Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)
Band 26

Julia Wechsler

Euphorisches Mitschwingen – dystopische Sinnzuschreibungen

Wie kontextuelle Faktoren die Rezeption von *Into the Hairy* der Company *L-E-V* beeinflussen

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

Julia Wechsler

Euphorisches Mitschwingen – dystopische Sinnzuschreibungen

Wie kontextuelle Faktoren die Rezeption von *Into the Hairy* der Company *L-E-V* beeinflussen

Bern Open Publishing

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2025

Impressum

ISBN: 978-3-03917-107-1
DOI: 10.48620/86573

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

Lektorat: Tabitha Eberli
Layout Titelei: Julia Wechsler

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

Text © 2025, Julia Wechsler

Titelfoto: *Into the Hairy*. Choreografie: Sharon Eyal, Gai Behar, Premiere: Montpellier, 23.06.2023

Bildnachweis: Katerina Jebb

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	6
2.	Entstehungskontext von *Into the Hairy*	8
3.	Aufführungs- und Rezeptionsanalyse	10
3.1.	Aufführungsanalyse I: Referenzen zur Club-Kultur	10
3.2.	Rezeptionsanalyse I: Groove	12
3.3.	Aufführungsanalyse II: Individualität – Synchroni(zi)tät	14
3.4.	Rezeptionsanalyse II: (De-)Synchronisierung	16
4.	Fazit	19
5.	Bibliografie	21
6.	Anhang: Aufführungserlebnisse	23
6.1.	Festival *Montpellier Danse*, Opéra Comédie, 24. Juni 2023	23
6.2.	*Tanz in Bern* Festival, Dampfzentrale, 27. Oktober 2023	23
6.3.	Théâtre Paris-Villette, 12. April 2024	23

1. Einleitung

Ich hatte dreimal die Gelegenheit, eine Aufführung des Stücks *Into the Hairy* von Sharon Eyal und Gai Behar zu besuchen. Zum ersten Mal sah ich das Stück am 24. Juni 2023 im Rahmen des Festivals *Montpellier Danse*. Mein zweites Aufführungserlebnis – am 27. Oktober 2023 am Festival *Tanz in Bern* – unterschied sich stark vom ersten. Der Anfang Oktober neu eskalierte Nahost-Konflikt liess mich das Stück der israelischen Company *L-E-V* in einem anderen Kontext betrachten. Das ohnehin dystopische, düstere Stück erhielt eine zusätzliche Lesart und eröffnete die Möglichkeit für politische Interpretationsansätze[1]. Während dem Analyseprozess sah ich das Stück noch ein drittes Mal – am 12. April 2024 im Théâtre Paris-Villette – und erlebte es wiederum weniger politisch.
Ausgehend von diesen Aufführungserlebnissen[2] untersuche ich in der vorliegenden Arbeit zwei Fragestellungen: Welche Rezeptionen bietet das Stück *Into the Hairy* den Zuschauer:innen an? Und wie beeinflusst der Rezeptionskontext die Wahrnehmungen? Die Arbeit verfolgt das Ziel, aufführungsanalytisch meine unterschiedlichen Wahrnehmungen bei den Aufführungserlebnissen zu analysieren und zu kontextualisieren.[3] In der Aufführungsanalyse werden dramaturgische Mittel und Bewegungssequenzen beschrieben, die zu bestimmten Wahrnehmungen bei den Zuschauer:innen führen. Diese Wahrnehmungen werden in der Rezeptionsanalyse untersucht. Für die Analysen orientiert sich diese Arbeit an phänomenologischen und autoethnografischen Arbeitsweisen. Die Phänomenologie zielt nach dem Theaterwissenschaftler Jens Roselt auf «ein erweitertes Verständnis von Theaterrezeption […], das die sinnliche, körperliche und affektive Dimension der Teilhabe an Aufführungen bedenkt»[4]. Um diese mehrdimensionale Teilhabe zu beschreiben, fokussiere ich nicht nur auf meine eigenen Aufführungserlebnisse, sondern erweitere diese mit den in Kritiken beschriebenen Wahrnehmungen. Autoethnografisch ist die Herangehensweise insofern, als es darum geht, durch verschiedene Aufführungserlebnisse selbst Teil dieser Erfahrung zu werden. Die Tanzwissenschaftlerin Elizabeth Waterhouse schreibt dazu, dass «Ethnograf:innen […] selbst Teil an ihren Forschungsphänomenen [haben] und […] durch

[1] Vgl. zur Problematik des Begriffs ‹Interpretation› Thurner, Christina: Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele u. Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer». 2. überarb. u. erw. Neuauflage. Bielefeld 2015, S. 53–64, hier S. 62. Die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner schreibt alternativ, ebd., «von einem Akt der Bedeutungszuweisung oder -synthese» und ist sich somit der «Subjektivität dieses analytischen Akts» bewusst.

