



Renée Schwerzmann

Von der Verletzbarkeit aller Körper

Untersuchung von zwei zeitgenössischen Tanzproduktionen anhand der
ästhetischen Kategorie der Verletzbarkeit

u^b

b
UNIVERSITÄT
BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Renée Schwerzmann

Von der Verletzbarkeit aller Körper

Untersuchung von zwei zeitgenössischen Tanzproduktionen anhand
der ästhetischen Kategorie der Verletzbarkeit



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2021

Impressum

ISBN: 978-3-03917-036-4
DOI: 10.48350/158197

Herausgeber: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Sari Pamer
Layout Titelei: Sari Pamer

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Text © 2021, Renée Schwerzmann

Titelfoto: Von links nach rechts: Vania
Rovisco, Antonija Livingstone,
Thomas Wodianka und Simone
Aughtlerlony in *Visitors Only* (2003,
Meg Stuart / Damaged Goods)

Bildnachweis: Chris Van der Burght

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	6
2. THEORETISCHE GRUNDLAGE	7
2.1. KÖRPER IM TANZ	7
2.2. DIE ÄSTHETISCHE KATEGORIE DER VERLETZBARKEIT	9
2.3. DER <i>VERLETZBARE BLICK</i>	11
3. MEG STUART / DAMAGED GOODS: VISITORS ONLY	12
3.1. DARSTELLUNG DES KÖRPERS	13
3.2. VERALLGEMEINERUNG DES «ABNORMALEN» KÖRPERS	16
3.3. KATEGORIE DER VERLETZBARKEIT UND BLICKMODUS.....	17
4. THEATER HORA: <i>DISABLED THEATER</i>	18
4.1. KÖRPER MIT BEHINDERUNG AUF DER BÜHNE	19
4.2. DESTABILISIERUNG DER ZUSCHAUERPOSITION.....	20
4.3. KATEGORIE DER VERLETZBARKEIT UND BLICKMODUS.....	23
5. FAZIT	25
6. BIBLIOGRAPHIE	27
6.1. LITERATUR	27
6.2. INTERNET	27
6.3. STÜCKAUFZEICHNUNGEN.....	28
7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	28

1. Einleitung

In zeitgenössischen Choreografien finden Tänzer*innen auf die Bühne, «deren Körper signifikant von Tanzkörpernormen abweichen»¹, so die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner. Auch Gesa Ziemer, Professorin für Kulturtheorie und kulturelle Praxis, schreibt von «anderen Körperinszenierungen», die «auf jeweils eigene Art und Weise die Wahrnehmung fragmentarisierter, singulärer und auch defekter Körper thematisieren».² Solche Tanzstücke stellen also «andere» oder eben «abnormale» Körper auf der Bühne dar und thematisieren gleichzeitig die Wahrnehmung von Norm und Abweichung. Worum es sich bei dieser *Norm* genau handelt und wie sich solche «anderen» Körper zeigen können, wird in dieser Arbeit anhand von zwei zeitgenössischen Inszenierungen untersucht. Dabei soll die von Gesa Ziemer definierte ästhetische Kategorie der Verletzbarkeit als leitendes Element dienen.

Indem zuerst genauer auf das Thema Körper im Tanz sowie auf die von Gesa Ziemer entwickelte ästhetische Kategorie eingegangen wird, sollen die Stücke anschliessend in Hinsicht auf die vorhergegangenen theoretischen Grundsätze analysiert werden. Als erstes wird das Stück *Visitors Only*³ von Meg Stuart / Damaged Goods, als zweites das Stück *Disabled Theater*⁴ von Jérôme Bel mit dem Theater HORA untersucht. Es handelt sich um zwei Beispiele des zeitgenössischen Tanzes, die auf je unterschiedliche Weise «andere» Körper auf die Bühne bringen. Sowohl Jérôme Bel als auch Meg Stuart werden ausserdem in Gesa Ziemers Werk *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*⁵ erwähnt, jedoch wird nicht genauer auf die Verbindung zwischen der Theorie und ihren Werken eingegangen. In dieser Arbeit soll deshalb geprüft werden, ob die Theorie auf die zwei konkreten Stücke angewendet werden kann.

Gesa Ziemer geht davon aus, dass bei der Anwendung der ästhetischen Kategorie der Verletzbarkeit in der Praxis, indem vom Publikum ein bestimmter Blickmodus eingenommen wird, gesellschaftlich tief verankerte Dualismen bezüglich des menschlichen Körpers unterlaufen werden. Somit wird zudem meistens der Tanzbetrieb selbst kritisiert.⁶ Es soll im Verlaufe dieser Arbeit erschlossen werden, ob die von Gesa Ziemer beschriebene theaterspezifische, aber auch gesellschaftliche Kritik auch in *Disabled Theater* und *Visitors Only* erfolgt und diese somit der Kategorie der Verletzbarkeit entsprechen. Folgende Fragen leiten durch die Arbeit: Inwiefern entspricht die Darstellung der Körper in den beiden Stücken *Visitors Only* und *Disabled Theater* jeweils der ästhetischen Kategorie der Verletzbarkeit? Welche Wirkung haben die Stücke auf den Zuschauerblick und wo liegt somit ihr theater- aber auch gesellschaftskritisches Potential?

¹ Thurner, Christina: «Ich bin anders». Subjektkonstitutionen physischer Alterität im zeitgenössischen Tanz. In: Kreuder, Friedemann u.a. (Hg.): Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion. Bielefeld 2012, S. 679–688, hier S. 679.

² Ziemer, Gesa: *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich 2008, S. 110–111.

³ «Visitors Only». Choreografie: Meg Stuart / Damaged Goods, Schauspielhaus Zürich, Schiffbau, Premiere: 30.04.2003.

⁴ «Disabled Theater». Choreografie: Jérôme Bel, Kunstenfestivaldesarts, Brüssel, Premiere: 10.05.2012.

⁵ Ziemer 2008.

⁶ Vgl. Ziemer 2008, S. 103–113.

2. Theoretische Grundlage

Als theoretische Grundlage soll einerseits aus einer tanzhistorischen Perspektive auf die Rolle des Körpers im Tanz und die Entstehung gewisser Körpernormen eingegangen werden. Auch die zeitgenössische Auseinandersetzung mit den Konventionen des Bühnentanzes ist zu betrachten. Andererseits soll erklärt werden, worum es sich bei der ästhetischen Kategorie der Verletzbarkeit handelt. Dabei wird das Theater als Ort der Verletzbarkeit *par excellence* definiert. Ausserdem wird erklärt, weshalb der Blickmodus der Zuschauenden eine essenzielle Rolle spielt.

2.1. Körper im Tanz

Die Ästhetik des Tanzes entsteht durch zahlreiche szenische Mittel wie Musik, Licht, Bewegung, Bühnenbild etc. Die beiden Grundkonstituenten des Tanzes sind laut Christina Thurner jedoch der Körper und der Raum.⁷ Hinter ihnen stehen «kulturell verankerte und einem historischen Wandel unterworfenen Konzepte».⁸ Die Theaterbühne kann somit nicht als ein vom Alltag getrennter, neutraler Raum verstanden werden. Was auf ihr gezeigt wird und wie es gezeigt wird, steht immer in Verbindung mit den in einer bestimmten Gesellschaft vorherrschenden Konzepten.

Bezüglich des menschlichen Körpers sind besonders dualistische Konzepte wie normal-abnormal, schön-hässlich oder gesund-krank tief in unserer Sprache und Wahrnehmung verankert.⁹ Ein spezifisches Körperkonzept, das den westlichen Bühnentanz bis heute stark prägt, ist ausserdem das Ideal der zierlichen, fast körperlosen Ballerina.¹⁰ Es etablierte und verfestigte sich hauptsächlich im 19. Jahrhundert, als Leichtigkeit zum Prinzip des Romantischen Balletts erhoben wurde. *Leichtigkeit* ist hierbei in doppelter Bedeutung zu verstehen: einerseits als Überwindung des Körpergewichts, andererseits als Überwindung der Anstrengung.¹¹

Bereits im 18. Jahrhundert verlangte der französische Tanzmeister Jean Georges Noverre von den Tanzenden des Hofballetts, ihre Anstrengung zu verbergen.¹² Er setzte besonderes Augenmerk auf den Gesichtsausdruck der Tanzenden. Denn dieser wurde durch das Ablegen der Masken im sich als eigenständige Kunstform entwickelnden Tanz zu einem essenziellen Bestandteil der dramatischen Handlung. Die verlangte Illusion der Mühelosigkeit konnte paradoxerweise nur durch vermehrte Anstrengung und das Erwerben von schauspielerischen sowie tänzerischen Fähigkeiten in hartem Training erreicht werden. Seit der Gründung der *Académie Royale de Danse* durch Louis XIV im Jahre 1661 hatte sich ein kodifiziertes Bewegungssystem herausgebildet, welches in schriftlicher Form festgehalten und in ganz Europa verbreitet wurde.¹³ Anders als zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als die Tänze noch

⁷ Vgl. Thurner, Christina: Tr(ans)a(d)di(k)tionen. Experimenteller Bühnentanz von Schweizer Choreograf/innen. Hg. v. der Gesellschaft für Tanzforschung e. V. Köln, Wilhelmshaven 1998 (= Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 9), S. 195–223, hier S. 195.

⁸ Thurner 1998, S.195.

⁹ Vgl. Ziemer 2008, S. 103.

¹⁰ Vgl. Thurner 1998, S. 195.

¹¹ Vgl. Thurner, Christina: Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett. In: Figurationen. Gender, Literatur, Kultur, 1 / 2003, S. 107–116, hier S. 107.

¹² Vgl. Thurner 2003, S. 108.

¹³ Vgl. Kieser, Klaus u. Schneider, Katja: Reclams Ballettführer. Stuttgart 2002, S. 22.

hauptsächlich dem Vergnügen der Adeligen dienten, galt die Tanzkunst nun als ein künstlerischer Beruf mit hohen technischen Anforderungen. Die Körper der Tanzenden wurden durch die Systematisierung des Balletts zunehmend zu «Objekten der Beherrschung»¹⁴ und Virtuosität.

