



Sari Pamer

Ekstase im zeitgenössischen Tanz

Analyse der Inszenierungen *Boom Bodies* von Doris Uhlich und *Violet* von Meg Stuart / *Damaged Goods*

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

Sari Pamer

Ekstase im zeitgenössischen Tanz

Analyse der Inszenierungen *Boom Bodies* von Doris Uhlich und
Violet von Meg Stuart / *Damaged Goods*



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2021

Impressum

ISBN: 978-3-03917-037-1
DOI: 10.48350/158199

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

Lektorat: Nora Steiner
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, Sari Pamer

Titelfoto: Tänzer in *Boom Bodies*.
Choreografie: Doris Uhlich,
Wien, Halle G, Premiere:
28.01.2016.

Bildnachweis: Theresa Rauter

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	6
2. DEFINITIONEN VON EKSTASE	7
3. <i>BOOM BODIES</i>	10
3.1. EKSTASE ALS TANZTECHNIK	10
3.2. EKSTASE ALS ÜBERGANG	13
3.3. EKSTASE ALS KRITISCHER ZUSTAND.....	16
4. <i>VIOLET</i>	18
4.1. EKSTASE ALS TANZTECHNIK	18
4.2. EKSTASE ALS ÜBERGANG	20
4.3. EKSTASE ALS KRITISCHER ZUSTAND.....	23
5. FAZIT	25
6. BIBLIOGRAFIE.....	27
6.1. INSZENIERUNGEN.....	27
6.2. LITERATUR	27
6.3. INTERNET	28

1. Einleitung

«Ekstase verrät, dass es sich um den faszinierenden und oft ebenso erschreckenden Prozess handelt, aus sich hinauszutreten, die Alltagsbefindlichkeiten zurückzulassen und Grenzen zu überschreiten»¹. Diese Aussage des Medienwissenschaftlers Thomas Koebner und ähnliche Antworten finden sich auf die Frage nach einer möglichen Definition von Ekstase. Oftmals wird sie als ein *Ausser-sich-sein* oder *Aus-sich-hinaustreten* beschrieben. In der Fachliteratur herrscht Einigkeit darüber, dass es sich bei Ekstase um eine «spezifische Form der außergewöhnlichen Bewusstseinszustände handelt».² Ambivalent bleibt jedoch die Frage nach dem Aussen, beziehungsweise dem Innen und wer aus wem oder was heraustritt.

Auf diese Problematik der ungenauen Spezifika dieses Bewusstseinszustandes der Ekstase möchte ich in meiner Bachelorarbeit eingehen und dazu folgende Fragestellung erörtern: Wie wird Ekstase im zeitgenössischen Tanz definiert, beziehungsweise wo wird sie verortet? Da diese Fragestellung für meine Bachelorarbeit zu umfangreich ist und nur oberflächlich bearbeitet werden könnte, habe ich folgende eingrenzende These erarbeitet: Ekstase im zeitgenössischen Tanz zeigt sich in Tanztechnik, Übergang oder kritischem Zustand.

Zuerst gehe ich auf die Definitionsproblematik ein und zeige auf, wie der Begriff Ekstase in verschiedenen Wissenschaften erläutert wird. Dafür verwende ich Definitionen aus unterschiedlichen Disziplinen und bringe diese anschliessend zusammen, woraus sich eine gemeinsame sowie eine divergierende Tendenz der Begriffsdefinition ableiten lässt. Hierzu wird das Konzept des Gärungsprozesses eingeführt, welches der Tanzwissenschaftler Eike Wittrock entwickelte.³ Es wird aufgezeigt, wie dieses in Bezug zur Ekstase und Tanz angewandt werden kann. Der Fokus für die Verortung und Definition liegt dabei auf dem Text von Wittrock, da sein Begriff des Gärungsprozesses besonders geeignet erscheint, um Ekstase im Tanz zu diskutieren. Anschliessend folgt eine kurze Beschreibung der beiden exemplarischen Tanzstücke *Boom Bodies*⁴ von Doris Uhlich und *Violet*⁵ von Meg Stuart / Damaged Goods. Die beiden Choreografien werden auf ihre Mittel zur Darstellung der Ekstase analysiert, wobei für diese Analyse auf einen Text der Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka zurückgegriffen wird, der beide Beispiele unter dem Fokus choreografischer Ekstase

¹ Koebner, Thomas: Ekstase. München 2012, Klappentext.

² Schetsche, Michael u. Schmidt, Renate-Berénike: Ekstase in der modernen Gesellschaft. In: Groos, Ulrike u.a. (Hg.): Ekstase in Kunst, Musik und Tanz. München 2018, S. 30–32, hier S. 30.

³ Vgl. Wittrock, Eike: Übergänge. Moderne Tanzekstasen zwischen Form und Erfahrung. In: Koebner, Thomas (Hg.): Ekstase. München 2012, S. 116–136, hier S. 120.

⁴ «Boom Bodies». Choreografie: Doris Uhlich, Wien, Halle G, Premiere: 28.01.2016.

⁵ «Violet». Choreografie: Meg Stuart / Damaged Goods, Essen, PACT Zollverein, Premiere: 07.07.2011.

bespricht.⁶ Durch die Aufführungsanalysen sollen die Darstellung von Ekstase sowie die Mittel dieser Darstellung beleuchtet werden. Die beiden Inszenierungen wurden ausgesucht, da sich beide Choreografinnen in ihren Werken immer wieder mit ekstatischen Körpern und Mitteln der Ekstase befassen.⁷ Die Analyse basiert auf qualitativ sehr guten Videoaufnahmen, da ich beide Stücke selbst nicht live sehen konnte. Die Arbeit schliesst mit einer zusammenfassenden Beantwortung der Fragestellung.

2. Definitionen von Ekstase

Auf der Suche nach möglichen Definitionen für den Begriff Ekstase zeigt sich in den verschiedenen Disziplinen eine Tendenz zur Auffassung als *Aus-sich-hinaustreten* oder als *Ausser-sich-sein*. Jedoch bleiben die Definitionen für das Aussen, das Innen und das Ich, welches hinaustritt, unscharf.

Der Psychologe Christian Scharfetter beschreibt Ekstase folgendermassen: «Ekstase [...] da ist der Mensch ‹ausser sich› nicht ‹bei sich›, herausgeraten aus dem mittleren Tageswachbewusstsein mit seinem Ich-Bewusstsein [...]»⁸ Gemäss Scharfetters Definition tritt der Mensch durch Ekstase aus seinem Ich-Bewusstsein heraus und damit auch aus den dazugehörigen Funktionen wie der Erkenntnis von Raum, Zeit, Eigenbereich von Ich und Leib, Umgebung, Verstand und Vernunft.⁹ Weiter definiert er das *Heraustreten* genauer als Austritt «aus dem ich-zentrierten Alltagsbewusstsein, um in der Ekstase bestimmte Aufgaben zu leisten».¹⁰ Eine ähnliche Definition gibt der Theologe Wunibald Müller, der einen breiten Begriff von Ekstase hat und diesen vor allem in Verbindung mit Sexualität und Spiritualität setzt.¹¹ Er erläutert Ekstase als «Ebene in mir, die mir in der alltäglichen Erfahrung in der Regel oder zumindest meistens verschlossen bleibt, [welche sich meldet], so daß ich sie spüre».¹² Sowohl Müller als auch Scharfetter bezeichnen mit ihrer Definition das Innen als eine gewohnte alltägliche Situation, aus welcher das Ich während der Ekstase tritt. Gemäss Müller bezeichnet

⁶ Vgl. Huschka, Sabine: Rausch und Ekstase als choreographische KörperSzene. In: Schetsche, Michael u. Schmidt, Renate-Berenike (Hg.): Rausch – Trance – Ekstase. Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände. Bielefeld 2016, S. 217–237.

⁷ Vgl. ebd., S. 229.

⁸ Scharfetter, Christian: Ekstase – Sophrosyne. Ausser-sich-sein – Gefasste Besonnenheit. Sternenfels 2008, S. 6.

⁹ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁰ Ebd., S. 10.

¹¹ Vgl. Müller, Wunibald: Ekstase. Sexualität und Spiritualität. Mainz 1999, S. 7.

¹² Ebd.

das *Aus-sich-heraustreten* eine Gipfelerfahrung. Er unterscheidet diese Ekstase als Gipfelerfahrung klar von der Ekstase, welche in Verbindung mit Trance geschieht.¹³ Der entscheidende Unterschied liegt dabei in der Intensität der Erfahrung, die bei der Ekstase in Verbindung mit Trance viel stärker ist als bei der Ekstase im Sinne einer Gipfelerfahrung.¹⁴ Diese Intensität bezieht sich auch auf das Aussen, in welches das Ich tritt und wird hier als Kontakt mit einer anderen Welt beschrieben. Damit entsteht bereits die erste Kontroverse über die Definition des Aussen und des Innen.¹⁵ Ausserdem entsteht mit der Definition von Müller ein Bedeutungsraum von Ekstase, der einen zusätzlichen Bewusstseinszustand, den der Trance, miteinschliesst.¹⁶ Mit dieser Problematik der Mehrdeutigkeit des Begriffes Ekstase beschäftigen sich auch der Soziologe Michael Schetsche und die Erziehungswissenschaftlerin Renate-Berenike Schmidt. Da das Phänomen der Ekstase in den Natur- und Kulturwissenschaften divergierend beschrieben wird, haben die beiden Autor*innen eine eigene Definition für Ekstase erarbeitet, welche als Ausgangspunkt für die weiteren Betrachtungen in ihrem Text dient.¹⁷ Sie verstehen Ekstase als einen aussergewöhnlichen Bewusstseinszustand, der sich durch «ein[en] stark emotionale[n] Gemütszustand, durchgehend positiv bis hin zur Verzückung»¹⁸ auszeichnet und einen Transzendenzbezug herstellt. Weitere Kriterien sind, dass sich «der Mensch [...] angeregt und auch erregt»¹⁹ und «während der Ekstase ist das Bewusstsein von der Außenwelt abgewandt und in extremer Weise auf die eigene Erfahrung [...] fokussiert».²⁰ In Bezug auf den Körper schreiben Schetsche und Schmidt: «Eine feste Rhythmik findet sich bei vorsätzlich herbeigeführter Ekstase in der aufbauenden Phase [...] die Ekstase selbst hingegen ist meist arrhythmisch.»²¹ Ausserdem beschreiben sie, dass es für die Innen- sowie die Aussenwahrnehmung zu Verlust der Körperkontrolle kommt und sich der Körper in konvulsivischen Zuckungen windet.²² Dabei verweisen Schetsche und Schmidt auf die religionswissenschaftliche Untersuchung von Moritz Deecke, worin dieser zwischen einer spontan auftretenden und einer vorsätzlich herbeigeführten Ekstase unterscheidet.²³ Hier fällt auf, dass sich diese Definitionen einer religionswissenschaftlichen Arbeit metaphorisch nah an Tanz befinden. Mit diesen

¹³ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Scharfetter 2008, S. 15.

