen them; they come, you here the scratching of their claws just under in the ground, which is their element, and already you are lost. Here it is of no avail to console yourself with the thought that you are in your own house; far rather are you in theirs.

Der Bau affirms this fictionalised inner-outer world, it questions the unlimited character of the powers of representation. Kafka's text is indeed a manifesto for a new kind of text, the one that no longer amuses itself with different ways of representing reality but translates ideas into metaphors.

What happens to the presentation of time and space when we are no longer in the theatre of human body, when the human figure is no longer the single, perspectival point of the performance? One answer, traceable in the history of theatre is the landscape stage. The landscape stage may include the representation of an actual landscape, but the meaning of landscape derived from Der Bau is conceptual, it presents dispersed fields of activity. There are of course human figures in these landscapes, but the landscape itself appears as the central object of the contemplation. The result could be seen as a new kind of twisted pastoral in which the human figure is no longer measure of all things. But, in the end, the creatures appearing from that landscape are also men alone, men hunted and haunted, men confronted with powers that forever elude their control.

Whoever the hero of Kafka's story or heroes this performance may be, we are faced with the question of who it is that they are actually telling the story to.

CHRISTINA AMRHEIN

DER BAU – GRUPPE12X60

Eine Masse schwarzer Säcke auf schwarzem Bühnenboden eröffnet die Aufführung, begrenzt von einem rechteckigen, weißen Paravent, das die rechte Seite der Bühne fast vollständig auskleidet und dessen dämmriges Licht sich zu Beginn über die Szenerie streut. Während der Blick über die Tanzfläche gleitet, hält man im Halbdunkel zunächst vergeblich Ausschau nach Tanzenden, bis sich ein Amalgam aus Kissen und Körpern unmerklich in Bewegung setzt.

Kleine, schwarze Bollwerke, Sitzsäcken ähnelnd, sind es, die, in ihrer geschmeidigen, leicht schwerfälligen Qualität, zu den Protagonisten der Aufführung werden. 12x60 zeigt dabei im Titel des Stückes eine Relation an: eine Menge an Körpern im Verhältnis zur Masse der dunklen Objekte, die im Verlauf der Aufführung eine symbioseartige Verbindung eingehen werden.

Interessant wird dabei, wie im Laufe der Verhandlung mit dem Material die Bühne verwandelt wird in einen Bau, von dem die gleichnamige Kurzgeschichte Kafkas erzählt. Auch in Kafkas Geschichte vollzieht sich der Vorgang im Dunkeln, ereignet sich doch alles in diesem Versteck, in dem ein Tier seine Behausung einrichtet, einem undurchsichtigen Plan folgend. So ist man in dieser choreographischen Arbeit damit befasst, dem unermüdlichen Gewoge der Abläufe zu folgen, ist damit beschäftigt, zu schauen, wie die Tänzerinnen in Kontakt mit den Materialmassen und der Schwerkraft stehen und diese im Griff haben, sich dazu in Beziehung setzen, sie animieren, greifen, spürend umschließen und dabei einen Tanz zum Vorschein bringen. Gute 60 Minuten ist man dabei, zu beobachten, wie sich die Bewegungen fassen und formen, wenn die Körper, vermittelt der Säcke, zunehmend Raum einnehmen. Das Stück arbeitet dabei mit einer Bühnenmagie, die nur der Ort der Bühne in seiner absoluten Verlassenheit und Leere hervorzu-bringen vermag.

Eine dichte Dunkelheit, die in ihrer räumlichen Dimension an einen Ort versetzt, der einer Höhle gleicht, dem blinden Theaterraum verwandt. Ein Bau im Sinne Kafkas wird dieser Ort jedoch erst durch seine Nutzung. In und durch die Bewegung der Körper wird durch die wiederholte Begehung der Raum zu ihrer Behausung. Die Dunkelheit des Ortes schluckt, und es ist eine dunkle, jedoch nicht düstere Stimmung, die uns über die Dauer der Aufführung begleitet und eine magische Wirkung auf den Betrachtenden ausübt, wie der Sog, den die gleichförmigen, auf Wiederholung basierenden Bewegungen der Körper auslösen.

Nicht umsonst ist als weiteres Element des Bühnenbildes die rückseitige Wand der Bühne mit einem Prospekt ausgekleidet, der das Format des seitlichen Paravents aufgreift und als weiße

Fläche dient, vor der sich die Objekte und menschlichen Körper abzeichnen. Der Arbeit wird dadurch eine starke graphische Qualität verliehen, die den Sog der Bewegungen nach hinten begrenzt und sich im Bild abschließt. Die vor dem Grund dieser Fläche immer wieder anders auf- und abtauchenden Bilder sind begleitet von einem Humor, der getragen wird von dem leisen Kampf, der sich an manchen Stellen zwischen Körpern und Objekten einstellt. Wenn sich beispielsweise aus dem emsig aufgetürmten Wall aus Säcken allmählich ganz mechanisch, wie in einem Pop-up-Bild, zwölf Köpfe zum Vorschein bringen, sind Assoziationen zu animierten Graphiken und Comics nicht weit.