Spätestens ab dem 19. Jahrhundert kann man bei der Ballerina von einer doppelten Illusion der Leichtigkeit sprechen.¹⁵ Neuerungen in der Tanztechnik und im Kostüm der Tänzerinnen sorgten für die grösstmögliche Entfernung vom Boden. Die Einführung des Spitzentanzes, die Verlagerung des Schwerpunktes von Bauch zu Brust, die weissen Gewänder und Tüllröcke bewirkten einen «Schein von der Erdschwere entrückter Leichtigkeit».¹⁶ Die Frauen gelangten ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Betrachter und wurden mit zahlreichen Metaphern des Schwebens oder Fliegens beschrieben, während die Tänzer ihnen nun hauptsächlich als Porteurs dienten. Christina Thurner schreibt: «Dem Schein nach hatte die Ballerina damit die Schwere des Körpers so weit überwunden, daß man von einer vermeintlichen Entkörperlichung oder gar Verflüchtigung sprechen kann.»¹⁷ Auch die Librettos der Handlungsballette entsprachen diesem Eindruck. Die Tänzerinnen verkörperten die Rolle von mystischen Wesen wie Feen oder Geistern, die sich zwischen Himmel und Erde befanden. Indem sie also geisterhaft über die Bühne schwebten, so leicht und flüchtig wirkten, dass sich ihre Körper beinahe aufzulösen schienen, sollten sie die Zuschauenden ihrer eigenen Realität entrücken. Verbunden mit vermeintlicher «Natürlichkeit» wurde die Ballerina zur «Projektionsfläche einer Utopie der Unschuld und Reinheit vor dem Sündenfall».¹⁸

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden zunehmend Bewegungen, die sich von den Kodifizierungen und der Ästhetik des klassischen Tanzes lösten, um eine alternative Ausdrucksweise zu finden.¹⁹ Vertretende des amerikanischen Modern Dance beispielsweise streiften die Spitzenschuhe, die Leichtigkeit und das aus ihrer Sicht seelenlose Virtuosität der Ballerinen ab und experimentierten mit dem Prinzip der Schwerkraft. Auch ihr Ziel war unter anderem Ausdruck von «Natürlichkeit», jedoch wandten sie deren Auffassung ins komplette Gegenteil: Die Bewegung sollte im Solarplexus entstehen und von der musikalischen Stimmung geleitet werden. Durch das Ablegen des Korsetts und Barfusstanzen wurde die natürliche Schönheit des weiblichen Körpers gefeiert.

Bühnenwerke des Modern Dance oder des Ausdruckstanzes wurden auch von der Ballettszene rezipiert und prägten sie nachhaltig.²⁰ Dies führte dennoch nicht zu einer Auflösung der strengen Anforderungen an die Balletttänzerinnen und ihre Körper. Im Gegenteil: Der einflussreiche russische Choreograf George Balanchine beispielsweise verlangte zu dieser Zeit nicht mehr nur die vollständige Kontrolle der Tänzerinnen über ihre Körper, sondern auch einen bestimmten Normen entsprechender Körperbau. So zog sich die Idealisierung des Körpers der Ballerina weiter und auf den Bühnen wurden nun dünne, androgyne, flachbrüstige Frauen mit langen Beinen und einem kleinen Kopf präferiert.²¹ Auch

¹⁴ Hessler, Bettina: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Funk, Julika u. Brück, Cornelia (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223–241, hier S. 229.

¹⁵ Vgl. Thurner 2003, S. 109–113.

¹⁶ Thurner 2003, S. 111.

¹⁷ Thurner 2003, S. 111.

¹⁸ Thurner 2003, S. 113.

¹⁹ Vgl. Kieser u. Schneider 2002, S. 12–13, 17–18.

²⁰ Vgl. Kieser u. Schneider 2002, S. 27.

²¹ Vgl. Hessler 1999, S. 232–234.

die «ätherische, aufwärtsstrebende Leichtigkeit des Balletts» liess sich laut Christina Thurner «weder so leicht aus den Körpern der Tänzerinnen noch von den Bühnen vertreiben».²²

Ab den Siebziger- und Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts nahm die Auseinandersetzung mit dem Thema Körper in der Wissenschaft stark zu.²³ Zwei gegensätzliche Pole, zwischen denen mittlerweile jedoch eine Vermittlung stattfindet, entwickelten sich: Der Körper wurde entweder als natürliche, gegebene Materie betrachtet, der bestimmte, naturwissenschaftlich-objektiv bestimmbare Eigenschaften besitzt, oder aber als rein kulturell und diskursiv angenommen, folglich als ein Produkt unserer Kultur und Gesellschaft.

Einige zeitgenössische Choreograf*innen setzen sich mit der Problematik auseinander, die nach Christina Thurner «ein spannendes Experimentierfeld gerade für die Bewegungskunst öffnet».²⁴ So entstehen zum Beispiel Tanzstücke, die «mit und an einer Aufspaltung traditionell festgefügtter Körper-[...]konzepte»²⁵ arbeiten. Dabei werde laut Gesa Ziemer hauptsächlich Repräsentationskritik betrieben, die sich gegen die Konstruktion der Gegensätze zwischen dem idealen und dem kranken Körper wende. Neue, der Realität mehr entsprechende Körperbilder würden performt, indem der ideale, technisch perfekte, harmonisch gebaute Körper durch plurale, fragmentarisierte, singuläre oder defekte Körper ersetzt wird.²⁶

2.2. Die ästhetische Kategorie der Verletzbarkeit

Einige Choreograf*innen handeln das Thema physischer Alterität am eigenen Leibe aus, indem sie ihre eigenen Körper, die auf signifikante Weise von Tanzkörpernormen abweichen, auf der Bühne präsentieren.²⁷ Anhand fünf genau solcher Bühnenwerke von und mit Performenden, deren Körper «von <der Norm> abweicht»²⁸, reflektiert Gesa Ziemer das Thema der Verletzbarkeit.²⁹ Die Künstler*innen arbeiten bewusst mit Bildern jenseits normierter Körperklischees und erschaffen so die «ästhetische Bühnenfigur des verletzbaren Körpers».³⁰ Gesa Ziemer beobachtet die stetige Präsenz dieser Bühnenfigur in der Performance-Szene der letzten Jahrzehnte und sieht sie als Reaktion auf die Unsichtbarmachung «abweichender» Körper in unserer Gesellschaft. Sie erklärt: «Unser Körper steht in einer Schönheits-, Hochleistungssport-, Medizin- und Wohlfühlindustrie, die darauf spezialisiert ist, die Unverletzbarkeit als Unsterblichkeit und Schönheit medial zu inszenieren.»³¹ Der Körper, der nicht vermeintlich unverletzbar ist, beziehungsweise nicht diesem gesellschaftlich erschaffenen Bild der Unverletzbarkeit entspricht, wird möglichst unsichtbar gemacht. «Wenn er überhaupt noch geboren wird», werde er in «Diagnosen, Gesetzen oder Sondereinrichtungen deponiert».³² Die Performances, in denen der Körper nun aber als nicht perfekt und ideal inszeniert werde, zielten im Gegensatz zu den Mainstream-Medien auf eine

²² Thurner 2003, S. 115.

²³ Vgl. Jäger, Ulle: Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung. Königstein u. Taunus 2004, S. 11–15.

²⁴ Thurner 1998, S. 196.

²⁵ Thurner 1998, S. 196.

²⁶ Vgl. Ziemer 2008, S. 110–111.

²⁷ Vgl. Thurner 2012, S. 679–680.

²⁸ Ziemer 2008, S. 14.

²⁹ Vgl. Ziemer 2008, S. 14.

³⁰ Ziemer 2008, S. 14.

³¹ Ziemer 2008, S. 14.

³² Ziemer 2008, S. 14.

Sichtbarmachung solcher Körper ab. Dabei werde nicht nur die Darstellung des verletzbaren Körpers reflektiert, sondern dieser explizit zum Thema gemacht.³³

Die ästhetische Bühnenfigur des verletzbaren Körpers ist ambivalent.³⁴ Sie inszeniert «Schönheit in der Brüchigkeit»³⁵ und wirkt gleichzeitig faszinierend und angsterregend, stark und schwach. Nach Gesa Ziemer ist sie primär ein auf die Fragilität des Körpers hinweisender Appell ans Publikum, der ein Bewusstsein und gewaltfreien Respekt ebendieser Zerbrechlichkeit fordert. Die Bühnenfigur verweigert sich jeglicher Systematisierung. Da die aktuellen Körperdarstellungen vielfältig und heterogen sind, können sie nicht in Genres oder Stile übersetzt werden. Der Vorteil der Kategorie der Verletzbarkeit liegt deshalb darin, dass sie keine reduktionistische Formel bietet, sondern eine Topografie, in der sich die Vielfältigkeit der Körper auf der Bühne zeigt.

An dieser Stelle ist es wichtig zu klären, weshalb Gesa Ziemer die Bezeichnung der Verletzbarkeit wählt, um genauer zu verstehen, was unter dem verletzbaren Körper verstanden wird.³⁶ Das Suffix *-bar* ändert die Richtung des transitiven Verbes *jemanden verletzen*, indem nicht mehr klar von einem agierenden Subjekt und einem passiven Objekt ausgegangen werden kann, sondern das Adjektiv in alle Richtungen wirkt: «Verletzbar sind alle Körper.»³⁷ Verletzbarkeit ist somit eine relative Grösse zwischen zwei oder mehreren Menschen, von denen keiner einen erhöhten Standpunkt einnehmen und entscheiden kann, «welcher Körper als schön, begehrens- und lebenswert und welcher als hässlich, nicht begehrens- und lebensunwert eingestuft wird».³⁸ Dualismen wie schön-hässlich, normal-abnormal, gesund-krank werden somit unterlaufen. Im darstellerischen Kontext, als ästhetische Kategorie, eröffnet die Bezugsgrösse der Verletzbarkeit einen Blickwechsel, bei dem nicht mehr von Rezipierenden, die auf etwas schauen, ausgegangen werden kann, sondern davon, dass sie das, was sie sehen, auf sich selbst beziehen. Genau in der darin implizierten Reflexion liege der ethische Appell zur Achtung körperlicher Integrität der Kategorie der Verletzbarkeit: «Die Überschneidung einer Ethik und Ästhetik der Verletzbarkeit liegt genau im Richtungswechsel des Blickes: nicht das Andere des Anderen wird angeschaut, sondern das Andere in mir.»³⁹

Durch die spezifische Live-Situation im Theaterraum findet laut Gesa Ziemer eine Intensivierung des Blickwechsels statt.⁴⁰ Während einer Performance wird der verletzbare Körper nicht nur explizit dargestellt und thematisiert, sondern das verletzbare Wahrnehmungsverhältnis zwischen Zuschauenden und Agierenden rückt ebenso in den Fokus. Fragen wie *Wer schaut hier auf wen?* oder *Wie wird wer angeschaut?* werden aufgeworfen. Der Körper, der sich auf der Bühne zeigt, macht sich zusätzlich dazu live vor einem Publikum verletzlich. Gesa Ziemer versteht das Theater deshalb als Ort der Verletzbarkeit *par excellence*. Ein Ort der Verletzbarkeit ist dabei «ein ästhetischer Knotenpunkt, an dem sich neue Blickverhältnisse einstellen und damit Repräsentations- und Wissenschaftskritik, Möglichkeiten der Selbstbeobachtung und politische Manifestation anknüpfen können».⁴¹

³³ Vgl. Ziemer 2008, S. 109.