[2] Vgl. die drei Aufführungserlebnisse, die im Anhang detailliert geschildert werden.

[3] Vgl. zum methodischen Vorgehen Thurner 2015, die für eine Aufführungsanalyse vom Aufführungserlebnis ausgeht, das Video als Quelle reflektiert und anschliessend an eine diachrone und synchrone Analyse vom Bedeutungsangebot eines Stücks auf eine Bedeutungssynthese schliesst.

[4] Roselt, Jens: Phänomenologie. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Thurner, Christina u. Wehren, Julia (Hg.): Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Baden-Baden 2023, S. 207–211, hier S. 211.

›teilnehmende Beobachtung‹»[5] lernen würden. In meinem Fall habe ich selbst als Zuschauerin an drei Aufführungen teilgenommen und drei unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Dabei müssen meine jeweils unterschiedlichen Voraussetzungen mitreflektiert werden. Während ich das Stück zweimal ohne Absicht gesehen habe, es wissenschaftlich zu analysieren, war ich bei meinem dritten Aufführungsbesuch bereits an der Analyse und ging mit vertieftem Wissen um das Stück in die Vorstellung. Wie Waterhouse schreibt, sind Zuschauer:innen-Erfahrungen eine Möglichkeit von ethnografischer Forschung. Dabei sei es üblich, Notizen zu machen, ähnlich wie ich es für meine Aufführungserlebnisse gemacht habe.[6] Meine Erinnerungen an die ersten beiden Aufführungen habe ich jedoch erst zum Zeitpunkt der Konzeption dieser Arbeit – also mit zeitlicher Distanz – festgehalten. Die Aufführungsanalyse basiert nicht nur auf meinen Erinnerungen an die Aufführungserlebnisse, sondern auch auf einer von RAI produzierten Aufnahme des Stücks[7]. Dieses Video zeigt selten die Totale, sondern lenkt durch Kameraführung, Zoom und Schnitt meine Wahrnehmung. Gleichzeitig ermöglicht die Videoanalyse, durch wiederholtes Betrachten und Zoom-Einstellungen bei der Aufführungsanalyse gewisse Details zu untersuchen.

Der Hauptteil der Arbeit besteht in einer zweiteiligen Aufführungs- und Rezeptionsanalyse zu den Kategorien *Referenzen zur Club-Kultur* und *Individualität – Synchroni(zi)tät*. Die Monografie *Gefühlter Groove. Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne*[8] des Choreografen und Tanzwissenschaftlers Sebastian Matthias bildet den theoretischen Rahmen für die erste Analysekategorie. Er stellt Groove als konstitutives Bewegungsphänomen im Club-Tanz fest und analysiert Groove in exemplarischen Stücken des zeitgenössischen Bühnentanzes. Für den zweiten Teil der Aufführungsanalyse werden einzelne Kapitel des Sammelbands *De/Synchronisieren? Leben im Plural*[9], herausgegeben von den Tanzwissenschaftler:innen Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels und Anne Schuh, verwendet. Diese widmen sich unterschiedlichen Synchronisierungsphänomenen wie Entrainment oder Groove. Vor der Analyse wird im nächsten Kapitel der Entstehungskontext von *Into the Hairy* beschrieben.

---

[5] Waterhouse, Elizabeth: Ethnografische Ansätze. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Thurner, Christina u. Wehren, Julia (Hg.): Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Baden-Baden 2023, S. 243–249, hier S. 243.

[6] Vgl. ebd., S. 243, 247.

[7] Vgl. Into the Hairy. Choreografie: Eyal, Sharon u. Behar, Gai. Montpellier, Premiere: 23.06.2023, Aufnahme: o. D., Webvideo: Into the Hairy – Festival dei Due Mondi. 03.08.2023, www.raiplay.it/programmi/intothehairy-festivaldeiduemondi, 07.03.2024, 00:46:24.

[8] Vgl. Matthias, Sebastian: Gefühlter Groove. Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne. Bielefeld 2018.

[9] Vgl. Brandstetter, Gabriele; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover 2017; vgl. darin Waterhouse, Elizabeth: Entrainment und das zeitgenössische Ballett von William Forsythe. In: Brandstetter, Gabriele; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover 2017, S. 197–219; vgl. Matthias, Sebastian: And the Dance Goes On… Groove-Felder und plurale Kommunikation. In: Brandstetter, Gabriele; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover 2017, S. 187–195.