¹⁷ Vgl. Schetsche u. Schmidt 2018, S. 30.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Deecke, Moritz: *Autobiografie und Ekstase. Außeralltägliches Bewusstsein in narrativer Rekonstruktion*. Heidelberg 2016, S. 167.

Erläuterungen aus unterschiedlichen Disziplinen zeigt sich die unscharfe Bedeutung von Ekstase und der stetige Versuch, «die» Definition dafür zu finden.

Die zuvor genannten Definitionen beziehen sich alle auf Ekstase, in der sich eine Person in einen realen ekstatischen Zustand versetzt. Aus der Sicht der Tanzwissenschaft ist allerdings festzuhalten, dass es sich im Kontext des künstlerischen Bühnentanzes um eine künstliche Tanzekstase handelt, welche hier lediglich eine Darstellung von Ekstase und nicht der Zustand selbst ist. Jedoch bietet Tanz als kulturelle Praxis sowie als Kunstform einen besonders direkten Zugang zur Ekstase, «[d]a Tanzen sich sowohl zur Erzeugung wie auch zur Darstellung von Ekstase eignet und der Körper dort selbst zum Einsatz kommt».²⁴ Ebenfalls betont Wittrock, dass eine auffällige Verbindung zwischen Ekstase und Tanz im Genre des künstlerischen Tanzes besteht und dass zur Erzeugung und Darstellung von Ekstase im künstlerischen Tanz oft auf rituelle oder religiöse Tänze zurückgegriffen wird.²⁵ Es besteht also prinzipiell keine klare Trennung von kultureller Praxis und Kunstform. Wichtig ist dennoch, dass man sich bewusst ist, dass es sich bei der Kunstform Tanz um eine choreografierte Bühnensituation handelt und es deshalb mehr um die Darstellung und deren Wirkung als um die Erzeugung von Ekstase an sich geht.

Tanzekstase beschreibt Wittrock mit dem Begriff des *Gärungsprozesses*, welcher einem kulturell-historischen Kontext entspringt.²⁶ Gemäss dem Tanzwissenschaftler ist die Metapher der Gärung besonders zutreffend für Tanz, da sie sowohl den Übergang in einen neuen Zustand als auch die Verbindung zu Rauschmitteln wie Alkohol herstellt.²⁷ Der Übergang im Bühnentanz entsteht zwischen einzelnen Individuen oder zwischen Darstellenden und Publikum und kann den Zustand von Ekstase übertragen. Aufgrund dieser Verbindung bildet der Übergang eine meiner Kategorien, was Ekstase sein kann. Wittrock beschreibt ekstatisches Tanzen ausserdem als Indiz einer Krise, aber auch als Medium, durch das sich die Krise verbreitet.²⁸ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Ekstase dann als soziales Bindemittel betrachtet, um eine umfassende gesellschaftliche Krise zu kurieren.²⁹ Ekstase markiert also einen kritischen Zustand und durch Tanz kann zu diesem Befinden Stellung genommen werden. Daraus erschliessen sich meine beiden weiteren Analysekatogorien, nämlich Ekstase als kritischer Zustand und Ekstase als Tanztechnik. Zudem fokussiert Wittrock besonders auf das katalysierende Potenzial und die Intensität der Erfahrung von Ekstase, unabhängig von ihrem Entstehungszusammenhang, was ich in meiner Analyse ebenfalls einfliessen lassen möchte.

²⁴ Wittrock 2012, S. 118.

²⁵ Vgl. ebd., S. 135.

²⁶ Vgl. ebd., S. 120.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 119.

²⁹ Vgl. ebd., S. 120.

Aufgrund der oben genannten Ausführungen erschlossen sich für mich die drei Analysekatoren Tanztechnik, Übergang und kritischer Zustand. Letzterer wird über Ekstase markiert, wobei tanzend Stellung genommen wird. So entsteht eine Verbindung beziehungsweise ein Übergang zwischen den Menschen. Daraus wurde für die vorliegende Bachelorarbeit die These entwickelt, dass sich Ekstase im zeitgenössischen Tanz in Tanztechnik, Übergang oder kritischem Zustand zeigt. In der nachfolgenden Analyse soll gezeigt werden, inwiefern diese These auf die beiden exemplarischen Choreografien zutrifft. Die beiden Tanzstücke wurden ausgesucht, da diese mit somatischen Techniken³⁰ arbeiten und Motive wie gesellschaftliche Krisen³¹ und Verbindungen zwischen Tanz und Ekstase³² verhandeln.

3. Boom Bodies

Boom Bodies gehört mit *Universal Dancer* (2014) und *Ravemachine* (2016) zu Doris Uhlchs Techno-Trilogie und wurde erstmals am 28. Januar 2016 in Wien aufgeführt. In ihrem Stück interessiert sich die Choreografin für globale gesellschaftliche Phänomene wie Angst und Ängstlichkeit. Sie beschäftigt sich mit Emotionen, die den menschlichen Körper erobern, blockieren und zu Rückzugstendenzen führen. Uhlch greift Motive wie Angsträume und abgeschlossene Systeme auf und bekämpft diese mittels eigener Tanztechnik. Diese Technik verschreibt sich dem Öffnen und der Ausschüttung von Energie. Die tanzenden Körper fungieren dabei als Ausgangspunkt von Bewegung und Veränderung.³³

3.1. Ekstase als Tanztechnik

Im Tanzstück *Boom Bodies* steht die Tanztechnik im Vordergrund, dies auf einer körperlichen und nicht auf einer ästhetischen Ebene. Das Stück zeugt von Improvisationscharakter, es folgt zwar einer Choreografie, wirkt durch seine Tanztechnik jedoch improvisiert. Uhlch arbeitet mit einer energetischen Tanztechnik, welche die Tänzer*innen an ihre physischen Grenzen bringt. Diese Erfahrung ist das zentrale Element der Inszenierung.³⁴ Durch ihre Bewegungen kämpfen die Tänzer*innen gegen die Angst, indem sie mit ihrer spezifischen Tanztechnik, mit

³⁰ Vgl. ebd., S. 134.

³¹ Vgl. Stückbeschreibung in <https://www.dorisuhlich.at/de/projekte/boom-bodies>, 27.10.2020.

³² Vgl. Wittrock 2012, S. 135.

³³ Vgl. Stückbeschreibung in <https://www.dorisuhlich.at/de/projekte/boom-bodies>, 27.10.2020.

³⁴ Vgl. ebd.

repetitiven Bewegungen Energie ausschütten und Grenzen überschreiten. Dies verdeutlicht, dass die Technik hier nicht die Ästhetik des Tanzes betrifft, sondern in erster Linie zur Darstellung von Ekstase dient. Bei der Ekstase als Tanztechnik sind die Energetisierung der Körper sowie die Repetition der Bewegungen wichtig, denn die Dramaturgie der Choreografie ist nicht der finale, wirkungsästhetische Ausdruck, sondern die Technik, welche die tanzenden Körper in einen ekstatischen Zustand bringt. Diese energetische Choreografie wird durch den pulsierenden Beat des DJs Boris Kopeinig unterstützt.

Bereits vor Beginn der Inszenierung flutet der Live-DJ den Raum mit seiner Technomusik, währenddessen das Publikum eintrifft und sich auf der Tribüne platziert. Die Musik ist dabei nur leise im Hintergrund und ohne Bass.³⁵ Die Tänzer*innen treten nacheinander auf die leere Bühne und stellen sich mit dem Rücken zum Publikum in eine Reihe.³⁶ Sobald die letzte der acht Tänzer*innen ihren Platz in der Reihe eingenommen hat, spielt der DJ seine Beats in voller Lautstärke. Die dröhnende Musik versetzt die Tänzer*innen in scheinbar unkontrollierte Schwingungen und wilde Zuckungen.³⁷ Der Tanz erscheint als sichtbar gemachter Rhythmus, ein Stromfluss, dessen Energie durch das Tanzen verbreitet wird. Je lauter und wilder die Musik wird, desto heftiger und unkontrollierter wirken die Bewegungen der Tanzenden. Die Musik beeinflusst die Bewegungen der Tänzer*innen. Dabei fungieren sie als Quelle, von welcher die Bewegungen ausgehen. Durch die wilden Zuckungen scheint es, als sei jegliche Choreografie verloren gegangen und jede*r Tänzer*in improvisiere für sich. Uhlchs eigene Tanztechnik wird zwar durch eine von der Inszenierung festgelegte Choreografie gerahmt, aber jede*r tanzt in den meisten Szenen doch individuell und scheinbar nur für sich, anstatt wie im Bühnentanz üblich für ein Publikum.