³⁴ Vgl. Ziemer 2008, S. 111.

³⁵ Ziemer 2008, S. 111.

³⁶ Vgl. Ziemer 2008, S. 103–104.

³⁷ Ziemer 2008, S. 15.

³⁸ Ziemer 2008, S. 104.

³⁹ Ziemer 2008, S. 104.

⁴⁰ Vgl. Ziemer 2008, S. 107–109.

⁴¹ Ziemer 2008, S. 107.

2.3. Der verletzbare Blick

Wie bereits angedeutet, zielen die Performances, die den verletzbaren Körper darstellen, nicht nur auf eine Erweiterung der Wahrnehmungsfähigkeiten jenseits der Dualismen «ideal» und «nicht ideal» ab. Es soll durch sie auch eine Reflexion und Veränderung des Verhältnisses zwischen Zuschauenden und Agierenden erfolgen.⁴² Besonders in den Fokus rückt dabei die Position des Publikums. Die Performances zeigen, dass «vor allem der souveräne Betrachter Schiffbruch erleidet, weil das Bühnengeschehen den Zuschauer dazu auffordert, in sich und nicht auf etwas zu schauen».⁴³ Während und durch die Performances soll also der Blick des Publikums verändert, das heisst ein *verletzbarer Blick* eingenommen werden. Diese Art des Blickens käme dann wiederum der der ästhetischen Kategorie innewohnenden Forderung nach Respekt, körperlicher Gleichberechtigung und Integrität nach.

Eine Änderung der Art und Weise, wie in der ästhetischen Praxis auf Körper, besonders auf abweichende wie beispielsweise behinderte Körper, geschaut wird, ist insofern wichtig, als dass sie deren Wahrnehmung prägt.⁴⁴ Dies wird deutlicher, wenn man sich fragt, wie kulturell geprägte Vorstellungen von Körpern entstehen. Wie nehmen wir abweichende Körper wahr und wie sprechen wir darüber? Der Körper kann aus dieser Perspektive als «ästhetisches Produkt kultureller Einflüsse» verstanden werden und es sollte deshalb «nach kulturell-ästhetischen Implikationen» gefragt werden, «welche die Bilder in den Köpfen kreieren, die unsere Erwartungshaltungen, Motivationsstrukturen und Wertvorstellungen prägen und in Alltagshandeln übersetzen».⁴⁵

Um mögliche Arten des Schauens zu erläutern, beruft Gesa Ziemer sich auf eine der nordamerikanischen Begründerinnen der *Disability Studies*, Rosemarie Garland Thomson.⁴⁶ Diese definiert vier unterschiedliche Blickmodi bezüglich behinderter Körper. Drei davon resultieren in einer Marginalisierung des betrachteten Körpers: Der *Blick des Wunderns* lässt den angeschauten Menschen als unverhältnismässig stärker oder grösser erscheinen, als er ist. Dadurch, dass der schauende Mensch ehrfürchtig und staunend zu ihm hinaufblickt, wird die Differenz zwischen den beiden betont. Diesem Blickmodus gegenüber steht die *sentimentale Art* des Schauens, die auf ein Objekt hinabschaut und es somit stigmatisiert und ihm Schwäche zuschreibt. Die dritte ebenfalls marginalisierende Art ist der *exotische Blick*, der die beobachtete Person in eine grosse Distanz setzt und als fremdartig erscheinen lässt.

Nur dem vierten Blickmodus werden von der amerikanischen Autorin eine positive Bewertung und das wirksamste politische Potential zugeordnet.⁴⁷ Der *realistische Modus* positioniert die betrachtende und die betrachtete Person nämlich auf gleicher Höhe. Zwar wird dabei die Differenz zwischen den beiden erkannt, jedoch findet ein «Prozess der Identifikation»⁴⁸ und ein Zusammenschluss beider Personen statt. «Der realistische Blick macht den anderen Körper zum Bestandteil einer demokratischen Gesellschaft»⁴⁹, schreibt Gesa Ziemer und klärt somit das politische Potential dieser Blickweise. Sie sieht die Verletzbarkeit als Teil des von Rosemarie Garland Thomson geforderten Realismus, da sie die Chance bietet, den Blick nicht primär auf einen anderen Körper zu richten, sondern diesen vor allem in Bezug auf den

⁴² Vgl. Ziemer 2008, S. 15.

⁴³ Ziemer 2008, S. 15.

⁴⁴ Vgl. Ziemer 2008, S. 117–118.

⁴⁵ Ziemer 2008, S. 118.

⁴⁶ Vgl. Ziemer 2008, S. 117–120.

⁴⁷ Vgl. Ziemer 2008, S. 119–122.

⁴⁸ Ziemer 2008, S. 120.

⁴⁹ Ziemer 2008, S. 120.

eigenen Körper wahrzunehmen. Es wird hierbei, im Gegensatz zum *sentimentalen Blick*, also nicht ein angeschauts Objekt mit Verletzlichkeit behaftet, sondern die betrachtende und die betrachtete Instanz werden sich im Austausch der gegenseitigen Verletzbarkeit bewusst. So würde durch eine während einer Performance hergestellte *realistische* bzw. *verletzbare Blickweise* auch die «Verletzbarkeit des eigenen Blickes»⁵⁰ geschärft und ein allgemeines Bewusstsein der Verletzbarkeit etabliert.

«Auf Augenhöhe kann ich nur gelangen, wenn ich die prekäre Situation eines jeden Körpers anerkenne und mich nicht in ein vermeintlich gesichertes Territorium zurückziehe.»⁵¹ Im Gegensatz zu den drei erstgenannten Blickmodi, stellt der *realistische Blick* keine Distanz, sondern Nähe her.⁵² Die betrachtende Person und ihr intaktes, gesundes und leistungsfähiges Leben bleiben hier nicht in einer distanzierteren und somit sicheren und vermeintlich unverletzbareren Position. Im Gegenteil: Der verletzbare Körper ersetzt den funktionstüchtigen und wird zur Grundlage einer Körperästhetik. Nur so könne ein Blick der Gleichberechtigung entstehen, «der einem ethischen Appell, der auf der Anerkennung der Gefährdung eines jeden Lebens beruht, gerecht wird».⁵³

3. Meg Stuart / Damaged Goods: *Visitors Only*

Visitors Only feierte im Jahr 2003 am Zürcher Schauspielhaus Premiere.⁵⁴ Für die Analyse im Rahmen dieser Arbeit wird eine Aufführungsaufzeichnung aus dem Jahre 2004 verwendet.⁵⁵ In dem «von Desorientierung, Verlorenheit und Obsessionen geprägten Stück»⁵⁶ befinden sich acht Tanzende der Company *Damaged Goods* in einem zweistöckigen Haus, das stark an ein Puppenhaus aus Karton erinnert. Bereits im Bühnenbild ist eine gewisse Unstimmigkeit erkennbar: Überall befinden sich Löcher oder Öffnungen, sowohl im Boden als auch an den abbröckelnden Wänden. Die Türen scheinen für eine durchschnittliche Person zu klein. Eine aus einem unsichtbaren Lautsprecher kommende Frauenstimme spricht mehrere Male über Traumdeutung.⁵⁷ Auch die Beschreibung des Stücks auf der Website der Company deutet darauf hin, dass sich die Figuren in einer Fantasie- oder Traumwelt befinden. Es gehe in dem Werk der amerikanischen Choreografin und Tänzerin Meg Stuart um alternative Bewusstseinszustände und Erinnerungen.⁵⁸

⁵⁰ Ziemer 2008, S. 121.

⁵¹ Ziemer 2008, S. 122.

⁵² Vgl. Ziemer 2008, S. 122–123.

⁵³ Ziemer 2008, S. 122.

⁵⁴ Vgl. *Visitors Only*. In: Meg Stuart / *Damaged Goods*, www.damagedgoods.be/visitors-only, 16.04.2020.

⁵⁵ Vgl. «*Visitors Only*». Choreografie: Meg Stuart / *Damaged Goods*, Schauspielhaus Zürich, Schiffbau, Premiere: 30.04.2003, Videoaufnahme 2004.

⁵⁶ Thurner, Christina: *Komische Melancholie. Slapstick-Zitate bei Meg Stuart und Joachim Schlömer*. In: *Maske und Kothurn*, 51 / 4, 2005, S. 331–338, hier S. 331.

⁵⁷ Es handelt sich um eine Tonaufnahme von Texten aus der Sammlung von Träumen von Tim Etchells, aus der an verschiedenen Stellen der Inszenierung Ausschnitte eingespielt werden. Vgl. *Joachim, Annamira: Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreografie*. Bielefeld 2008, S. 186.

⁵⁸ Vgl. o. A.: *Visitors Only*. In: Meg Stuart / *Damaged Goods*, www.damagedgoods.be/visitors-only, 16.04.2020.

In der folgenden Analyse soll jedoch weniger auf die Handlung als auf die Darstellung der Körper im Stück eingegangen werden. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern diese nicht Idealkörpern entsprechen, sondern als ‹andere Körper› inszeniert sind. In einem zweiten Schritt wird erläutert, auf welche Art und Weise der ‹abweichende Körper› in der Inszenierung verallgemeinert beziehungsweise ‹normalisiert› wird. Schliesslich wird gezeigt, inwiefern das Beispiel aus dem zeitgenössischen Tanz der Kategorie der Verletzbarkeit entspricht.

3.1. Darstellung des Körpers

Das Körperbild, das im Stück hergestellt wird, soll nicht anhand einer chronologischen Analyse der gesamten Inszenierung untersucht werden, sondern exemplarisch anhand einer der ersten Szenen. Das in ihr hergestellte Körperbild bleibt in den weiteren einzelnen, teilweise parallel ablaufenden und sich überschneidenden Szenen erhalten und wird lediglich wiederholt, variiert und verdeutlicht.