Alles richtet sich wie bei Kafkas Tier nach einem absichtsvollen Plan, jedoch bleibt die Art und Weise wie sich Bewegung über die Objekte in der Choreographie vermittelt und zusammensetzt rätselhaft. Es gibt da einen Ausschnitt, der die „Sinnlosigkeit“ und gleichsam zwingende Notwendigkeit dessen, was sich auf der Bühne zwischen Objekten und Körpern sowie zwischen Blick und Raum abspielt, deutlich macht:

Es ist erstaunlich, wie sich über die Bewegung der 12 Tanzenden die Stoffsäcke in der Bühnenmitte auftürmen, dabei keines der 60 Teilchen außer Acht bleibt, sondern alles sich im Prozess einer permanenten Umformung zusammenfügt, und die Tänzer sich dabei unmerklich in diese Form integrieren.

Am Ende dieser Sequenz finden sich die Körper am Fuße des Turmes ein, tauchen mit Händen, Köpfen und Rumpf in den Berg ein um ihn, einem unbekanntem Reigen folgend, in Drehung zu versetzen. Während das sanfte Rascheln, Schleifen oder Fallen der Säcke in der Bewegung einen eigenen spröden Sound erzeugt, versuchen Einzelne, das Material zu erklimmen, an den obersten Punkt der Anhäufung zu gelangen. Dabei zeigt die lockere Viskosität des aufgetürmten Materials seine Eigenschaften: Die Bewegung durchdringt das Material und umgekehrt. Die Skulptur gibt halt und bleibt gleichzeitig fragil, in Auflösung befindlich, und gibt diese Impulse an den Körper weiter. Wenn sich der Körperreigen vom Turm löst und die Säcke sich voneinander abperlend wieder auf dem Boden verteilen wird spürbar, welchen speziellen Zugang der Umgang mit dem Material erfordert.

Der durch das Material vorgegebene Spielraum für die Körper der Tanzenden setzt sich über die Bewegung in den Umraum fort. Dabei stellt sich eine spezifische Logik der Bühnendarstellung her und eröffnet eine choreographische Schreibweise, die einen haptischen Erfahrungsraum generiert. Grundlage der Erforschung stellt die erfahrbare Anatomie des Körpers dar, die spürende und gespürte Materie. Das visuelle Element tritt dabei für die Betrachtenden immer wieder lustvoll in den Vordergrund, indem der Blick dazu eingeladen ist, den wechselnden Begegnungen zwischen weißem Hintergrund der Bühne und schwarzen Formationen zu folgen.

CHRISTINA MATSCHKE

Die Bilder aus dem Sack lassen

Eine erste Tendenz, Bewegung losgelöst vom „kontrollierenden Subjekt“ zu betrachten, wurde bereits 2008 in dem Solo-Zyklus „Unturtled“ erkennbar. Die Choreografin Isabelle Schäd erforschte zusammen mit dem bildenden Künstler Laurent Goldring die Wahrnehmung von körperlicher Bewegung. Dehnbare Kostüme dienten dabei als Trägermaterial für physische Impulse. Inspiriert von Franz Kafkas Erzählung „Der Bau“ setzen Schäd und Goldring dieses Interesse seit verganginem Jahr fort. In „Der Bau – Gruppe 12x60“, dem neusten Stück der dreiteiligen Research-Reihe, befragen sie die Nahtstellen zwischen Körperformen, Körperumraum und Betrachter.

Sechzig Sitzsäcke liegen locker verteilt im Bühnenraum der Berliner Uferstudios. Im Dämmerlicht zweier Milchglaswände erscheinen sie zunächst einmal als das, was sie sind: stumme Objekte, die auf nichts als sich selbst verweisen. Doch der Schein trügt: schon bald verwandeln sie sich mit Hilfe subtiler theatraler Effekte in janusköpfige Quasi-Performer, entwickeln über ihre dynamisierte materielle Präsenz metaphorische Kräfte. Es scheint eine organische Motorik zu geben, die diese Gebilde antreibt, sie in Gruppenformationen arrangiert, die sich durch die Projektion der Zuschauer zu inneren und äußeren Landschaften verwandeln.