In *Boom Bodies* arbeitet Uhlch mit dem Bewegungsprinzip der Entgrenzung und begründet dies so:

Ich schaue den Tänzer*innen zu. Ich frage mich, warum mich das Bewegungskonzept des Entgrenzens so flasht. Die Raumaufüttelung, die entladene Boom Energie lösen etwas Existentielles in mir aus, sowohl wenn ich ihr zuschaue als auch wenn ich sie tanze. Dem gehe ich auf die Spur.³⁸

Bei diesem Bewegungskonzept lösen sich die Strukturen und Grenzen auf und die Tänzer*innen versetzen sich dadurch in einen kollektiven Bewegungsrausch, der sie an ihre physischen Grenzen bringt. Besonders wichtig dabei ist, dass die Körperzuckungen der

³⁵ Vgl. «Boom Bodies». Choreografie: Doris Uhlch, Regie: Ulrich A. Reiterer, Wien, Halle G, 28.01.2016, 00:58:11, hier Min. 00:01–01:47.

³⁶ Vgl. ebd., Min. 00:19–01:28.

³⁷ Vgl. ebd., ab Min. 02:23.

³⁸ Uhlch, Doris: Boom Bodies. <https://www.dorisuhlch.at/de/projekte/boom-bodies>, 27.10.2020.

Tänzer*innen im Einklang mit dem Rhythmus der Musik sind, denn genau dadurch entsteht der Eindruck, dass sie sich in Ekstase tanzen. Ob sie sich tatsächlich in einem solchen Zustand befinden, lässt sich hier nicht beantworten. Dies scheint allerdings eher unwahrscheinlich, da sich die Tänzer*innen doch an eine grobe Folge von Schritten halten müssen, vor allem in Szenen, in denen die ganze Gruppe ihre synchronen Bewegungen simultan ausführt.

Auffällig ist, dass die Körper immer der Musik folgen. Wird diese leiser und weniger pulsierend, bewegen sich auch die Tänzer*innen sanfter. Auf Szenen von extremer Verausgabung folgen ruhigere, die Bewegungen entsprechen immer der Musik. Dies zeigt sich, wenn die Tänzer*innen auf dem Boden liegen und dabei ein Bein angewinkelt aufgestellt haben.³⁹ Ihre Körper versetzen sich in langsame Schwingungen, sie bewegen sich wie in Zeitlupe.⁴⁰ Sie heben ihr Becken langsam in die Höhe und lassen ihre Köpfe nach hinten fallen, sodass ihre Position an den historischen ekstatischen Zustand des *arc de cercle*⁴¹ erinnert.⁴² Aufgrund ihres starren Blickes wirken die Tänzer*innen während dieser Bewegung völlig abwesend, so als wären sie aus ihrem Normalzustand herausgetreten. Eine solche ruhigere Szene ist dicht gefolgt vom Tanzen bis zur völligen körperlichen Erschöpfung. Durch die Tanztechnik mit repetitiven und meist isolierten Schwingungen und Zuckungen treiben sich die Tänzer*innen an ihre physischen Grenzen. Dies zeigt sich exemplarisch in der Szene, in der die Tanzgruppe in einem Kreis kniend zu Boden schaut und mit angewinkelten Armen die Hände zwischen der Brust und dem Boden hin- und her zucken lässt.⁴³ Aus dieser Position verlagern die Tänzer*innen ihr Körpergewicht zur Seite und robben seitlich liegend zum hinteren Teil der Bühne.⁴⁴ Die physische Verausgabung wird in den kurzen Ruhephasen zwischendrin an den ausgeprägten Atembewegungen ihrer Brustkörbe sichtbar. Diese Erholungspause ist jedoch nur sehr kurz und alle beginnen individuell zu tanzen und wild über die Bühne zu hüpfen. Dabei tanzt jede*r für sich, jegliche Gruppenchoreografie ist erneut aufgehoben.⁴⁵

Durch diese Tanztechnik mit repetitiven und meist isolierten Bewegungen verstärken sich die Energien, welche über das ganze Stück entladen werden. Diese künstliche Steigerung der Energie führt zu einer Übersteigerung und genau dies stellt die Ekstase beziehungsweise einen Moment von Ekstase dar. Dabei wird nochmals klar, dass sich die Tänzer*innen an den Rand ihrer physischen Kräfte und körperlichen Fähigkeiten treiben. Diese bewusst gezeigte

³⁹ Vgl. «Boom Bodies» 2016, Min. 05:07.

⁴⁰ Vgl. ebd., Min. 05:37.

⁴¹ Eine Körperstellung, in der meist Frauen in der Brückenstellung liegen, gestützt auf ihren Hinterkopf sowie Schultern und Füße. Der Körper krümmt sich wie ein Kreisbogen und dies gilt als eine durch hysterische Reaktion ausgelöste Körperstellung. Vgl. o. A.: *arc de cercle*. In: Wirtz, Markus Antonius (Hg.): *Lexikon der Psychologie*, 17. vollst. überarb. Aufl., Bern 2014, S. 194.

⁴² Vgl. «Boom Bodies» 2016, Min. 06:25.

⁴³ Vgl. ebd., Min. 21:35.

⁴⁴ Vgl. ebd., Min. 21:56.

⁴⁵ Vgl. ebd., ab Min. 22:58.

Authentizität sorgt dafür, dass Ekstase als Tanztechnik eingesetzt wird, um die Form der Entgrenzung zu erarbeiten.⁴⁶

3.2. Ekstase als Übergang

Im Tanz findet der Übergang von Energien durch Ekstase auf zwei unterschiedlichen Ebenen statt. Einerseits kann ein externer Übergang zwischen dem Publikum und den Darstellenden stattfinden, andererseits kann dieser aber auch bühnenintern, zwischen den einzelnen Performer*innen entstehen. Uhlich arbeitet in ihrem Tanzstück mit dem Bewegungsprinzip des Entgrenzens und repetitiven Bewegungen. Entgrenzung bedeutet hier, dass die vorgegebenen Strukturen aufgelöst werden. Die vermeintlich klaren Grenzen zwischen Künstler*innen und Kunstobjekt oder zwischen dem tanzenden Körper und seiner Umgebung verschwinden. Huschka erläutert dies folgendermassen: «Die stete Verwandlung ihrer Motive und Intensitäten suchen eine An-Rührung der Zuschauer zu erwirken, eine im Aufruhr ihrer Körper energetische Zustandsübertragung, mit der die Bühne zur Maschine der Affizierung wird.»⁴⁷ Die Körper öffnen sich, entladen ihre Energie, sodass ein Austausch von Kräften stattfindet. Durch diese Übertragung von Energie entsteht eine Verbindung zur Welt ausserhalb des Körpers. Auch Wittrock beschäftigt sich mit der Entstehung von Gemeinschaft und Ekstase als soziales Bindemittel, jedoch liegt sein Fokus auf der Ekstase des Rave.⁴⁸ Der Tanzwissenschaftler bezeichnet die Ekstase des Rave als eine «geteilte Erfahrung äußerster Innerlichkeit».⁴⁹ Dabei referiert er auf das Konzept von Jean-Luc Nancy des *singulär plural Seins* und beschreibt die Ekstase des Rave als choreografisches Modell im Sinne Nancys.⁵⁰ Dieses, an die Rave Kultur angelehnte choreografische Modell nutzt Uhlich für *Boom Bodies*, indem sie die Tänzer*innen verbunden durch Bewegung und Musik eine gemeinsame Erfahrung machen lässt. Durch Ekstase geschieht eine Verschränkung von Individuum und Gemeinschaft. Wittrock schreibt dazu: «Im Außer-sich-sein des Einzelnen als Erfahrung intensiver Existenz (Ek-sistenz) findet er den Ausgangspunkt für das Miteinandersein der Gemeinschaft.»⁵¹ Diese Tendenz zeigt sich auch in *Boom Bodies*, wo Bewegungen von einem*r Tänzer*in ausgehen und allmählich vom Rest der Gruppe übernommen werden. Besonders deutlich zeigt sich dieser Übergang von Individuum zur Gemeinschaft, als die Tänzer*innen am Boden liegen und langsam nacheinander aufstehen.⁵² Sie strecken die Arme gerade nach oben zur Decke und schwingen diese nach vorne und hinten, erst zeitlupeartig

⁴⁶ Vgl. Huschka 2016, S. 221.

⁴⁷ Ebd., S. 235.

⁴⁸ Grössere Tanzveranstaltung zu Technomusik und sehr häufig sind Drogen im Spiel.

⁴⁹ Wittrock 2012, S. 121.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Ebd., S. 122.