Zu Beginn der Szene begeben sich alle acht Performenden von langsamen, dramatischen Tonabfolgen begleitet nach und nach durch die zwei Türen im oberen Stock in die zwei vorne nebeneinander liegenden Räume.⁵⁹ Ihre Gänge wirken steif. Ein Gefühl von Unwohlsein macht sich bei den Tanzenden ab Beginn der Szene bemerkbar, als sie sich auf teilweise wackligen Beinen unsicher im Raum umschaun und platzieren. Fünf der Tanzenden ordnen sich im linken Raum etwas versetzt nebeneinander an, die drei anderen nehmen zögerlich ihren Platz im rechten Raum, ebenfalls etwas versetzt, ein. Die Anordnung erinnert an das ‹Klischee einer Familienphotographie›⁶⁰, jedoch wird dieses Bild durch mehrere Aspekte gestört. Auffallend sind einerseits die Kostüme, die sich auf den ersten Blick klar identifizieren lassen als Matrosenkostüm, Schuluniform oder Cowboy-Look. Doch auf den zweiten Blick bilden weder die einzelnen grellen Kostüme noch das Gesamtbild eine Einheit: Unpassende Details wie Putzhandschuhe oder eine viel zu grosse Sonnenbrille stören das Bild und die durch die Kostüme dargestellten Figuren stammen aus völlig unterschiedlichen Kontexten.⁶¹ Andererseits wirken die Haltungen der Tanzenden steif und zwanghaft. ‹Der Oberkörper der Performer ist nach hinten geneigt, ihr Kopf wirkt wie verschoben auf den Hals gesteckt und ihre Arme stehen steif vom Körper ab›⁶², beschreibt die Kunsthistorikerin Annamira Jochim passend.

Das Stillstehen fordert die angestrengt in die Leere starrenden Figuren auf der Bühne sichtlich heraus.⁶³ Je länger die Szene dauert, desto stärker wird so die scheinbare Harmonie des Standbilds durchbrochen. Die Anstrengung manifestiert sich in verkrampften Fingern, im Hin- und Herwackeln des Kopfes oder lautem Seufzen. Nach einer Weile beginnen die Fussgelenke einer Frau in einem gelben Kleid, die schläfrig ins Nichts schaut, einzuknicken. Weiter rechts befindet sich eine Frau in einem gemusterten Kleid, die mit jeder Minute mehr in sich selbst zusammensinkt, bis sie nur noch schief an den Mann neben ihr gestützt knapp das Gleichgewicht behalten kann. Es scheint, als wären die Personen auf der Bühne aus Gummi, als biete ihre Wirbelsäule nur wenig Widerstand. Oder als reiche ihre Muskelkraft nur für sehr kurze Zeit, um eine aufrechte Haltung zu bewahren und der Schwerkraft nicht nachzugeben.

⁵⁹ Vgl. ‹Visitors Only› 2004, Min. 15:00–19:00.

⁶⁰ Jochim 2008, S. 182.

⁶¹ Vgl. Jochim 2008, S. 185.

⁶² Jochim 2008, S. 185.

⁶³ Vgl. ‹Visitors Only› 2004, Min. 19:00–24:00.

Doch nicht nur die Körperhaltung der Bühnenfiguren scheint schwer kontrollierbar, auch über die vom Körperinnern kommenden Impulse scheinen sie kaum Kontrolle zu haben. «Die Stillstellung der Performer in Pose und Kostüm drängt nach Bewegung, staut Gewalt und Aggression an, die nach und nach in minimalen Gesten und Handlungen hervorbrechen.»⁶⁴, schreibt Annamira Jochim. So geht es nur wenige Minuten bis zum ersten grossen Ausbruch⁶⁵: Ein Mann in einem eleganten weissen Kostüm mit roter Schärpe legt seine rechte Hand auf den oberen Rücken der Frau in Gelb und stösst sie nach vorne. Dabei scheint er viel Kraft aufwenden zu müssen und sein Impuls kommt wie auf Grund einer mechanischen Fehlfunktion während einigen Sekunden nicht bei der Frau an. Diese bleibt nämlich lange wie angewurzelt stehen, bevor sie endlich einen Schritt nach vorne stolpert. Als der Widerstand nachgibt, schwingt der Arm des Mannes unkontrolliert in die Luft, während die Frau anschliessend unnatürlich lange in vorgebeugter Haltung verharrt. Als die Szene darauf mehr und mehr ins Rollen kommt, wird ersichtlich, dass die Bewegungsabläufe aller Figuren gestört sind.⁶⁶ Stürze reihen sich aneinander. Füsse scheinen am Boden festbetoniert zu sein, sodass für jeden Schritt ein immenser Kraftaufwand aufgebracht werden muss. Die Tanzenden straucheln, stützen sich an den Wänden ab und fallen dennoch in ungraziösen Haltungen zusammen. Schläge, wütende und boshafte Blicke werden ausgetauscht, Türen werden zugeschlagen und fest abgeriegelt. Auch in einer grotesken Form von Sexualität findet die Aggression ihren Ausdruck, die sich zwischen einer Frau im Matrosenkostüm und einer anderen Frau in einem pinken Kleid zu entwickeln beginnt.⁶⁷ Sie küssen sich gewaltsam, die Münder sind dabei weit aufgesperrt, ihre Gesichter verzerrt von einem verkrampften Lachen. Schnell nimmt der Vorgang noch derbere Züge an, als die «Matrosin» anfängt, blind nach der zweiten Frau zu greifen und sie anzufassen. Aus ihrem von Lippenstift verschmierten Mund tropft Speichel. Die Frau in Pink hingegen wendet sich langsam ab, verdreht ihre Augen, zupft verlegen ihr Kleid zurecht und schüttelt den Kopf. Schliesslich reisst sie ihre Hand aus der Hose der «Matrosin» und flüchtet zur linken Wand des Zimmers. Die Letztere starrt zu ihr hin, während sie sich aus ihren Kleidern windend an Ort und Stelle verharrt. Nicht nur die Geflüchtete, sondern auch sie scheint die Situation nicht zu geniessen. Vielmehr wirkt es, als wäre sie von ihren Trieben fremdbestimmt. Es entsteht der Eindruck, als könnten beide der Situation, in der sie sich unwohl fühlen, nicht entkommen.

⁶⁴ Jochim 2008, S. 182.

⁶⁵ Vgl. «Visitors Only» 2004, Min. 21:00.

⁶⁶ Vgl. «Visitors Only» 2004, Min. 21:00–30:00.

⁶⁷ Vgl. «Visitors Only» 2004, Min. 22:00–27:00.



Abb. 1: *Visitors Only* 2003.

Es ist nicht das Aussehen der Körper der Tanzenden auf der Bühne, das in dem Kontext der Theaterbühne überraschend oder unerwartet wirkt. Alle acht Performenden – vier Frauen und vier Männer – sind schlank und sportlich, wie es für Berufstänzer*innen üblich ist. Es ist vielmehr das Verhalten dieser Körper, die Bewegungen, die sie durchführen, die signifikant mit den Sehgewohnheiten des Publikums brechen. Von der mühelos schwebenden Ballerina und dem graziösen Porteur ist in diesem Stück nichts mehr übriggeblieben. Sichtlich angestrengt und ungeschickt bewegen sich die Tanzenden fort. Sie scheinen sowohl der Schwerkraft und Instabilität als auch ihren Drängen, Obsessionen und Emotionen ausgeliefert zu sein. Hier wird keine perfekte Körperbeherrschung und Virtuosität dargestellt, sondern ein sich im Körper manifestierender Kontrollverlust thematisiert. Es gehe um «mechanische Automatismen», das heisst um «individuelle und überindividuelle Dissoziation sowie um Fremdbestimmung, die sich in automatisierten Gesten äußert, oder um Kontrollverlust, der sich in physischen Ausbrüchen kundtut, dies nicht illustrativ, sondern jeweils verzerrt oder überzeichnet»⁶⁸, so Christina Thurner.

Der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund schreibt von der Auflösung der Einheit des Körpers in Meg Stuarts Tanzästhetik,⁶⁹ die daraus resultiert, dass «ein Teil des Körpers [...] einen anderen Teil des gleichen Körpers» betrachtet, «als wäre er ein Fremdkörper, als gehörte er nicht dazu und führte ein Eigenleben».⁷⁰ Diese Beschreibung ist für *Visitors Only* durchaus zutreffend. Hinzu kommt, dass die Figuren im Gegensatz zu den zwischen Himmel und Erde schwebenden Geisterwesen im romantischen Ballett nicht die scheinbare Fähigkeit haben, diese Körper zu überwinden, sondern wortwörtlich in ihnen feststecken.

⁶⁸ Thurner 2005, S. 333.

⁶⁹ Vgl. Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes: William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006, S. 410–411.

⁷⁰ Siegmund 2006, S. 410.

3.2. Verallgemeinerung des ‹abnormalen› Körpers

Gerald Siegmund vergleicht die physischen Ausbrüche und Gesten in Meg Stuarts Choreografien mit den zwei von dem Kultursoziologen Rudi Laermans beschriebenen Körperbildern des Tics und des Handicaps.⁷¹ Sie erinnern also an aus dem Alltag vertraute Bewegungsabfolgen wie den Tic, das heisst an irritierende, oft unbewusste oder reflexartige Gesten. Ausserdem scheine die natürliche Art der Fortbewegung der Performenden in Meg Stuarts Inszenierungen häufig gehemmt, was mit der Darstellung von chronischen Krankheiten oder motorischen Störungen in Verbindung gebracht werden könne.

Weiter schreibt Gerald Siegmund, dass in Meg Stuarts Werken zu der Darstellung von brüchigen, abweichenden oder eben handicaperten Körpern hinzukäme, dass dieses Körperbild bei ihr verallgemeinert würde. Während Rudi Laermans von einer ‹Normalisierung› spricht, die dadurch entstehe, dass die Bewegungen chronisch kranker oder behinderter Personen von ‹normalen› Personen auf der Bühne durchgeführt würden, präferiert Gerald Siegmund die Bezeichnung der ‹Verallgemeinerung auffälliger Verhaltensweisen›.⁷² Durch die Inkorporierung von Tics und Handicaps durch die Performenden werden solche Bewegungsmuster also gesunden Körpern zugeordnet und somit normalisiert oder eben verallgemeinert, als ‹jedem Menschen eigen›⁷³ gemacht.