Aus der Tiefe der Bühne erklingt dazu ein monotoner Ton. Mit zunehmender Lautstärke wird dadurch ein vibrierender Kokon geschaffen, in dem sich die Bilder noch intensivieren können. Im dicht gedrängten Nebeneinander verlagern die Sitzsäcke nun ihr Gewicht, drängen und schieben sich aneinander und graben sich gemächliche durch den Raum. Im Auf und Ab der sich mittlerweile zu einer Art Erdhaufen aufschichtenden Masse wiegen sich alsbald abwechselnd die Köpfe von zwölf Tänzern und Tänzerinnen – eine Körperlichkeit, die in sich von der amorphen Materialität fast komisch abhebt.

Ganze Körper und Körperteile werden in den darauffolgenden Szenen in die Schlünde der Sitzsackungeheuer gezogen und an anderer Stelle wieder empor gespuckt. Wie in Trance schleifen die TänzerInnen die nun am Kragen gepackten trägen Stoffsäcke in einer Art choreografierten Wellenspiel mit sanft kreisenden Schulterbewegungen in federnden Schritten über die Bühne. Sie sehen dabei aus wie japanische Nô-Gespielen im Reifrock. Dann tauchen sie auch schon wieder ins nächste Bild, bis das Material zum Schluss wie eine Ausscheidung zurückbleibt. Aber auch das ist ein Bild, das Gegenbild vom Anfang.

(erschieden in *Tanznetz*)

“This piece was really strong for me but I have to admit that I have a problem”, sagt Shula, die Mutter meines Freundes, nach dem Besuch von ‚Der Bau‘, “I think the dancers are really poorly represented, you don’t see the human movement at all.” Ich spüre, wie die Komplexität einer Antwort sich in meinem Kopf zusammenbraut, und kann zuerst nur eines antworten: “Yes, I really hope so.” Ich hoffe es, weil ich vielleicht zum ersten Mal in einem Stück, das sich mit Objekten und der Beziehung zu ihnen auseinandersetzt, tatsächlich sehe, wie die Objekte animieren und die Menschen zu Bewegungsmaterial machen. Und zwar scheint es mir, dass es nicht ausschließlich um diese Illusion in meiner Wahrnehmung, nicht ausschließlich um die erzeugten Bilder, sondern auch um das Erleben der Performerinnen, um die Objekte als Praxis geht, darum in ihnen verloren zu gehen. Das ist es, was Shula beunruhigt und was mir erlaubt meinen Halluzinationen nachzuhängen. Und sie gehen ziemlich überzeugend in den Objekten verloren, die Performerinnen, sexy motherfuckers.

Natürlich weiß ich nichts über künstlerische Intentionen, über den Umgang mit Begriffen wie Form, Objekt, Illusion oder Praxis in diesem Stück, ich denke nur: die Masse macht’s. Allein durch die Anzahl von Sitzsäcken und Performerinnen, ihrer Omnipräsenz, werden sie zu einer Welt, einer Form der Logik eher als einer Form des Bildes. In dem Moment, wo die Sitzsäcke hinten zu einer Wand getürmt werden und die PerformerInnen darin oder dahinter abtauchen, ist es um mich geschehen, ich fühle mich wie ein Stein in der Mauer, leicht klaustrophobisch und neugierig zugleich. Ich will mitmachen und ein Sitzsack werden. Ich spüre wie ich in mich zusammensacke und nach meinen Lieblingswerferinnen Ausschau halte. Ich denke über affektive Orientierung nach, weil mich mal der eine und mal der andere Wurf beeindruckt und suche nach den treffendsten Worten für ihre unterschiedlichen Qualitäten. Nur die Erdmännchenszene bringt mich heraus, die Tatsache, dass mich alle Performerinnen anzuschauen scheinen, bringt mich aus dem Konzept. Wollen sie mir sagen, dass sie wissen, dass ich sie anschau? Ich weiß das auch, ich bin in keiner Phantasie, keiner Metapher, ich bin in den Uferstudios und sehe dabei zu, wie sich etwas aus Fleisch, Polyethylen, Blut, Schaumstoff, Knochen, Nähten und Häuten vor mir bewegt, schaukelt, türmt, windet, zusammensackt und widerstrebt. Möglicherweise ist meine Müdigkeit Komplizin meiner Halluzinationen, möglicherweise ist es aber auch die Tatsache, dass das Stück scheinbar einfach die Kollaboration zwischen Objekten und Performerinnen voraussetzt, statt sie erst hervorbringen zu wollen. „Es ist immer gut über seine Verhältnisse zu leben“ denke ich, als ich mit Shula nach Hause gehe.