⁵² Vgl. «Boom Bodies» 2016, ab Min. 08:57.

und dann immer schneller werdend, bis sie in ein Pulsieren kommen.⁵³ Die Arme pochen im Rhythmus der Musik. Jede*r Tänzer*in hat in dieser Szene dieselbe Abfolge von Schritten, aber mit jeweils individuellen Zeitpunkten, in denen sie ihren Bewegungsablauf beginnen. Ein Tänzer steht als erster auf, gefolgt von einer Tänzerin, die derselben Choreografie folgt, jedoch um einige Sekunden verzögert.⁵⁴ Die Verzögerung erweckt den Eindruck, dass die Tänzer*innen den Bewegungsimpuls voneinander übernehmen und diese anschliessend weitergeben, bis alle dieselbe Schrittfolge tanzen und die Tänzer*innen als Gruppe fungieren. So markieren diese verzögerten Bewegungen der Tänzer*innen den Übergang vom Individuum zur Gemeinschaft. Es findet ein Spiel mit transformierenden Bewegungskräften statt. Ab dem Zeitpunkt, an dem die Gruppe als Ganzes tanzt, beginnen die Tänzer*innen im Takt der Musik auf der Bühne herumzulaufen und ihre Arme über dem Kopf pulsierend im Kreis zu drehen.⁵⁵ Diese Bewegung erinnert stark an die Rave Kultur und es scheint, als seien die Tanzenden in Ekstase. Hier wurde also die intensive Erfahrung von Existenz als Ausgangspunkt für das Miteinander durch Ekstase aufgezeigt.⁵⁶

Die Entstehung von Gemeinschaft zeigt sich in der Inszenierung nochmals, wenn die Tänzer*innen damit beginnen, ihre ausgestreckten Arme von hinten nach vorne zu schwingen und diese vor ihrem Körper kurz in eine Position bringen, als würden sie ein Baby im Arm halten, bevor sie ihre Arme wieder nach hinten schwingen.⁵⁷ Auch hier gibt es zuerst eine zeitliche Verschiebung der individuellen Bewegung, bevor sich die Tänzer*innen dann gegenseitig in den Bann der repetitiven Bewegung ziehen, bis es zu einer zeitlich einheitlichen Bewegung kommt.⁵⁸ Die Choreografie ändert sich bereits kurz darauf und die Gruppe fungiert wieder als Ganzes, sobald der letzte Tänzer die Bewegung der Gruppe übernommen hat. Alle tanzen synchron dieselbe Bewegungsabfolge, indem sie vornübergebeugt die Arme von links nach rechts schwingen.⁵⁹ Die Grenzen zwischen den einzelnen Tänzer*innen werden durch das Konzept der Entgrenzung aufgelöst und dadurch tanzen sie als Gemeinschaft und nicht als Individuen. Mit diesem Bewegungsprinzip wird ein Prozess der Ekstase geschaffen, in dem die individuellen Tänzer*innenkörper ihre Grenzen überschreiten.

Durch Ekstase entsteht also ein Übergang vom Individuum zur Gruppe, wobei gängige Strukturen und Grenzen aufgelöst werden. Diese Verbindung der einzelnen Personen zur Gruppe wird zu Beginn der Inszenierung auch noch visuell verdeutlicht. Die Tänzer*innen binden sich ein grosses gelbes Gummiband um die Hüften, durch welches alle miteinander

⁵³ Vgl. ebd., Min. 09:36.

⁵⁴ Vgl. ebd., Min. 09:00.

⁵⁵ Vgl. ebd., Min. 10:49.

⁵⁶ Vgl. Wittrock 2012, S. 122.

⁵⁷ Vgl. «Boom Bodies» 2016, Min. 11:39.

⁵⁸ Vgl. ebd., Min. 11:45.

⁵⁹ Vgl. ebd., Min. 12:20.

verbunden sind. Durch Kraftausübung auf das Gummiband ziehen und stossen sich die Tänzer*innen gegenseitig an und ab.⁶⁰ Mit dem Einsatz des Gummibandes wird aber das choreografische Konzept durchbrochen, da die Verbindungen zwischen den einzelnen Tänzer*innen ansonsten nie visualisiert werden. Das Gummiband macht hier eine Verbindung sichtbar, welche ansonsten ausschliesslich durch Energieaustausch gezeigt wird. Dieser Energieaustausch wirkt als Bindeglied zwischen dem Individuum und der Gruppe sowie zwischen den Tänzer*innen und ihrer Umwelt. Durch den Austausch von Energien untereinander sowie mit der Umwelt werden Grenzen aufgelöst und die individuellen Körper entgrenzt. Der Körper wird beim Tanzen durch Kräfte ergriffen, die sowohl von Innen als auch von Aussen kommen. Die äusseren sowie die inneren Kräfte lassen den Körper einen ekstatischen Zustand erfahren. Die Körper der Tänzer*innen verhalten sich wie Marionetten zur Musik. Wird der Rhythmus schneller, werden auch die Bewegungen schneller und wenn die Musik lauter wird, tanzen die Darsteller*innen immer heftiger und unkontrollierter. Die Körper werden von der evokativen Musik durchströmt, nehmen die Energie auf und laden diese mit ihren Bewegungen wieder ab. Dieser Austausch von Energien zwischen den Körpern und der Umwelt zeigt die Durchlässigkeit des Körpers, mit der Uhlich arbeitet. Die Choreografin bezeichnet Körper als «durchlässiges System».⁶¹ So wandelt er sich von einem geschlossenen zu einem offenen System. Der Übergang vom geschlossenen in ein offenes System wird durch den Austausch verschiedener Energien zwischen unterschiedlichen Kraftfeldern, ausgelöst durch einen ekstatischen Prozess, markiert.

Der Übergang beschränkt sich aber nicht nur auf die individuellen Tänzer*innen untereinander, sondern wirkt auch aufseiten des Publikums, indem dort ein Austausch zwischen den Darstellenden und dem Publikum stattfindet. Auch wenn die beiden Gruppen von Tänzer*innen und Zuschauer*innen räumlich klar getrennt sind, entsteht durch Energiefluss eine Verknüpfung der beiden Gruppen und sie verbinden sich zu einem Ganzen. Diese Affektion, ausgelöst von Musik und Bewegung auf das Publikum, zeigt sich folgendermassen: «Als Zuschauer kann man nur schwer dem Drang widerstehen, mitzuwippen, fast fängt man an zu zucken, so intensiv sind die Schläge der Musik und der Bewegungen auf der Bühne.»⁶² Dieser Drang zum Mitmachen aufseiten des Publikums zeigt sich auch in anderen Kritiken deutlich: «Und warum müssen wir, die Zuschauer, eigentlich sitzen? Längst will man

⁶⁰ Vgl. ebd., Min. 02:23.

⁶¹ Uhlich, Doris: HZT open lecture. In: Rausch-Zustände als körperszenische Aushandlung von Kräften, 09.12.2016, <https://vimeo.com/231348891>, 22.11.2020, Min. 05:30.

⁶² Veil, Susanne: Im Herzschlag mit dem Beat. Doris Uhlich bringt in ihrer neuen Performance „Boom Bodies“ acht Tänzer und den Bass zum Schwingen. In: Wiener Zeitung, 29.01.2016, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/798235_Im-Herzschlag-mit-dem-Beat.html%3Fem_cnt%3D798235, 03.11.2020.

mitmachen, zum Boom Body werden, egal ob jung oder alt.»⁶³ Diese Affektion des Publikums ist auch auf der Videoaufzeichnung der Premiere zu sehen, da der Kamerawinkel so eingestellt ist, dass die vorderen Reihen des Publikums über die ganze Aufführung sichtbar sind.

Durch Musik und repetitive Bewegungen wird ein Energieaustausch geschaffen, der zwischen den einzelnen Tänzer*innen untereinander, aber auch zwischen den Tänzer*innen und dem Publikum stattfinden kann. Dieser Übergang stellt in *Boom Bodies* aber keine Ekstase dar, vielmehr wirkt diese als Auslöser oder Antrieb, damit die Energie übergehen kann.

3.3. Ekstase als kritischer Zustand

Wittrock beschreibt ekstatisches Tanzen «als Indiz einer Krise [...] gleichzeitig aber auch [als] das Medium, durch das sich die Krise verbreitet».⁶⁴ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Ekstase dann auch als Mittel betrachtet, um eine allgemeine gesellschaftliche Krise zu kurieren.⁶⁵ Uhlich befasst sich in ihrer Choreografie mit kritischen Zuständen innerhalb einer Gesellschaft und überträgt diese Idee der Kur auf ihr Tanzstück.

In *Boom Bodies* wird den gesellschaftlichen Angsträumen und der Verslossenheit kein Platz gegeben, sondern mit ekstatischem Tanz entgegengewirkt. Rainer Hofmann beschreibt dies in seiner Tanzkritik so: «Vielleicht ist die pure Physis, aber auch ein Beharren auf das Menschsein gegen alle digitalen und medialen, sozialen und politischen Zumutungen, ein Ausschütteln der Angst aus unseren Körpern.»⁶⁶ Durch repetitives Schütteln und Zucken, die Tanztechnik der Entgrenzung, lösen sich die für uns sonst so klaren Strukturen und Grenzen auf, sodass die Tänzer*innen sich füreinander sowie für ihre Umwelt öffnen können. Die Choreografin sieht den Körper als Einlagerungssystem mit einer eigenen Biografie, aber auch die Geschichte der Welt wird dort gelagert.⁶⁷ Uhlich versteht den Körper als durchlässiges System, welches Darstellungs- und Erfahrungskonnexe aufruft, die sich der Ekstase und des *Ausser-sich-seins* bedienen und zu bewegten Szenen choreografiert werden.⁶⁸ Diese Konnexe zeigen sich in einer Szene, in der nur noch zwei von den acht Tänzer*innen auf der Bühne sind. Der eine Tänzer liegt zusammengezogen auf dem Boden und der andere führt die zuvor in der Gruppe getanzten pulsierenden Bewegungen weiter.⁶⁹ Die Musik ist währenddessen leise und der starke Technobeat ist verstummt, die beiden Tänzer bewegen sich entsprechend langsam und weich. Eine Tänzerin tritt vom hinteren Bühnenrand an das

⁶³ Hofmann, Rainer: Schwabbeln als Befreiung, Fett als Freiheit. Die Erfinderin der Fetttanztechnik, Doris Uhlich, erlöst Körper vor Ängsten und Normen. In: bz Basel, 29.08.2016, S. 27.

⁶⁴ Wittrock 2012, S. 119.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 120.

⁶⁶ Hofmann 2016, S. 27.

⁶⁷ Vgl. Uhlich 2016, ab Min. 05:10.

⁶⁸ Vgl. ebd., Min. 05:35.

⁶⁹ Vgl. «Boom Bodies» 2016, Min. 33:01.