Diese Überlegungen können anhand der Analyse von *Visitors Only* verdeutlicht und bestätigt werden. Einerseits wird in diesem Stück mit Performenden gearbeitet, deren Körper rein äusserlich betrachtet keine Abweichungen von der gewohnten Tanznorm aufweisen, die jedoch ein auffälliges Bewegungsverhalten annehmen. Andererseits wird der Eindruck einer Verallgemeinerung nicht nur dadurch, dass eben ‹normale› Körper Tics und Handicaps inkorporieren, hergestellt, sondern auch durch einige weitere Aspekte der Inszenierung. Anders als bei den von Gesa Ziemer untersuchten Beispielen wird Alterität hier nämlich nicht von einer einzigen performenden Person am eigenen Leibe ausgehandelt, sondern anhand mehrerer, sogar anhand *aller* Körper auf der Bühne. Dabei wird kein Unterschied zwischen ‹normaleren›, ‹funktionstüchtigeren›, ‹gesünderen› einerseits und ‹abweichenderen› ‹handicapierteren›, ‹kränkeren› Körpern andererseits gemacht. Alle Figuren erscheinen als gleichwertige und gleichfunktionierende Bewohnende des Hauses, Mitglieder einer Gesellschaft.

Auch die aus Alltagsszenen gezogene Handlung des gesamten Stücks entspricht diesem Eindruck. Kurze Sequenzen wie eine Wohnungsbesichtigung oder eine Party überschneiden sich mit quasi handlungsfreien Szenen, die rein Ausdruck eines physischen oder psychischen Zustands darstellen. Rollen werden dabei nie über einzelne Szenen hinaus eingenommen. Folglich geht es hier nicht um individuelle Charaktere und deren Geschichten, sondern vielmehr um das Allgemeine, das von jedem und jeder aus dem Alltag Bekannte, um teilweise von Obsessionen, Zwängen oder Emotionen geprägte, teilweise aber auch belanglose Geschehnisse. So sind im ganzen Haus, in jedem Zimmer, Personen zu sehen, die ausser sich geraten und die Kontrolle verlieren. *Keine*r* der Tanzenden ist fähig, sich aufrecht und ohne Mühe fortzubewegen, *keine*r* der Performenden scheint frei von inneren Impulsen zu sein, die an die Körperoberfläche gelangen. Es geht nicht um das Einzelne, sondern darum, was *jedem* Menschen eigen ist und somit alle verbindet.

⁷¹ Vgl. Siegmund 2006, S. 413.

⁷² Siegmund 2006, S. 413.

⁷³ Siegmund 2006, S. 413.

Die Darstellung von Alltagsszenen ermöglicht es dem Publikum, sich mit den Figuren auf der Bühne zu identifizieren. So weitet sich die Verallgemeinerung des abweichenden Bewegungsverhaltens von den Performenden auch auf die Körper der Zuschauenden aus. In der Schlusszene wird der Identifikationsprozess zusätzlich noch verstärkt.⁷⁴ Das auffällige Bewegungsverhalten der Figuren auf der Bühne fällt plötzlich weg. Die Handlung ist radikal vereinfacht. Nacheinander laufen alle Performenden locker über die Bühne, setzen sich nebeneinander auf den Bühnenrand und trinken Tee. Von den körperlichen Strapazen und Schwierigkeiten ist nun nichts mehr zu sehen, wobei es sich jedoch offensichtlich um dieselben Körper handelt, die nur einige Minuten zuvor noch ausser sich geraten waren. Konnte man sich vorher nicht mit den Bühnenfiguren identifizieren, so geschieht dies spätestens jetzt. Es wird klar, dass es sich bei den Personen auf der Bühne um ganz alltägliche Menschen handelt, denen man auch im Leben nebst der Bühne begegnen könnte. Durch die Identifikation der Zuschauenden mit den Performenden werden auf einer weiteren Ebene auch die körperlichen Gemeinsamkeiten aller Anwesenden im Theaterraum ausgehandelt. Wenn die Tanzenden auf der Bühne eigentlich sind wie ich, dann sind auch ihre Körper so wie mein Körper.

3.3. Kategorie der Verletzbarkeit und Blickmodus

In *Visitors Only* wird der brüchige, abweichende oder handycapierte Körper zur Grundlage einer Körperästhetik, wie es von der Kategorie der Verletzbarkeit verlangt wird. Dies geschieht durch den beschriebenen Identifikationsprozess. Dementsprechend werden andere Blickmodi, die weniger aus einer Identifikation als in einer Fernhaltung bestehen, aufgelöst.

Der *Blick des Wunders* spricht dem Gegenüber teilweise fast übermenschliche Qualitäten zu. In vielen zeitgenössischen Tanzproduktionen, besonders in Ballettstücken, ist dieser Blickmodus häufig die Norm. «Sowohl das Ballett als auch der moderne Tanz gehen von einer je eigenen Integration der Körperteile und Bewegungen aus, die den Tänzer zu jenem Ideal macht, das an unserer Stelle tanzen kann»⁷⁵, so Gerald Siegmund. Dies ist so zu verstehen, dass die Tanzenden etwas tun, was wir selbst nicht können. Bewundernd werden die Tanzenden vom Zuschauerraum aus beobachtet. Die Körper in Meg Stuarts Stück repräsentieren das radikale Gegenteil zu diesem Körperbild. Sie sind alles andere als bewundernswert, da sie von Kontrollverlust und Fremdbestimmung geprägt sind und keine funktionierende Einheit mehr repräsentieren.

Währenddessen bleibt es aber auch nicht dabei, dass diese als «falsch» oder «abnormal» funktionierenden Körper von oben hinab betrachtet werden können, wie es der *sentimentale Blickmodus* implizieren würde, denn es bleibt offensichtlich, dass die Körper auf der Bühne gesunden und tänzerisch qualifizierten Personen angehören. Auch der *exotische Blickmodus*, der die Zuschauenden in einer sicheren Position, weit weg von dem Geschehen auf der Bühne verharren lässt, wird in der Inszenierung unterlaufen. Es werden hier nicht, wie beispielsweise im romantischen Ballett, Geschichten fantastischer Wesen erzählt, die die Beobachtenden ihre eigene Lebensrealität vergessen lassen. Im Gegenteil, *Visitors Only* thematisiert genau die Lebensrealitäten einer jeden Person. In Alltagsszenen werden Themen, die sonst oft unsichtbar bleiben, wie Obsessionen, Ängste, Sexualität, Emotionen, Zwänge oder Träume ins Bewusstsein gerufen. Sie betreffen alle Menschen – sowohl auf und vor der Bühne.

Der *realistische Blickmodus* scheint die plausibelste Art der Schau zu sein. Er rückt das Publikum mit den Performenden auf dieselbe Ebene und lässt es das Gesehene auf sich selbst

⁷⁴ Vgl. «Visitors Only» 2004, Min. 2:04–2:08.

⁷⁵ Siegmund 2006, S. 410.

beziehen. Der in dem Suffix *-bar* enthaltene Richtungswechsel findet somit statt. Durch die Wiedererkennung sonst oft unsichtbarer Aspekte des Bewusstseins und eben auch des Körpers werden sich beide Parteien im Austausch der gegenseitigen Verletzbarkeit bewusst. Laut Gerald Siegmund treibt Meg Stuart «die dichte Masse des Körpers ins Bild [...] um etwas an der Realität sichtbar zu machen, was bisher noch nicht sichtbar war».⁷⁶ Er fügt hinzu:

Durch die auffälligen Verhaltensweisen der Körper artikuliert sich ein anderes Verhältnis des Körpers zu sich selbst, ein anderes Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem, Gesteuertem und Unwillkürlichem, von Kontrolle und Kontrollverlust und letztlich von einer Erfahrung der Zentrierung hin zu einer der Dezentrierung.⁷⁷

In der Sichtbarmachung liegt ein essenzieller Teil des politischen Potentials der Kategorie der Verletzbarkeit. Wie bereits erwähnt, weist die Letztere auf die Fragilität aller Körper hin und fordert somit ein Bewusstsein und einen gewaltfreien Respekt für verletzbare Körper. Werden im Theater durch Stücke wie *Visitors Only* neue Körperbilder der Verletzbarkeit konstruiert, so manifestiert sich also einerseits ein «Entzug der gesellschaftlichen Sanktionierung solcher Körper» und andererseits ein «Entzug gängiger Sinngabungsprozesse über symbolische Tanzcodes im theatralen Rahmen».⁷⁸

4. Theater HORA: *Disabled Theater*

In dem zweiten zu untersuchenden Stück werden «andere» Körper im Sinne von Körpern von Menschen mit Behinderung dargestellt. Es handelt sich um eine Inszenierung unter der Leitung des Choreografen Jérôme Bel mit der Theater-, Tanz- und Performancegruppe HORA, die aus Menschen mit mehrheitlich kognitiven Beeinträchtigungen besteht. Für die Analyse wird eine Aufzeichnungsaufzeichnung aus dem Jahre 2014 verwendet.⁷⁹ Wie der Titel des Stücks, das im Jahre 2012 Premiere feierte,⁸⁰ vermuten lässt, wird die Behinderung der Personen darin explizit thematisiert. Der Ablauf und das Bühnenbild sind einfach: Elf Stühle sind in einem Halbkreis aufgestellt, für jedes HORA-Mitglied einer. Eine Frau, die sich als Jérôme Bels Assistentin und Übersetzerin vorstellt, leitet durch das Stück, indem sie fünf von dem Choreografen an die Performenden gestellte Aufgaben nennt, deren Umsetzung anschliessend jeweils gezeigt wird.

Bevor im zweiten Teil dieses Kapitels der Ablauf genauer analysiert und vor allem auf die Position des Publikums eingegangen wird, sollen zuerst einige Überlegungen zu Körper mit Behinderung auf der Bühne gemacht werden. Im letzten Teil des Kapitels wird wiederum der Bezug zu der Kategorie der Verletzbarkeit hergestellt.

⁷⁶ Siegmund 2006, S. 412.

⁷⁷ Siegmund 2006, S. 413.

⁷⁸ Siegmund 2006, S. 413.

⁷⁹ Vgl. «Disabled Theater». Choreografie: Jérôme Bel, Kunstenfestivaldesarts, Brüssel, Premiere: 10.05.2012, Videoaufnahme: Schauspielhaus Zürich, 2014.

⁸⁰ Vgl. Bugiel, Marcel u. Elber, Michael (Hg.): Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Berlin 2014, S. 119.