2. Entstehungskontext von *Into the Hairy*

Die Company *L-E-V* hat das Stück *Into the Hairy* im Juni 2023 am Festival *Montpellier Danse* uraufgeführt. Die 2013 gegründete und seit August 2022 in Paris ansässige Company wird von den israelischen Künstler:innen Sharon Eyal und Gai Behar geleitet.[10] Mögliche politische Beweggründe zu deren Standortwechsel von Tel Aviv nach Paris sind nicht bekannt.[11] Eyal arbeitete nach ihrer Tanzausbildung zuerst als Tänzerin, später als assoziierte künstlerische Leiterin und Hauschoreografin für die *Batsheva Dance Company* in Tel Aviv. Seit 2005 kreiert sie zusammen mit Behar Stücke, zunächst Auftragsarbeiten für unterschiedliche Companies, anschliessend für ihre Company *L-E-V*. Behars Hintergrund als Party-Veranstalter und DJ im Nachtleben von Tel Aviv von 1999 bis 2005 beeinflusst die Stücke von *L-E-V*. Am Stück *Into the Hairy* ist ein interdisziplinäres Team von Künstler:innen beteiligt: Die Musik stammt vom walisischen Musiker *Koreless* – mit vollem Namen Lewis Roberts –, der Akteur in der Party-Szene in Glasgow ist. Maria Grazia Chiuri, künstlerische Leiterin bei *Christian Dior Couture*, designt für das Stück schwarze, netzartige Ganzkörperanzüge. Das Lichtkonzept hat Alon Cohen entworfen. Es performen sieben bis acht Tänzer:innen internationaler Herkunft, die mehrheitlich eine Ausbildung in klassischem Tanz absolviert haben.
Neben Informationen zu den Künstler:innen und Co-Produktionspartner:innen ist auf der Webseite inhaltlich zu *Into the Hairy* einzig folgender Paratext zu finden:

> Deep Into the Hairy… Dirty and gentle. Broken. Alone. Alone. Alone. Alone. Deeper. Stronger. Weaker. Sadder. More alone. Hole. Diamond shining off alone. Mustn't be night. Skies and heart. My love chapter 245. I LovE [sic!] you. My Harry……..[12]

Zusätzlich zu der Anspielung auf den nicht eindeutigen Titel *Into the Hairy* durch das Homofon ‹Harry – Hairy› wird die Kontinuität von Eyals Stücken in den Komparativen und im Fragment «love chapter 245»[13] aufgezeigt. Letzteres verweist auf das frühere Stück *Love Chapter 2*. Auch die emotionale Komponente des Stücks wird betont. Eyal erwähnt bei der Pressekonferenz anlässlich ihrer Vorstellungen am Festival *Montpellier Danse*, dass das Stück Emotionen vermitteln solle, und geht auf den Kreationsprozess ein. Für neue Produktionen beginne sie mit einer Improvisation im Tanzstudio, worauf die Tänzer:innen ihre Bewegungen imitieren würden. Sie bevorzuge es, physische und emotionale Informationen anstelle von verbalen Erklärungen zu geben.

---

[10] Vgl. o. A.: Into the Hairy. In: L-E-V. Sharon Eyal – Gai Behar. 2024, www.sharoneyaldance.com/en/90/113, 07.03.2024.

[11] Die Company *L-E-V* äussert sich auch nicht zu politischen Aussagen von *Into the Hairy*, und Eyal distanziert sich 2015 in Bezug auf andere Stücke sogar explizit von davon, vgl. Schneider, Lena: Das Ding, das pocht. Unpolitisch? Eher nicht. Mit ‹Killer Pigs› erzählt die israelische Choreografin Sharon Eyal vom Krieg. In: Tagesspiegel, 30.05.2015, www.tagesspiegel.de/potsdam/potsdam-kultur/das-ding-das-pocht-unpolitisch-eher-nicht-mit-killer-pigs-erzahlt-die-israelische-choreografin-sharon-eyal-vom-krieg-7232734.html, 05.06.2024. *Into the Hairy* situiert sich aber in einem breiten Diskurs um das Kunstschaffen im Kontext des Nahost-Konflikts, vgl. dazu Schreiber, Falk u. Weickmann, Dorion: Krisenklima. In: Tanz, Juni 2024, S. 48–51; vgl. Odenthal, Johannes: Abwesende Körper. In: Tanz, Juni 2024, S. 52–57; vgl. Hatami, Elaheh: Exponiert. In: Tanz, Juni 2024, S. 58–59. *L-E-V* lässt offen, ob sie sich politisch nicht äussern aus Angst vor daraus entstehenden Einschränkungen oder weil politische Aussagen ihrer Kunst nicht mit ihrem Tanzverständnis vereinbar sind.