DJ-Pult und beginnt mit tiefer Stimme ins Mikrofon zu schreien.⁷⁰ Dieser Schrei markiert den einzigen Moment der gesamten Inszenierung, in dem der DJ keine Musik spielt. Die Musik wird in dieser Szene durch den Schrei der Tänzerin ersetzt und so bewegen sich die beiden Tänzer im vorderen Teil der Bühne im Rhythmus zum Nachhall des Schreis.⁷¹ Die Tänzerin läuft samt Mikrofon schreiend vom DJ-Pult zum vorderen Teil der Bühne und macht dort weiter, bis die Musik wieder einsetzt.⁷² Ihr Schrei und dessen Nachhall werden in die Musik integriert und die Tänzer*innen beginnen sich mit ihren Bewegungen wieder den Beats unterzuordnen und tanzen zuckend weiter.⁷³ Es wird also nicht nur gegen die gesellschaftliche Angst getanzt, sondern auch aktiv dagegen geschrien. Die Tänzerin geht aus sich heraus, sie schreit sich in Ekstase. Dieser Schrei markiert eine akustische Zäsur, da er den einzigen Moment ohne Musik darstellt und öffnet damit einen Zwischenraum, aus dem das Ekstatische hinaustritt. Die Ekstase wird dadurch nicht nur sichtbar und spürbar gemacht, sondern zusätzlich noch hörbar, indem sie einen kritischen Zustand markiert.

In *Boom Bodies* werden nicht nur Motive wie gesellschaftliche Ängstlichkeit aufgegriffen, gleichzeitig wird auch die Gleichheit von Körpern kritisiert. Bei einem Rave gibt es normalerweise keine Zuschauenden und deshalb auch keine Kriterien zur Auswahl der Tanzenden. Dies soll für das Tanzstück von Doris Uhlich genauso sein. Das fällt auch dem Theaterwissenschaftler und Journalisten Arnd Wesemann auf, wenn er schreibt:

Wer «Boom Bodies» anschaut, wird lauter unterschiedlich tanzende Körper genießen, lauter unterschiedliche Physiognomien – weil manche, nein, weil alle hier etwas grösser, breiter, zierlicher, wuchtiger oder schlaksiger als die anderen gebaut sind. Das ist keine Gemeinschaft aus Gleichen.⁷⁴

Die Körper in *Boom Bodies* sind für Uhlich emanzipierte Körper, die nicht den Anspruch haben, einem Ideal nachzutanzten.⁷⁵ Dies zeigt sich sehr deutlich in den Bewegungen der einzelnen Tänzer*innen, denn es scheint so, als tanzten sie nur für sich und die Gruppe und nicht für ein Publikum, das sie bewerten könnte.⁷⁶ Das ekstatische Tanzen unterstrichen durch die Technomusik und der DJ-Pult erinnern stark an einen Rave, jedoch könnte jede*r Teil davon werden. Dies hat sich bereits im vorherigen Kapitel gezeigt, wenn sich das Publikum fast nicht mehr auf den Plätzen halten kann.

⁷⁰ Vgl. ebd., Min. 34:07.

⁷¹ Vgl. ebd., Min. 34:28.

⁷² Vgl. ebd., Min. 34:57.

⁷³ Vgl. ebd., Min. 35:05.

⁷⁴ Wesemann, Arnd: Körper, die nach Freiheit gieren. Energiegeladen: Doris Uhlich und ihre „Boom Bodies“ kommen ans Theaterfestival Basel. In: Basler Zeitung, 05.09.2016, S. 11.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. «Boom Bodies» 2016, Min. 36:51.

Hier erleben die Körper ein Widerfahrnis von eigenen und fremden Kräften, wodurch Grenzen aufgelöst und überschritten werden. Durch die Diversität der Tänzer*innenkörper wird der grösste Teil des Publikums angesprochen und einmal mehr kämpft Ulich gegen normierte (Tänzer*innen-)Körper und gegen die Angst, dieser Norm entsprechen zu müssen.⁷⁷ So beschreibt auch Wesemann die choreografische Arbeit in seiner Tanzkritik: «Der Kampf um Gleichheit wurde ihr Markenzeichen [...]»⁷⁸ Durch die Darstellung von Ekstase auf der Bühne werden die kritischen Zustände innerhalb einer Gesellschaft angesprochen sowie daraus neue Perspektiven gewonnen. Die Ekstase markiert den kritischen Zustand und ist hier gewinnbringend im Sinne von neuen Sichtweisen und Horizonterweiterung.

4. *Violet*

Violet wird als eines der abstraktesten Stücke in der Karriere der Choreografin Meg Stuart und ihrer Kompanie Damaged Goods bezeichnet und wurde am 7. Juli 2011 in Essen uraufgeführt. Ausgangspunkt für das Tanzstück war die Suche nach energetischen Mustern, die Bewegung als Motor. Fünf Tänzer*innen kreieren gleichzeitig und dennoch individuell eine Landschaft voller Energie, einen lebendigen Strudel, in dem sich kontinuierlich neue Möglichkeiten erschliessen. Durch die Choreografie entstehen Bewegungsmuster und kinetische Skulpturen. Stuart / Damaged Goods interessieren sich für die Kraft der Bewegung und der Sinne ebenso wie für die fragile Bedingtheit des Menschseins.⁷⁹

4.1. Ekstase als Tanztechnik

Auch im Tanzstück von Meg Stuart / Damaged Goods steht die Tanztechnik im Vordergrund. Die Choreografin befasst sich in *Violet* mit ekstatischen Körpern, indem diese an fremde Kräfte ausgeliefert werden. Sabine Huschka beschreibt dies in ihrer Analyse folgendermassen: «(Poly)rhythmische Eskalationen von Atem und Physis erfassen den Raum des Körpers und lassen ihn als Medium fremder Kräfte [...] erscheinen.»⁸⁰ Bei der Bewegungsfindung und deren Entwicklung arbeiten Stuart / Damaged Goods mit verschiedenen somatischen Techniken wie *Release* oder *Alignment* und stellen den Tänzer*innen die Aufgabe, sich vorzustellen, dass

⁷⁷ Vgl. Biografie in <https://www.dorisuhlich.at/de/biografie>, 18.11.2020.

⁷⁸ Wesemann 2016, S. 11.

⁷⁹ Vgl. Stückbeschreibung in <http://www.damagedgoods.be/en/violet>, 06.11.2020.

⁸⁰ Huschka 2016, S. 230.

der bewegte Körper nicht ihr eigener ist.⁸¹ Auch Huschka beschreibt die Bewegungen in *Violet* als etwas Fremdes, das durch die Tänzer*innen hinausbricht.⁸²

Zu Beginn des Tanzstückes stehen die fünf Tänzer*innen wie angewurzelt in einer Reihe am hinteren Rand der Bühne und starren Richtung Publikum, ihre Blicke sind leer, wirken verloren.⁸³ Es dauert knapp zwei Minuten, bis die ersten wahrnehmbaren Bewegungen auf der Bühne geschehen.⁸⁴ Sobald jedoch die Geräusche des Regenmachers hörbar werden, beginnen auch die ersten Bewegungen der Tänzer*innen und je lauter die Musik wird, desto heftiger werden die Zuckungen. Sobald der Live-DJ Brendan Dougherty beginnt, seine Beats zu spielen, verfallen die Tänzer*innen in einen Prozess fortwährender Steigerung von Energie. Auch bei Stuart / Damaged Goods werden die Tänzer*innen von Musik geleitet, diese bestimmt das Tempo und die Heftigkeit der Bewegungen. Es werden, ebenfalls wie bei Uhlchs Choreografie, repetitive Bewegungen und scheinbar unkontrollierte Zuckungen verwendet, um das ekstatische Tanzen darzustellen. Dabei ist auffällig, dass jede*r Tänzer*in einer eigenen Choreografie folgt und jede*r scheinbar nur für sich allein tanzt. Bald wird aber sichtbar, dass die Tänzer*innen einer ähnlichen Abfolge von Schritten und Bewegungen folgen, die jedoch nicht synchron ausgeführt werden. Jede*r Tänzer*in hat einen eigenen zeitlichen Ablauf der Choreografie. Meg Stuart versucht die Tänzer*innen in bestimmte Zustände zu bringen und treibt sie dafür an die Grenze des Kontrollverlustes. Dadurch entstehen physische Zustände, die nicht kontrollierbar sind.⁸⁵ Genauso arbeiten Stuart und ihre Kompanie auch im Tanzstück *Violet*, in dem sie sich für Energie und die physische Präsenz eines Individuums interessieren.⁸⁶ Die Tänzer*innen werden an den Rand der Erschöpfung getrieben und gelangen damit in einen Wahrnehmungszustand des Bewegt-Werdens. Dazu sagt Meg Stuart: «Ich glaube nicht an Grenzen. Wenn jemand sagt, er sei ausgepowert, gehe ich davon aus, dass er noch Reserven hat.»⁸⁷ Nach Stuarts Verständnis wird Tanz als Technik verwendet, um zuerst die eigenen Grenzen zu überwinden und damit aus sich hinauszutreten. Stuart verwendet also die Tanztechniken, um eine Ekstase zu erzeugen, auch wenn sie lediglich dargestellt wird und die Tänzer*innen diese wahrscheinlich nicht auf der Bühne erfahren. Huschka beschreibt dies so: «Die TänzerInnen fallen geradezu von Zustand zu Zustand und

⁸¹ Vgl. Stuart zit. in Kästner, Irmela: Meg Stuart. In: Anne Teresa de Keersmaecker – Meg Stuart. München 2007, S. 1–88, hier S. 31.

⁸² Vgl. Huschka 2016, S. 232.

⁸³ Vgl. «Violet» 2017, Min. 00:10.

⁸⁴ Wahrscheinlich dauert es bei der live gesehenen Aufführung noch länger, bis die Zuschauer*innen die ersten Bewegungen wahrnehmen als bei der Videoaufzeichnung, da die Aufnahmen dort recht nah gefilmt sind und der Blick dadurch auf die Bewegungen gelenkt wird.