4.1. Körper mit Behinderung auf der Bühne

Die Theaterwissenschaftlerin Yvonne Schmidt erläutert in dem Text *Theater und Behinderung*⁸¹ gewisse Problematiken aber auch das Potential von Theater mit Menschen mit Beeinträchtigung.⁸² Einerseits berge die Sichtbarkeit von Behinderung im öffentlichen Raum grosses Spannungspotential, wenn dabei «Konventionen des Zuschauens» und «Gebote der Peinlichkeit»⁸³ verletzt würden. Ein solcher Konflikt zeigte sich auch in den Reaktionen auf *Disabled Theater*. Das Stück war sehr erfolgreich, die Kritik jedoch sehr kontrovers. Oft wurde es mit einer «Freak-Show» verglichen, da sich die Darstellenden explizit als Personen mit Behinderung auf die Bühne stellen und sich den Blicken des Publikums aussetzen.⁸⁴ Andererseits betont Yvonne Schmidt auch die Wichtigkeit der Sichtbarkeit von Menschen mit Behinderung, da sie auch ausserhalb des Kunstkontextes eine Form der gesellschaftlichen Teilhabe sei. Zudem generierten Inszenierungen wie *Disabled Theater* neue Sichtweisen auf Behinderung.

In einem Beitrag zum Theater HORA, und unter anderem zu dem Stück *Disabled Theater*, geht Yvonne Schmidt auf die «Freak-Show»-Thematik ein.⁸⁵ Sie erklärt, dass bereits seit der Herausbildung des Schauspielberufs Konsens darüber bestand, dass einige Personen besser für die Bühne geeignet waren als andere: «Schauspielen ist stets ein diskursiver Verhandlungsort von Normen, in welchem sich sowohl Idealvorstellungen äussern, als auch Ausgrenzung vollzogen wird.»⁸⁶ Bewertet wurden die Darstellenden nach äusserlichen, die Physiognomie betreffenden, als auch nach inneren, moralischen Kriterien. Ab dem 19. Jahrhundert gab es eine klare Trennung zwischen den Performenden in den bürgerlichen, als moralische Anstalten geltenden Theatern und den «Freaks», die sich auf den kommerziellen Bühnen der Jahrmärkte und Zirkusse zur Schau stellten. Aus historischer Perspektive gesehen ist die Akzeptanz von Behinderung auf der Theaterbühne also keine Selbstverständlichkeit. Stellen sich Personen mit Beeinträchtigung öffentlich im Theater dar, werden historisch verankerte Schaukonventionen gebrochen, was erklärt, weshalb Stücke wie *Disabled Theater* beim Publikum geteilte Reaktionen hervorrufen.

Dennoch sei der «andere» Körper laut Gesa Ziemer heutzutage stark in unterschiedlichen Kunstformen wie dem Film, der Literatur, aber eben auch dem Theater vertreten. Seine Abwesenheit sei mittlerweile also weniger das Problem als die Art und Weise, wie er visuell dargestellt werde.⁸⁷ Denn wie bereits erläutert, beeinflusst dies die Wahrnehmung stark. Oft seien visuelle Darstellungen von Personen mit Behinderung abwertend. Es bestehe ausserdem häufig eine grosse Kluft zwischen der eingeschränkten, meist kategorisierenden Wahrnehmung der Rezipierenden und dem Selbstbild der dargestellten Personen.⁸⁸ Zwar entziehe sich sowieso jeder Körper vorgegebenen Normen, aber Körper, die wir als behindert

⁸¹ Schmidt, Yvonne: *Theater und Behinderung*. «Welche Behinderung hast du nochmal?» In: Gerber, Frank; Kotte, Andreas u. Schappach, Beate (Hg.): *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zürich 2012, S. 357–376.

⁸² Vgl. Schmidt 2012, S. 366.

⁸³ Schmidt 2012, S. 366.

⁸⁴ Vgl. Schmidt, Yvonne: «Wen von uns beiden schauen Sie an?» *DISABLED THEATER* und *MENSCHENFORMEN!* im Kontext des Freakdiskurses. In: Bugiel, Marcel u. Elber, Michael (Hg.): *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin 2014, S. 376–381, hier S. 379.

⁸⁵ Vgl. Schmidt 2014, S. 378–379.

⁸⁶ Schmidt 2014, S. 378.

⁸⁷ Vgl. Ziemer 2008, S. 117.

⁸⁸ Vgl. Ziemer 2008, S. 115.

einstufen, seien einer noch viel grösseren «Klassifizierungslust»⁸⁹ unterworfen. Die Klassifizierungen seien jedoch defizitär und dienten dazu, das eigene Bild der Normalität zu konstituieren und zu stabilisieren.⁹⁰ Auch Yvonne Schmidt erwähnt, dass «Riesen und Kleinwüchsige, Haarmenschen und siamesische Zwillinge»⁹¹, die im 19. und 20. Jahrhundert von den bürgerlichen Bühnen ausgeschlossen wurden und sich an anderen Orten als Unterdrückte zur Schau stellten, voyeuristische Schaubedürfnisse erfüllten und gleichzeitig das Bedürfnis einer Selbstvergewisserung der Normalität des Betrachters bedienten.⁹² Damals und bis heute sind Blicke auf abweichende Körper, besonders von Menschen mit Behinderung, sehr häufig geprägt von Blickmodi, die in einer Ausgrenzung und Marginalisierung resultieren:

Gerade im Blick auf einen Körper mit Behinderung zeigen sich die Anstrengungen, das Fremde als Bedrohliches draußen zu halten, sehr deutlich. Wundernd, sentimental oder exotisierend blickend, machen wir uns unverletzbar und eignen uns die ästhetische Erfahrung des anderen Körpers meistens durch Marginalisierung an.⁹³

Körper, «die nicht ‹der Norm› entsprechen und deshalb oft nicht maximal leistungsfähig sind», exponieren die Bezugsgrösse der Verletzbarkeit in ihrer «ästhetischen und ethischen Dimension» also stärker als «ein uneingeschränkt funktionstüchtiger Körper».⁹⁴

4.2. Destabilisierung der Zuschauerposition

«Der Anfang von DISABLED THEATER [...] scheint bei einigen Zuschauern Unbehagen hervorzurufen»⁹⁵, schreibt Yvonne Schmidt. Die erste von der Assistentin genannte Aufgabe an die Performenden ist es, sich eine Minute lang vor das Publikum zu stellen.⁹⁶ So tritt ein Ensemblemitglied nach dem anderen einzeln auf die Bühne und bleibt während einiger Zeit dort stehen. Mehr passiert nicht während den sich in die Länge ziehenden zwanzig Minuten. So sind die mehr oder weniger reglosen Agierenden den Blicken der Zuschauenden vollständig ausgesetzt. Gleichzeitig werden die Zuschauenden dazu genötigt, die Performenden und ihre Körper anzustarren – ein Verhalten, das im Alltag als Tabu gilt – währenddem die Performenden in den Zuschauerraum zurückstarren. Die Gesichtsausdrücke und Haltungen der Performenden sind schwer lesbar. Fühlen sie sich unwohl? Geniessen sie es? Ist es ihnen egal, so angestarrt zu werden? Die Stimmung wirkt angespannt. Bereits die kleinsten Handlungen, wie das divenhaft wirkende Haarschwingen einer Performerin, lösen ein nervöses Lachen im Publikum aus.

Es wird nun klar, was Gesa Ziemer mit der genannten grossen ‹Klassifizierungslust› gegenüber Körpern mit Behinderung meint. Aus der distanzierten Position des Zuschauerraums heraus, werden die Körper der Performenden als von den mehrheitlich der gesellschaftlichen Norm entsprechenden Zuschauenden abweichend wahrgenommen und in Schubladen gesteckt. Doch bereits während der ersten Szene wird den Zuschauenden ihre eigene Position als Urteilende bewusst gemacht, indem durch die Performenden auf sie

⁸⁹ Ziemer 2008, S. 132.

⁹⁰ Vgl. Ziemer 2008, S. 132.

⁹¹ Schmidt 2014, S. 379.

⁹² Vgl. Schmidt 2014, S. 379.

⁹³ Ziemer 2008, S. 121–122.

⁹⁴ Ziemer 2008, S. 115.

⁹⁵ Schmidt 2014, S. 376–377.

⁹⁶ Vgl. «Disabled Theater» 2014, Min. 00:00–20:00.

zurückgestarrt wird. So ertappen sich die Zuschauenden selbst beim Starren. Genau deshalb ist das von Yvonne Schmidt beschriebene Unbehagen spürbar. Auf sich selbst zurückgeworfen werden die Zuschauenden zu einer Reflexion ihres eigenen Standpunktes angeregt.

Die zweite Aufgabe an die Performenden besteht darin, sich mit Namen, Alter und Beruf vorzustellen.⁹⁷ Die Performenden kommen jeweils einzeln auf die Bühne, stellen sich vor und setzen sich dann auf einen Stuhl. Alle bezeichnen sich ausnahmslos als Berufsschauspieler*innen.⁹⁸ Während ihre Körper in der ersten Szene fast wie Ausstellungsobjekte zur Schau gestellt wurden, bekommen sie in dieser zweiten Szene eine Stimme und manifestieren sich so als Subjekte. Sie erobern sich damit nicht nur ihre Identität zurück und wehren sich gegen eine oberflächliche Beurteilung ihrer Behinderung, sondern verteidigen zusätzlich ihren berechtigten Platz im Theater, indem sie sich klar als Berufsschauspielende vorstellen. Gewisse Schaukonventionen des Theaters, die offensichtlich nicht dem Selbstbild der Performenden entsprechen, verlieren also bereits hier ihre Selbstverständlichkeit. Für die Performenden ist klar: Auch Menschen mit Behinderung können professionelle Schauspielende sein.

Im dritten Teil der Inszenierung wird die Beeinträchtigung der Performenden explizit thematisiert.⁹⁹ Alle sollen ihre Behinderung nennen. Wieder treten sie einzeln nach vorne und führen die von Jérôme Bel gestellte Aufgabe aus. In ihren Berichten wird nicht nur ihre Beeinträchtigung genannt, sondern dabei auch ausgehandelt, was «normal / abnormal», was Schwäche und Stärke ist. Aspekte wie die Sichtbarkeit von Behinderung oder verbale Attacken gegenüber Personen mit Beeinträchtigung kommen ebenfalls zu Wort. Beispielsweise erklärt ein junger Mann, dass er einfach viel zu langsam sei und spielt dabei auf eine Norm an, die er nicht erfüllt. Er schliesst seinen Monolog jedoch mit dem Fakt ab, dass er ein Chromosom mehr hat als die Personen im Publikum.¹⁰⁰ Die Klarheit darüber, wer nun stärker oder schwächer ist, wird somit auf humorvolle Weise hinterfragt.

In der Szene kommt die eigene Perspektive der von einer Behinderung betroffenen Menschen zu Wort, die im Alltag oft unsichtbar bleibt. Es wird wiederum deutlich, dass gesellschaftlich verbreitete Urteile, die der Position der Personen ohne Behinderung im Publikum wahrscheinlich zu einem grossen Teil entsprechen, sich stark von dem Selbstbild der Performenden unterscheiden. Solche Urteile verlieren somit ihre Absolutheit.

Als vierte Aufgabe bat Jérôme Bel die Performenden, ein Tanzsolo zur Musik ihrer Wahl vorzubereiten.¹⁰¹ Davon wählte er laut seiner Assistentin sieben aus, die nun gezeigt werden. Hemmungslos und ausdrucksstark werden die selbstkreierten Choreografien vorgetanzt. Die anderen sich auf den Stühlen befindenden Schauspielenden schauen ihren Kolleg*innen aufmerksam zu und wippen oder tanzen dabei selbst mit, lassen sich scheinbar vollständig gehen. Die Tanzsolos sind qualitativ nicht alle gleichwertig. Vergleicht man die Performenden mit anderen zeitgenössischen Bühnentänzer*innen, stellt man schnell fest, dass sie wohl keine

⁹⁷ Vgl. «Disabled Theater» 2014, Min. 20:00–32:00.

⁹⁸ Dabei handelt es sich nicht nur um eine Selbstbezeichnung, denn das Theater Hora bot bis 2018 eine anerkannte professionelle Schauspielausbildung an, deren Absolvent*innen anschliessend ins Ensemble aufgenommen wurden. Vgl. Manz, Ev: Abruptes Ende für Ausbildung im Theater Hora. Die Stiftung Züriwerk sistierte ihre Schauspielausbildung für Lernende mit Beeinträchtigung. Anwärter und ein Ausbilder verlieren eine Perspektive. In: Tages-Anzeiger, 24.04.2018, www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/abruptes-ende-fuer-ausbildung-im-theater-hora/story/14979469, 17.06.2021.

⁹⁹ Vgl. «Disabled Theater» 2014, Min. 32:00–43:00.

¹⁰⁰ Vgl. «Disabled Theater» 2014, Min. 38:00–39:00.

¹⁰¹ Vgl. «Disabled Theater» 2014, Min. 44:00–01:00:09.

tänzerische Ausbildung absolviert haben. Die Körperkontrolle, Leichtigkeit und Grazie der klassischen Ballerina bleibt unerreicht, auch wenn ihr Bewegungsvokabular teilweise imitiert wird. Doch das Publikum scheint dies nicht zu stören. Es wirkt, als hätte es seinen urteilenden Blick abgelegt, als es sich von der rhythmusvollen Musik und der Freude der Performenden mitreißen lässt. Nach jeder Choreografie folgt lauter, langanhaltender Applaus und freudiges Lachen. Ein Gefühl der Verbundenheit entsteht, das nicht nur zwischen den Performenden zu herrschen, sondern sich bis in den Zuschauerraum zu erstrecken scheint. Plötzlich wirken die Personen auf der Bühne gar nicht mehr so fremd.



Abb. 2: *Disabled Theater* 2012.

Sich selbst sein, ist das, was Jérôme Bel von den Performenden wollte.¹⁰² Darauf deutet zumindest die Performerin Miranda in der nächsten Szene hin.¹⁰³ Sie antwortet auf die letzte vom Choreografen gestellte Aufgabe: Sagt, was ihr von dem Stück haltet. Andere Performende berichten von geteilten Meinungen ihrer Familien, die das Stück gesehen haben. Ein junger Mann namens Matthias sagt, seine Schwester hätte nach der Vorstellung geweint und gesagt, sie seien wie Tiere im Zirkus.¹⁰⁴ Die Mutter des Schauspielers Damian sagte, das Stück sei eine *«Freak-Show»*.¹⁰⁵ Auch die Auswahl der zu zeigenden Solos von Jérôme Bel wird von dem Performer Gian kritisiert, der von sich sagt, der beste Tänzer zu sein, obwohl sein Solo nicht ausgewählt wurde.¹⁰⁶ Wiederum bekommen die Performenden eine Stimme, wiederum wird ihre persönliche Perspektive auf das Geschehen beleuchtet.

¹⁰² Vgl. *«Disabled Theater»* 2014, Min. 1:10:00–1:21:00.

¹⁰³ Vgl. *«Disabled Theater»* 2014, Min. 1:19:00.

¹⁰⁴ Vgl. *«Disabled Theater»* 2014, Min. 1:20:00–1:21:00.

¹⁰⁵ Vgl. *«Disabled Theater»* 2014, Min. 1:12:00–1:13:00.

¹⁰⁶ Vgl. *«Disabled Theater»* 2014, Min. 1:17:00–1:18:00.

Doch der grosse Wendepunkt des Stücks kommt erst zum Schluss: Wie die Assistentin erklärt, habe Jérôme Bel beschlossen, die restlichen vier Solos auch noch zu zeigen.¹⁰⁷ Yvonne Schmidt schreibt:

Der dem Theaterprozess immanente Selektionsmechanismus – was kommt auf die Bühne und was nicht? – wird offengelegt, indem Nicht-Theater (das Aussortierte) als solches markiert Eingang in die Inszenierung findet.¹⁰⁸

Überraschenderweise scheinen die zuvor aussortierten Solos qualitativ nicht minderwertig oder weniger ausdrucksstark zu sein wie die ausgewählten. Dies wirft die Frage nach den Auswahlkriterien, die bereits von Gian angetönt wurde, erneut auf. Plötzlich ist es nicht mehr klar, weshalb etwas oder jemand auf die Bühne darf und etwas oder jemand anderes nicht. Nach welchen Kriterien wird hier selektioniert? Sowohl das choreografische Konzept als auch das Theater als Institution werden selbstreflexiv hinterfragt.

4.3. Kategorie der Verletzbarkeit und Blickmodus

In *Disabled Theater* befinden sich zwar nicht Performende mit körperlichen, sondern mit kognitiven Beeinträchtigungen auf der Bühne. Dennoch handelt es sich eindeutig um im Theaterkontext als «abnormal» oder ungewohnt empfundene Körper, die weder der gesellschaftlichen Norm des vermeintlich unverletzbaren Körpers noch einem theaterkonventionellen Ideal entsprechen. Sowohl die ambivalente Kritik des Stücks als auch die im Stück erwähnten Feedbacks von Familienmitgliedern der Performenden deuten zwar darauf hin, dass die Darstellung dieser vermeintlich verletzlichen Körper von einigen Personen als abwertend empfunden wird. Doch bezieht man die Entscheidung des Choreografen, die Darstellenden in der Inszenierung nach ihrer eigenen Perspektive zu fragen, in die Beurteilung der Inszenierung ein, fällt diese anders aus. Denn durch die Berichte der Performenden, wird die von Gesa Ziemer beschriebene Abweichung zwischen der Darstellung von Personen mit Beeinträchtigung und deren Selbstbild beleuchtet. Wie im Folgenden erläutert, verändert sich gleichzeitig das Verhältnis zwischen Zuschauenden und Agierenden, ein Prozess, der für die Kategorie der Verletzbarkeit essenziell ist und der ebenfalls gegen eine abwertende Darstellung spricht.

Zu Beginn der untersuchten Inszenierung verharren die Zuschauenden noch in ihrer Rolle als unverletzbar Beobachtende eines von ihrer eigenen Realität weit entfernten Geschehens. Durch den *exotischen Blickmodus* wahrgenommen, erscheinen die Agierenden als «anders» und fremdartig. Es überrascht nicht, dass dies einige an eine «Freak-Show» erinnert. Die in der Beschreibung des von der Company herausgegebenen Buches *Theater HORA* erwähnte «Betroffenheit und Bewunderung»¹⁰⁹ des Publikums während den ersten Szenen, deutet ausserdem auf die beiden anderen möglichen Blickmodi des *sentimentalen* und des *wundernden Blickes* hin. Die Wahrnehmungsfähigkeiten der Zuschauenden beschränken sich zu Beginn des Stücks noch stark auf kategorische und dualistische Denkmuster von «normal» und «abnormal». Doch im Laufe der Inszenierung werden alle drei zu Beginn des Stückes möglicherweise noch präsent und in einer Marginalisierung resultierenden Blickmodi nach und nach aufgelöst. Bereits in der ersten Szene geschieht der Richtungswechsel des Blickes, der laut Gesa Ziemer dafür ausschlaggebend ist: Das Publikum schaut nicht mehr nur auf ein

¹⁰⁷ Vgl. «Disabled Theater» 2014, Min. 1:22:00–1:36:00.

¹⁰⁸ Schmidt 2014, S. 380.

¹⁰⁹ Bugiel u. Elber 2014, S. 119.

Geschehen, sondern wird, geleitet durch die zurückstarrenden Blicke der Performenden, auf sich selbst zurückgeworfen. Anschliessend wird durch die persönlichen Sichtweisen und Erlebnisse der Performenden sowie durch das Zeigen der aussortierten Soli klar, dass in diesem Stück nicht mit den üblichen in Theater und Gesellschaft herrschenden Prinzipien operiert wird. Gesellschaftlich verankerte Denkmuster und Klassifizierungen müssen nach ihrer Gültigkeit befragt werden und bieten keinen eindeutigen Standpunkt mehr, auf den das Publikum sich stützen kann.

Wie Gesa Ziemer zur *Inszenierung von <Behinderung mit Zuschauer>* schreibt, wird auch in diesem Stück eine prekäre Situation hergestellt, die den Zuschauenden die Unsicherheit ihrer eigenen Wahrnehmung aufzeigt.¹¹⁰ Dies führt dazu, dass «Zuschauende als sicher Urteilende ihre Position verlieren».¹¹¹ Dies soll jedoch nicht zu einer Distanznahme, sondern zu der Erfahrung «der radikalen Zurückgeworfenheit auf die Gefährdetheit des eigenen Körpers und zur Einbuße der vermeintlichen Souveränität»¹¹² führen. Die Distanz zwischen Zuschauenden und Performenden wird also eher verkleinert. In *Disabled Theater* geschieht dies spätestens, als durch Musik und Tanz eine Verbindung zwischen allen Anwesenden entsteht. So wandelt sich der Blick am Schluss der Inszenierung potenziell in einen *realistischen* oder *verletzbaren Blick*, denn die Differenz zwischen Zuschauenden und Agierenden wird zwar nicht verneint, aber beide Parteien stehen sich nun auf derselben Ebene im Austausch gegenüber. Die den behinderten Körpern zugeschriebene vermeintliche <Verletzlichkeit> wird zurückgewiesen und zu einer Verletzbarkeit gemacht, die nicht nur sie, sondern die Körper aller Anwesenden betrifft.