⁸⁵ Vgl. Kästner 2007, S. 31–35.

⁸⁶ Vgl. Mühlemann, Marianne: Und ein paar blaue Veilchen. Schweizer Premiere zur Saisonöffnung in der Dampfzentrale: Meg Stuart serviert mit «Violet» tänzerische Grenzerfahrungen. In: Der Bund, 01.09.2011, <https://www.derbund.ch/agenda/buehne//und-ein-paar-blaue-veilchen/story/29057686>, 14.11.2020.

⁸⁷ Ebd.

scheinen sich außerhalb ihrer Selbst zu bewegen.»⁸⁸ Wichtig dabei ist auch die Unterstützung des Tanzes durch die Musik, da diese den Rhythmus vorgibt und keinen Stillstand erlaubt. Jedoch folgen auch in *Violet* nach Szenen der völligen Verausgabung etwas langsamere und ruhigere Szenen. Besonders deutlich zeigt sich dies, als ein Tänzer seinen Oberkörper nach unten Richtung Knie gebeugt hat und dabei wild mit den Armen zum und weg vom Körper zuckt. Während dieser Bewegung dreht er sich im Kreis und es scheint, als werde er aus dieser hektischen Bewegung katapultiert, als er die Arme nach oben ausstreckt und seiner Choreografie wie in Zeitlupe folgt.⁸⁹ Die starren Blicke der Tänzer*innen ziehen sich durch das ganze Stück, was die Wirkung verstärkt, dass diese aus sich, beziehungsweise aus ihrem Normalzustand, herausgetreten sind. Auch bei Stuart / *Damaged Goods* werden die Tänzer*innen durch repetitive und meist isolierte Zuckungen der Arme an ihre physischen Grenzen getrieben. Dies zeigt sich besonders deutlich an den verschwitzten Körpern sowie an den Atembewegungen ihres Brustkorbes in Momenten der Ruhe. Diese Erschöpfung bleibt gemäss Huschka nicht nur auf der Seite der Tänzer*innen, sondern zeigt sich auch im Publikum. Sie schreibt dazu: «Als Zuschauer verlässt man das Theater verstört. Körperlich einer rauschhaften Sinneskraft ausgesetzt, macht sich Erschöpfung breit.»⁹⁰

Stuart / *Damaged Goods* arbeiten wie Ulich mit repetitiven und isolierten Bewegungstechniken, die eine Steigerung der physischen Zustände bewirkt und in einer Übersteigerung der Kräfte endet. Diese Überschreitung markiert einen Moment von Ekstase. In *Violet* sorgt ebenfalls die bewusst gezeigte Authentizität der Verausgabung dazu, dass Ekstase in der Tanztechnik wahrgenommen wird.

4.2. Ekstase als Übergang

Bei *Violet* ist ebenfalls ein Übergang auf der Ebene der Tänzer*innen untereinander sowie zwischen dem Publikum und den Tänzer*innen sichtbar. Dies erreichen Meg Stuart und ihre Kompanie, indem sie mit den zuvor genannten, somatischen Techniken arbeiten.⁹¹ Diese Techniken werden hier in die Choreografie eingebaut und bilden das Fundament für den energetischen Austausch zwischen den Tänzer*innen sowie diesen und dem Publikum.⁹² Auch hier durchlaufen die Tänzer*innen gemeinsam einen ekstatischen Bewegungsprozess und dadurch entsteht die von Wittrock erwähnte Verschränkung von Individuum und Gemeinschaft.⁹³ Unterstützt wird diese Verbindung der Einzelnen mit der Gruppe durch die

⁸⁸ Huschka 2016, S. 232.

⁸⁹ Vgl. «Violet». Choreografie: Meg Stuart / *Damaged Goods*, Regie: Walter Bickmann, Berlin, HAU2, 14.05.2017, 01:11:28, hier Min. 24:02.

⁹⁰ Huschka 2016, S. 233.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 232.

⁹² Vgl. Wittrock 2012, S. 134.

⁹³ Vgl. ebd., S. 122.

laute Musik des Live-DJs, welche zentral ist, um das Gefühl eines Soges zu erzeugen. Ausserdem, so schreibt der Journalist Hans-Maarten Post, sei die laute Musik nötig, um dieses Gefühl einer Welt ausserhalb der Welt, wie wir sie kennen, zu kreieren und verweist damit auf das Ekstatische des Tanzstückes.⁹⁴

Besonders deutlich zeigt sich der Übergang vom Individuum auf die restliche Gruppe in einer Szene, als ein Tänzer in der Mitte der Bühne steht, seinen rechten Arm zur Seite ausgestreckt hat. Sein linker Arm zeigt ebenfalls zur Seite, ist aber nach oben angewinkelt und sein Torso bewegt sich dabei nach rechts und links.⁹⁵ Die anderen Tänzer*innen stehen im Kreis um den Tänzer herum und folgen zuerst ihrer individuell ablaufenden Choreografie bevor sie dann seine Bewegung übernehmen.⁹⁶ Der Moment einer gemeinsamen Bewegung ist jedoch nur sehr kurz, jedoch exemplarisch, da es fast der einzige Moment im Stück ist, in dem alle Tänzer*innen gleichzeitig dieselben Bewegungen ausführen und der Übergang zwischen diesen sichtbar ist. Kurz darauf nehmen beide Tänzer*innen ihre individuellen Bewegungen wieder auf. Dabei ist auffällig, dass jede*r Tänzer*in seiner*ihrer eigenen Choreografie folgt, diese aber jeweils ähnliche oder sogar dieselben Elemente enthält. So entsteht die Wirkung einer Verbundenheit untereinander. Auch wenn die Bewegungsabläufe nicht synchron geschehen, durchlaufen die Tänzer*innen diese gemeinsam.

In *Violet* bleibt es nicht nur beim Eindruck, dass die Energien zwischen den einzelnen Tänzer*innen ausgetauscht werden, sondern dies wird auch sichtbar. Ein Tänzer hält seine beiden Arme angewinkelt vor seinem Gesicht mit seinen Händen, zu Fäusten geballt zusammen. Dabei schwingt er seine Fäuste nach rechts und links neben seinem Kopf.⁹⁷ Dann holt er etwas mehr aus, als hielte er einen Baseballschläger und würde damit einen Abschlag machen und zielt in Richtung Tänzerin, die rechts neben ihm steht.⁹⁸ Durch diesen imaginären Schlag werden die Energie und der Bewegungsablauf des Tänzers auf die Tänzerin übertragen. Dies wird sichtbar, indem die Tänzerin, getroffen von dem dargestellten Schlag, den Bewegungsablauf des Tänzers sofort übernimmt. Der Tänzer hat seine choreografische Folge weitergegeben und führt nun wieder eine andere Bewegung aus.⁹⁹ So beschreibt dies auch Post in seiner Kritik: «It appears as if these five people aren't even aware of each other's existence, but observe closely and you'll see that certain elements are passed on.»¹⁰⁰

⁹⁴ Vgl. Post, Hans-Maarten: Shellshocked, but extremely alive. Five dancers in an abstract maelstrom that sweeps you away. In: Utopia Parkway, 21.07.2011, <http://www.damagedgoods.be/en/violet>, 10.11.2020.

⁹⁵ Vgl. «Violet» 2017, ab Min. 65:26.

⁹⁶ Vgl. ebd., Min. 66:10–66:22.

⁹⁷ Vgl. ebd., Min. 16:52.

⁹⁸ Vgl. ebd., Min. 16:53.

⁹⁹ Vgl. ebd., ab Min. 16:54.

¹⁰⁰ Post 2011.

Ähnlich wie bei *Boom Bodies* folgen die Tänzer*innen einer gemeinsamen Choreografie, mit individuellen Zeitpunkten und eigener Reihenfolge ihrer Bewegungen, jedoch tanzen die Tänzer*innen in *Violet* bis auf eine Szene keine Gruppenchoreografie, bei der sie zusammenkommen. Diese Szene beginnt mit einer Tänzerin und einem Tänzer. Beide liegen auf dem Boden, die Tänzerin rollt sich quer über den Körper des Tänzers, bis sie mit ihrem Rücken wieder am Boden ankommt.¹⁰¹ Der Tänzer rollt nun seinen Körper über den der Tänzerin, dabei liegt sein Kopf zwischen ihren Schienbeinen und ihr Kopf zwischen seinen Schienbeinen.¹⁰² So rollen die beiden über die Bühne, indem sie im Wechsel Energie aufnehmen und abgeben und verschmelzen zu einem Ganzen. So auch wenn eine weitere Tänzerin dazu kommt, die zuvor auf dem Boden liegt und wie ein Magnet von den beiden anderen angezogen wird.¹⁰³ Ihr Körper wird zwischen den beiden anderen aufgenommen und festgehalten und sie rollen zu dritt weiter zum hinteren Teil der Bühne, wo dann nochmals ein Körper zum rollenden Energiebündel kommt.¹⁰⁴ Dort wird dann auch noch der letzte Tänzer in den rollenden Ball von Körpern aufgenommen und durch die Gruppe bewegt.¹⁰⁵ Auch hier wirkt der Energieaustausch als Bindeglied zwischen dem Individuum und der Gruppe, denn der Transfer veranlasst die Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Körpern und dadurch können sie zu einem Ganzen verschmelzen. Es findet also ein Übergang von einzelnen Personen zu einem Ganzen, einer Gemeinschaft, statt.

Dass die Tänzer*innen als Gruppe fungieren, zeigt sich ebenfalls zum Schluss des Tanzstückes. Sie stehen verteilt auf der Bühne und führen wieder ihre individuellen Bewegungsabläufe aus. Dabei ist die Musik zu Beginn leise und ohne Bass.¹⁰⁶ Die Tänzer*innen bewegen sich entsprechend sanft und langsamer als zuvor. Mit dem Eintreten der dröhnenden Musik werden auch die Bewegungen grösser, schneller und wieder vom Bass kontrolliert.¹⁰⁷ Dabei führt jede*r Tänzer*in dieselben Bewegungen aus, der Unterschied liegt nur in der Reihenfolge der verschiedenen Bewegungen. Beispielsweise beginnt ein Tänzer mit zur Seite ausgestreckten Armen seinen Oberkörper am Rumpf nach links und rechts zu drehen.¹⁰⁸ Eine Tänzerin bewegt ihren Rumpf mit angezogenen Armen, sodass die Fäuste auf Herzhöhe sind, nach links und rechts.¹⁰⁹ Insgesamt gibt es in dieser Szenen fünf verschiedene Bewegungen, die sich nur durch die Position der Arme unterscheiden. Alle Bewegungen sind repetitiv und abhängig von der Musik. Die Tänzer*innen bleiben im Tanz selbst auf sich allein

¹⁰¹ Vgl. «Violet» 2017, Min. 56:46–57:02.

¹⁰² Vgl. ebd., Min. 57:37.

¹⁰³ Vgl. ebd., Min. 58:33.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., Min. 58:52.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., Min. 59:25.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., Min. 64:30.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., ab Min. 65:53.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., Min. 66:35.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., Min. 66:40.

gestellt, jedoch werden alle von der durchdringenden Musik angetrieben und bleiben dadurch miteinander verbunden. So auch im kurzen Moment, in dem eine Gruppenchoreografie entsteht. Die Tänzer*innen sind auf der Bühne verteilt und führen die zuvor erwähnten Arm- und Drehbewegungen individuell aus. Für einen ganz kurzen Moment machen jedoch vier von fünf Tänzer*innen die gleiche Bewegung.¹¹⁰ Hier haben sie ihre Arme zur Seite ausgestreckt und drehen sich mit ihrem Rumpf nach links und rechts, ihr Unterkörper bleibt dabei wie angewurzelt ruhig am Boden.¹¹¹ Die Bewegung des fünften Tänzers unterscheidet sich nur in der Position der Arme. Diese zeigen nicht auf beide Körperseiten, vielmehr streckt er beide Arme nach rechts, wobei der linke Arm nicht parallel zum rechten Arm ist, sondern mit den Fingerspitzen leicht nach unten zeigend.¹¹² Nach dieser Annäherung an eine sichtbare Gruppenchoreografie tanzen dann auch alle wieder für sich, in ihrem gewohnten Ablauf, bis die Musik verstummt und das Tanzstück zu Ende ist.

Die Musik verbindet nicht nur die Tänzer*innen untereinander, sondern auch die Darstellenden und das Publikum. Dazu schreibt Susanne Ernst in ihrer Tanzkritik: «Der Sog war da, die Bewegung floss in meinen Körper über, ich wollte so gerne mitmachen, ausbrechen, bersten.»¹¹³ Der Übergang von Tänzer*innen und Publikum entsteht hier auch durch den Energieaustausch der repetitiven Bewegungen, auch wenn Meg Stuart / Damaged Goods mit einer anderen Tanztechnik arbeiten als Doris Uhlich in *Boom Bodies*. Denn auch in *Violet* ist nicht der Übergang selbst Ekstase, sondern das Mittel zu Ekstase, welches durch die Tanztechnik sowie die evozierende Musik ausgelöst wird.

4.3. Ekstase als kritischer Zustand

Meg Stuart / Damaged Goods verdeutlichen in *Violet* die Fragilität der *condition humaine* und wirken dieser mit ekstatischem Tanz entgegen.¹¹⁴ Die Ekstase im Tanz markiert den kritischen Zustand und ist gleichzeitig das Bindeglied, welches diesen Zustand überträgt.

Diese Fragilität des Menschen wird bei Stuart / Damaged Goods in Form von extremer Körperlichkeit verdeutlicht. Die Tänzer*innen steigern sich in ihren mechanisch zuckenden, schwingenden Bewegungen bis zur Erschöpfung. Durch ständige Repetition gelangen die Darstellenden an ihre körperlichen Grenzen. Auf Szenen der völligen Verausgabung folgen für einzelne Tänzer*innen kurze, in die Choreografie integrierte Erholungspausen. Dabei liegen

¹¹⁰ Hier bleibt unklar, ob dies von der Choreografin und ihrer Kompanie intendiert war oder ob die Synchronität blosser Zufall ist.

¹¹¹ Vgl. «Violet» 2017, Min. 67:53.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Ernst, Susanne: Bersten – Violet. In: freie_zahne. Kritiken für die Freie Szene Berlin, 19.06.2013, <https://theatertogo.wordpress.com/2013/06/19/bersten-violet-muffathallerrelations-meg-stuart/>, 10.11.2020.

¹¹⁴ Vgl. Stückbeschreibung in <http://www.damagedgoods.be/en/violet>, 06.11.2020.

eine Tänzerin und ein Tänzer in der Mitte der Bühne auf dem Boden und durch die deutlichen Atembewegungen des Brustkorbes wird klar, dass die beiden zuvor an den Rand ihrer körperlichen Fähigkeiten getrieben wurden.¹¹⁵ Auch gegen Ende des Tanzstückes wird die Fragilität des Menschseins erneut spürbar, als sich ein Tänzer auf den Boden kniet und seine Stirn und Unterarme dabei ebenfalls auf den Boden legt.¹¹⁶ Sein Körper bewegt sich nicht mehr von selbst, er wird durch den Körper eines anderen Tänzers gelenkt, der von hinten zu ihm tritt und ihn an den Füßen in einen Kopfstand hebt. Natürlich muss der Tänzer, der am Boden war, für einen Kopfstand seinen Rumpf anspannen und kann sich nicht völlig entspannen, aber durch die Fremdeinwirkung entsteht genau dieser Eindruck von körperlicher Erschöpfung. Diese wird dann auch gleich verstärkt, indem der eine Tänzer die Beine des anderen Tänzers zum Boden führt und dessen Körper total erschlafft.¹¹⁷ Die zuvor vorhandene Energie verlässt den Körper des Tänzers und er liegt entkräftet auf der Bühne, geführt vom Körper eines anderen Tänzers. Diese Szene verdeutlicht nochmals die Überreizung, da der Körper des Tänzers an seine physischen Grenzen getrieben wurde und hier von jeglichen Kräften verlassen wird. Dadurch zeigt sich die Fragilität des Menschseins.

Bei der Überreizung der Körper bleiben Stuart / *Damaged Goods* nicht nur bei choreografischen Möglichkeiten, sondern machen die Erschöpfung und das seelische Leiden auch hörbar. Genau wie bei Uhlchs *Boom Bodies* schreit sich eine Tänzerin – gleich mehrmals – ihr Leid aus der Seele. Im Unterschied zu Uhlch sind es jedoch zwei verschiedene Schreie, welche beide in die Choreografie integriert werden, und diese markieren nicht die zuvor beschriebene Zäsur wie bei *Boom Bodies*. Der erste Schrei bleibt stumm, er wird wie die anderen Bewegungen nur in den choreografischen Ablauf integriert¹¹⁸: Die Tänzerin hält während des Schreis ihren rechten Unterarm parallel zum Oberarm vor sich und geht leicht in die Knie. Ihr Gesicht drückt seelischen Schmerz aus, jedoch erzielt der Schrei keine grössere Wirkung als die repetitiven Bewegungen der Tänzer*innen. Es folgt ein zweiter stummer Schrei der Tänzerin.¹¹⁹ Dieser ist ebenfalls Teil des repetitiven Bewegungsablaufes und stellt in dieser Szene die Fragilität der Körper dar.

Es bleibt aber nicht bei diesem stummen Schreien, vielmehr tritt in einer Szene eine Tänzerin an den vorderen Rand der Bühne und schreit diesmal laut. Dabei steht sie breitbeinig, holt tief Luft und geht während des Schreiens immer mehr in die Knie.¹²⁰ Dieser Schrei wird zwar fast von der lauten Musik des Live-DJs übertönt, jedoch wird hier deutlich spürbar, dass der Schrei einen kritischen Zustand markiert und diesen gleichzeitig überträgt. Die Tänzerin, immer noch

¹¹⁵ Vgl. «Violet» 2017, Min. 22:49.

¹¹⁶ Vgl. ebd., Min. 54:05.

¹¹⁷ Vgl. ebd., Min. 54:41.

¹¹⁸ Vgl. ebd., Min. 19:01–19:07.

¹¹⁹ Vgl. ebd., ab Min. 19:20.

¹²⁰ Vgl. ebd., Min. 40:41.

schreiend, springt aus der Hocke hoch, schwingt ihre Arme zur Decke und rennt am vorderen Bühnenrand vorbei zum Rest der Gruppe, der sich in der Bühnenmitte befindet.¹²¹ Dabei streckt die Tänzerin ihre Fäuste bei jedem Sprung vor ihrem Kopf nach oben und es wirkt, als ob diese Bewegung ihr Stärke verleiht. Die Tänzerin fungiert in dieser Szene als Anführerin, welche die ganze Gruppe mitreisst. Die Choreografin arbeitet mit Techniken, deren Grundprinzipien verschieden sind, jedoch alle das gemeinsame Ziel der potenziellen Heilung durch Tanz haben. Diese Heilung durch Tanz zog Meg Stuart gemäss eigenen Angaben jedoch nicht in Betracht, als sie zu choreografieren begann.¹²² Stuart fokussierte sich mehr auf die Leere, die sich nach einem ekstatischen Zustand einstellt, und auf die Verletzlichkeit des Körpers, der versucht, in sich zurückzukehren. Somit wird hier auch exemplarisch mit (Tanz-)Technik auf einen kritischen Zustand aufmerksam gemacht.