Genau hier liegt das kritische Potential des Stücks. Erst die Auflösung der Trennung zwischen dem, was <normal> und <abnormal>, <verletzlich> und <unverletzlich> ist, ermöglicht die Verwirklichung der Forderung nach Gleichberechtigung und Integrität, die laut Gesa Ziemer der ästhetischen Kategorie der Verletzbarkeit innewohnt. Dafür müssen solche explizit als verletzbar in Erscheinung tretende Körper jedoch als allererstes einmal sichtbar gemacht werden: «Soll Behinderung auf der Bühne Sichtbarkeit erhalten, so besteht folglich die Notwendigkeit, sie zur Darstellung zu bringen.»¹¹³ Nicht nur auf der Bühne, wie Yvonne Schmidt hier schreibt, sondern schliesslich auch in der Gesellschaft sollen nach Gesa Ziemer solche Körper sichtbar werden. Das Stück trägt in dem Sinne dazu bei, indem es erstens Behinderung sichtbar macht. Und zweitens, indem es Menschen mit Beeinträchtigung das Wort erteilt und sich somit gegen deren Unsichtbarkeit und Vernachlässigung in unserer Gesellschaft wehrt.

Ausserdem kann das, was Gesa Ziemer zu den von ihr untersuchten Stücken schreibt, auch zu *Disabled Theater* gesagt werden: Indem die Performance (Blick)Konventionen gegenüber Menschen mit Beeinträchtigungen hinterfragt und kritisiert, werden gängige «Vorstellungen von Schönheit, Funktionstüchtigkeit, Leistung und damit ökonomisch gewinnbringender Einsetzbarkeit des Körpers»¹¹⁴ problematisiert. Dies geschieht besonders bezogen auf die Vorstellungen, die im Theaterkontext vorherrschen.¹¹⁵ So schreibt auch die Kulturjournalistin

¹¹⁰ Vgl. Ziemer 2008, S. 143.

¹¹¹ Ziemer 2008, S. 143.

¹¹² Ziemer 2008, S. 143.

¹¹³ Schmidt 2014, S. 378.

¹¹⁴ Ziemer 2008, S. 143.

¹¹⁵ Ausserdem muss Jérôme Bels Stück nicht zuletzt im Kontext der Entwicklungen der mittlerweile verbreiteten Theaterform des Behindertentheaters sowie eines breiteren Diskurses zu Theater und Behinderung in den *Disability Studies* betrachtet werden. Diese weiteren Ansätze würden den

Daniele Musciconico zum Stück: «Diese Menschen, in diesem von Jérôme Bel komponierten Korsett, treiben mir auch noch die letzte Sicherheit aus, was Theater sei – und was ein Schauspieler.»¹¹⁶ Indem das Auswahlverfahren des Choreografen zum Thema gemacht wird und das «Ausortierte» zur Darstellung kommt, wird klar, «dass es hier um anderes geht als um das Leistungsprinzip, das professionellen Tanz und Theater nach wie vor bestimmt».¹¹⁷

5. Fazit

Die Analysen von *Visitors Only* und *Disabled Theater* zeigten, dass beide Stücke der Definition der ästhetischen Kategorie der Verletzbarkeit von Gesa Ziemer entsprechen. Beide Inszenierungen stellen die ästhetische Figur des verletzbaren Körpers dar und rufen so die Verletzbarkeit aller Körper ins Bewusstsein. Während dies im von Meg Stuart choreografierten Stück vor allem durch eine Verallgemeinerung des verletzbaren Körpers geschieht, zeigt das HORA-Ensemble unter Jérôme Bel vor allem die Unsicherheit von gesellschaftlich gefällten Urteilen bezüglich Behinderung. Beide Stücke können als Reaktion auf die aktuelle Schönheits- und Leistungskultur gesehen werden und kritisieren diese auf jeweils unterschiedliche Weise. Das erste untersuchte Beispiel bringt unsichtbare Aspekte von Bewusstsein und Körper ans Licht. Die Erfahrung von Kontrollverlust und Dezentrierung wird von Performenden inkorporiert, deren Körper gesellschaftlich der Norm entsprechen, die sich im theatralen Rahmen jedoch «abnormal» verhalten. Im zweiten Beispiel wird hingegen die Distanz zu Körpern, die rein äusserlich sowohl in der Gesellschaft als auch im Theaterkontext als weniger leistungsfähig als die «Norm» gelten, aufgelöst. Die Beurteilung bezüglich solcher Körper wird dadurch explizit hinterfragt. Beide Stücke machen den verletzbaren Körper sichtbar und liefern so «Alternativen zu dem vorherrschenden, eng normierten Schönheitsideal».¹¹⁸

Einerseits wird somit also gesellschaftliche Kritik ausgeübt, andererseits werden durch die Darstellung verletzbarer Körper auch Theaterkonventionen unterlaufen. Möchte man sich von der mühelosen, in Richtung Himmel strebenden Fee des romantischen Balletts in eine Traumwelt führen lassen, wird man bei der Betrachtung der untersuchten zeitgenössischen Tanzinszenierungen schwer enttäuscht. Von der Ballerina ist in diesen Stücken nichts mehr zu sehen. An ihre Stelle treten von Tanzkörpernormen abweichende oder sogar «defekte» Körper in Erscheinung. Dennoch schwebt sie noch als Geist der Vergangenheit im Theaterraum, der nicht ohne sie gedacht werden kann. Zwar kann sie körperlich ersetzt werden, aber implizit wird sie immer mit in die Performance einbezogen.

Im Theater als Ort der Verletzbarkeit bietet sich eine gute Möglichkeit zur Reflexion von (Tanz)Körperbildern. Hier können alternative Körper auf der Bühne repräsentiert werden und die Wahrnehmung prägen. Das Theater als ästhetische Darstellungsform kann somit als ein Ort, der potenzielle Veränderung initiiert, betrachtet werden. Führt es mir die Verletzbarkeit

Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen und wurden deshalb nicht explizit in die Analyse miteinbezogen.

¹¹⁶ Bugiel u. Elber 2014, S. 143.

¹¹⁷ Bugiel u. Elber 2014, S. 119.

¹¹⁸ Ziemer 2008, S. 143.

aller Körper vor Augen, so besteht die Möglichkeit, dass ich dieses Bewusstsein auch in die Welt ausserhalb des theatralen Rahmens trage. So kann es zu einer gesellschaftlichen Veränderung beitragen, die zu mehr Sichtbarkeit, Akzeptanz und Gleichberechtigung von Körpern, die nicht der Norm entsprechen, führt.

6. Bibliographie

6.1. Literatur

- Bugiel, Marcel u. Elber, Michael (Hg.): Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Berlin 2014.
- Hessler, Bettina: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Funk, Julika u. Brück, Cornelia (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223–241.
- Jäger, Ulle: Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung. Königstein u. Taunus 2004.
- Jochim, Annamira: Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreografie. Bielefeld 2008.
- Kieser, Klaus u. Schneider, Katja: Reclams Ballettführer. Stuttgart 2002.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M. 1999.
- Schmidt, Yvonne: Theater und Behinderung. «Welche Behinderung hast du nochmal?» In: Gerber, Frank; Kotte, Andreas u. Schappach, Beate (Hg.): Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz. Zürich 2012, S. 357–376.
- Schmidt, Yvonne: «Wen von uns beiden schauen Sie an?» DISABLED THEATER und MENSCHEN!FORMEN! im Kontext des Freakdiskurses. In: Bugiel, Marcel u. Elber, Michael (Hg.): Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Berlin 2014, S. 376–381.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes: William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006.
- Turner, Christina: Tr(ans)a(d)di(k)tionen. Experimenteller Bühnentanz von Schweizer Choreograf/innen. Hg. v. der Gesellschaft für Tanzforschung e. V. Köln, Wilhelmshaven 1998 (= Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 9), S. 195–223.
- Turner, Christina: Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett. In: Figurationen. Gender, Literatur, Kultur, 1 / 2003, S. 107–116.
- Turner, Christina: Komische Melancholie. Slapstick-Zitate bei Meg Stuart und Joachim Schlömer. In: Maske und Kothurn, 51 / 4, 2005, S. 331–338.
- Turner, Christina: «Ich bin anders». Subjektkonstitutionen physischer Alterität im zeitgenössischen Tanz. In: Kreuder, Friedemann u.a. (Hg.): Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion. Bielefeld 2012, S. 679–688.
- Zierner, Gesa: Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik. Zürich 2008.

6.2. Internet

- Manz, Ev: Abruptes Ende für Ausbildung im Theater Hora. Die Stiftung Züriwerk sistierte ihre Schauspielerausbildung für Lernende mit Beeinträchtigung. Anwärter und ein Ausbilder verlieren eine Perspektive. In: Tages-Anzeiger, 24.04.2018, www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/abruptes-ende-fuer-ausbildung-im-theater-hora/story/14979469, 17.06.2021.
- o. A.: Visitors Only. In: Meg Stuart / Damaged Goods, www.damagedgoods.be/visitors-only, 16.04.2020.

6.3. Stückaufzeichnungen

«Visitors Only». Choreografie: Meg Stuart / Damaged Goods, Schauspielhaus Zürich, Schiffbau, Premiere: 30.04.2003, Videoaufnahme 2004.

«Disabled Theater». Choreografie: Jérôme Bel, Kunstenfestivaldesarts, Brüssel, Premiere: 10.05.2012, Videoaufnahme: Schauspielhaus Zürich, 2014.

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: © Chris Van der Burght. From left to right: Thomas Wodianka, Sam Louwyck, Vania Rovisco, Loup Abramovici and Andreas Müller in Visitors Only (2003, Meg Stuart / Damaged Goods).

Abbildung 2: Schauspieler*innen in «Disabled Theater». Choreografie: Jérôme Bel, Brüssel, Kunstenfestivaldesarts, Premiere: 10.05.2012. Foto: Hugo Glendinning.