5. Fazit

Abschliessend folgt eine zusammenfassende Beantwortung der Fragestellung, wie Ekstase im zeitgenössischen Tanz definiert beziehungsweise wo sie verortet wird, sowie die Überprüfung der These, wie sich Ekstase in Technik, Übergang oder kritischem Zustand zeigt. Bei dem Versuch Ekstase zu definieren, hat sich gezeigt, dass sich nicht «die» Antwort finden lässt. Die Definitionen der unterschiedlichen Disziplinen bleiben lediglich eine Möglichkeit unter vielen. Die genaue Begriffsbestimmung bleibt unscharf, jedoch zeigte sich, dass die Begriffe aus anderen Disziplinen metaphorisch sehr nahe an die Begrifflichkeit der Tanzwissenschaft herankommen. Durch die Anwendung des Konzepts des Gärungsprozesses von Wittrock als Metapher für Ekstase im Tanz haben sich neue Bedeutungen und Kategorien für Ekstase ergeben. Ekstase im Sinne des Gärungsprozesses zeigt die Verbindung zu Rauschmitteln sowie den Übergang in einen neuen Zustand auf. Diese Verbindung zu Rauschmitteln zeigte sich in *Boom Bodies* sowie *Violet* exemplarisch in der Tanztechnik, durch welche die Tänzer*innen in eine Art Rauschzustand kamen. Auch der Übergang, so wie ihn Wittrock beschreibt, konnte mit mehreren Szenen in den beiden Tanzstücken belegt werden. Der Übergang zeigt sich auf Seiten der Tänzer*innen besonders deutlich mit dem Übernehmen von Bewegungen untereinander sowie dem Energiefluss zwischen den Individuen. Die Tanzkritiken zeigten den Übergang zwischen den Darstellenden

¹²¹ Vgl. ebd., Min. ab 41:07.

¹²² Vgl. Stuart zit. in Kästner 2007, S. 37.

und dem Publikum. Somit wird Ekstase also zum sozialen Bindemittel, welches eine Krise kurieren soll. Dieses Bindemittel wird in den beiden Inszenierungen immer wieder durch die Verbindung zwischen den Tänzer*innen durch Energiefluss verdeutlicht und in *Boom Bodies* sogar durch ein Gummiband, welches die Tänzer*innen miteinander verbindet, visualisiert. Der Tanz selbst ist dabei das Indiz für eine Krise oder einen kritischen Zustand sowie das, worüber dieser kritische Zustand verbreitet wird. Es wird also deutlich, dass Tanz einen speziellen Zugang zu Ekstase hat, da er diese darstellen, aber auch erzeugen kann und die Körper selbst dabei direkt zum Einsatz kommen.

Dieser direkte Einsatz von Körpern zur Erzeugung von Ekstase hat sich exemplarisch in den beiden Aufführungsanalysen von *Boom Bodies* und *Violet* gezeigt. Dabei wurde klar, dass ein solcher ekstatischer Zustand beziehungsweise die Darstellung desselben auf einer Tanztechnik beruht, welche die Körper an den Rand ihrer physischen Möglichkeiten treibt. Durch Entgrenzung und höchste Energetisierung werden Grenzen und Strukturen aufgelöst, sowohl diejenigen zwischen den einzelnen Tänzer*innen als auch die zwischen den Darstellenden und dem Publikum. Durch Überschreitung von Grenzen entsteht ein Übergang von Energien. Die Ekstase fungiert hier also nicht nur als Übergang, sondern gar als Auslöser eines solchen ekstatischen Zustandes. Aufgrund dieses Übergangs zwischen Tänzer*innen und Publikum sowie den Tänzer*innen untereinander und dem Austausch von Energien sind sonst klar fixierte Grenzen zwischen einzelnen Tänzer*innen sowie Publikum und Darstellenden nicht mehr klar definiert, sodass mehrere Individuen als zusammengehörendes Ganzes agieren, als eine grosse Gruppe von unterschiedlichen Menschen. Die Verschmelzung von Individuen zu einem Ganzen spricht den kritischen Zustand, einer Norm entsprechen zu müssen, an und verhandelt diesen. Der Angst sowie der Fragilität des Menschseins wird mit Tanz entgegengewirkt.

Die Analyse hat gezeigt, dass sich Ekstase im zeitgenössischen Tanz beziehungsweise in diesen beiden Beispielen nicht entweder in Tanztechnik, Übergang oder kritischem Zustand zeigt. Sowohl bei *Boom Bodies* als auch bei *Violet* entsteht durch Tanztechnik ein Übergang, welcher den kritischen Zustand markiert und durch Tanz kuriert. Ekstase im zeitgenössischen Tanz bedeutet also, dass die Tänzer*innen durch Tanztechnik aus sich hinaustreten und dadurch die Grenzen aufgelöst und überschritten werden. Durch diese Auflösung der sonst so klar definierten Grenzen findet ein Energieaustausch statt und verbindet dadurch die einzelnen Individuen zu einer zusammengehörigen Gruppe, einem Ganzen. Aufgrund dieser Zusammengehörigkeit wird der kritische Zustand überwunden. Ekstase ist also nicht Tanztechnik, Übergang oder kritischer Zustand, sondern ein Zusammenspiel dieser drei Komponenten, die sich gegenseitig bedingen und beeinflussen.

6. Bibliografie

6.1. Inszenierungen

«Boom Bodies». Choreografie: Doris Uhlich, Wien, Halle G, Premiere: 28.01.2016.

«Boom Bodies». Choreografie: Doris Uhlich, Regie: Ulrich A. Reiterer, Wien, Halle G, 28.01.2016, 00:58:11.

«Violet». Choreografie: Meg Stuart / Damaged Goods, Essen, PACT Zollverein, Premiere: 07.07.2011.

«Violet». Choreografie: Meg Stuart / Damaged Goods, Regie: Walter Bickmann, Berlin, HAU2, 14.05.2017, 01:11:28.

6.2. Literatur

Deecke, Moritz: Autobiografie und Ekstase. Außeralltägliches Bewusstsein in narrativer Rekonstruktion. Heidelberg 2016.

Hofmann, Rainer: Schwabbeln als Befreiung, Fett als Freiheit. Die Erfinderin der Fetttanztechnik, Doris Uhlich, erlöst Körper vor Ängsten und Normen. In: bz Basel, 29.08.2016, S. 27.

Huschka, Sabine: Rausch und Ekstase als choreographische KörperSzene. In: Schetsche, Michael u. Schmidt, Renate-Berenike (Hg.): Rausch – Trance – Ekstase. Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände. Bielefeld 2016, S. 217–237.

Kästner, Irmela (Hg.): Meg Stuart. In: Anne Teresa de Keersmaeker – Meg Stuart. München 2007, S. 1–88.

Koebner, Thomas: Ekstase. München 2012.

Müller, Wunibald: Ekstase. Sexualität und Spiritualität. Mainz 31999.

o. A.: arc de cercle. In: Wirtz, Markus Antonius (Hg.): Lexikon der Psychologie. 17. vollst. überarb. Aufl., Bern 2014, S. 194.

Scharfetter, Christian: Ekstase – Sophrosyne. Ausser-sich-sein – Gefasste Besonnenheit. Sternenfels 2008.

Schetsche, Michael u. Schmidt, Renate-Berenike: Ekstase in der modernen Gesellschaft. In: Groos, Ulrike u.a. (Hg.): Ekstase in Kunst, Musik und Tanz. München 2018, S. 30–32.

Wesemann, Arnd: Körper, die nach Freiheit gieren. Energiegeladen: Doris Uhlich und ihre «Boom Bodies» kommen ans Theaterfestival Basel. In: Basler Zeitung, 05.09.2016, S. 11.

Witrock, Eike: Übergänge. Moderne Tanzekstasen zwischen Form und Erfahrung. In: Koebner, Thomas (Hg.): Ekstase. München 2012, S. 116–136.

6.3. Internet

Ernst, Susanne: Bersten – Violet. In: freie_zahne. Kritiken für die Freie Szene Berlin, 19.06.2013, <https://theatertogo.wordpress.com/2013/06/19/bersten-violet-muffathallerelations-meg-stuart/>, 10.11.2020.

Mühlemann, Marianne: Und ein paar blaue Veilchen. Schweizer Premiere zur Saisoneroöffnung in der Dampfzentrale: Meg Stuart serviert mit «Violet» tänzerische Grenzerfahrungen. In: Der Bund, 01.09.2011, <https://www.derbund.ch/agenda/buehne//und-ein-paar-blaue-veilchen/story/29057686>, 14.11.2020.

Post, Hans-Maarten: Shellshocked, but extremely alive. Five dancers in an abstract maelstrom that sweeps you away. In: Utopia Parkway, 21.07.2011, <http://www.damagedgoods.be/en/violet>, 10.11.2020.

Stuart, Meg u. Damaged Goods: Violet. <http://www.damagedgoods.be/en/violet>, 06.11.2020.

Uhlich, Doris: Biografie. <https://www.dorisuhlich.at/de/biografie>, 18.11.2020.

Uhlich, Doris: Boom Bodies. <https://www.dorisuhlich.at/de/projekte/boom-bodies>, 27.10.2020.

Uhlich, Doris: HZT open lecture. In: Rausch-Zustände als körperszenische Aushandlung von Kräften, 09.12.2016, <https://vimeo.com/231348891>, 22.11.2020.

Veil, Susanne: Im Herzschlag mit dem Beat. Doris Uhlich bringt in ihrer neuen Performance «Boom Bodies» acht Tänzer und den Bass zum Schwingen. In: Wiener Zeitung, 29.01.2016, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/798235_Im-Herzschlag-mit-dem-Beat.html%3Fem_cnt%3D798235, 03.11.2020.