[12] o. A. 2024, o. S.

[13] Ebd.

Der Company-Webseite ist ausserdem zu entnehmen, dass im Januar 2022 Teile von *Into the Hairy* im Rahmen von *LAS (Light Art Space)* als *This Is Not A Love Show* im Kraftwerk Berlin, also keinem konventionellen Bühnenraum, gezeigt wurden. Zudem war die Company *L-E-V* kurz nach der Premiere von *Into the Hairy* mit *R.O.S.E* im Juli 2023 am *Manchester International* Festival. Auf die Verbindung zu *Into the Hairy* wird zwar nicht hingewiesen, jedoch sind im Trailer zu *R.O.S.E*[14] identische choreografische Phrasen erkennbar. Tatsächlich wird mit *R.O.S.E* Bewegungsmaterial aus *Into the Hairy* in einem Club-Setting gezeigt, wie dies die Kritikerin Lyndsey Winship schreibt: «Sharon Eyal takes thrilling choreos to the club»[15].
Nebst der von Winship genannten Referenz zur Club-Kultur zeigt sich ein weiteres Charakteristikum von Eyals Bewegungssprache in der Mischung aus klassischer Tanztechnik und der von Ohad Naharin entwickelten Bewegungsmethode ‹Gaga›, wie der Journalist Peter Aspden in einem Interview mit Eyal feststellt. Dadurch könne Eyal das Potenzial ihrer Tänzer:innen ausschöpfen, Schwächen sowie Stärken identifizieren und dabei Extreme ausprobieren.[16] Die hier ausgeführten Informationen zum Entstehungskontext von *Into the Hairy* bilden die Grundlage für die Aufführungs- und Rezeptionsanalysen im nächsten Kapitel.

[14] Vgl. Christian Dior: Sharon Eyal Presents ‹R.O.S.E›. In: Youtube, 27.10.2023, www.youtube.com/watch?v=eSSJs3hW19c, 01.05.2024, 00:03:18.

[15] Winship, Lyndsey: ROSE review. Sharon Eyal takes thrilling choreo to the club. In: The Guardian, 16.07.2023, www.theguardian.com/stage/2023/jul/16/rose-review-new-century-hall-manchester-sharon-eyal, 01.04.2024.

[16] Vgl. Aspden, Peter: ‹I go to extremes›. Israeli choreographer Sharon Eyal on what inspires her. In: Financial Times, 29.06.2018, www.ft.com/content/a4ad7252-793a-11e8-af48-190d103e32a4, 29.03.2024.

3. Aufführungs- und Rezeptionsanalyse

Die folgende Aufführungsanalyse des Stücks *Into the Hairy* orientiert sich an den zwei Kategorien *Referenzen zur Club-Kultur* und *Individualität – Synchroni(zi)tät*.[17] Referenzen zur Club-Kultur sind aufgrund der am Produktionsprozess beteiligten Akteur:innen naheliegend. Solche Referenzen werden mit Fokus auf die Bewegungen differenziert aufgezeigt. Das Verhältnis von Individualität und Synchroni(zi)tät ist in der Dramaturgie von *Into the Hairy* angelegt. Das ca. 45-minütige Stück ist durch den stetigen Wechsel zwischen abstrakten, synchronen Bewegungs-Motiven und daraus ausbrechenden Soli, Duos oder Gruppensequenzen geprägt. Die Tänzer:innen bewegen sich alternierend im kollektiven Schwarm und zeigen individuelle Charaktere in narrativen Bildern. Auf diese grobe Strukturierung wird in der Aufführungsanalyse zurückgegriffen.
Für die Rezeptionsanalyse zu *Into the Hairy* sind zwei Ebenen zentral, mit denen sich die unterschiedlichen Wahrnehmungen bei meinen Aufführungserlebnissen und in den Kritiken kategorisieren lassen. Auf der kinästhetischen Rezeptionsebene entstehen körperliche Reaktionen, wie z. B. Bewegungsaffizierung in Form eines rhythmischen Mitwippens. Diese Reaktionen können zu einem beschwingten, euphorischen Körpergefühl führen. Sebastian Matthias nennt den «produktiven Zusammenhang von Musik»[18], Tanz und Publikum als Voraussetzung für eine «Choreographie als […] kinästhetische Erfahrung»[19]. Auf der semantischen Rezeptionsebene ermöglicht das Stück fragmentarische Sinnzuschreibungen, die sich aus den unterschiedlichen narrativen Bildern erschliessen. Beide Ebenen beinhalten zudem einen emotionalen Aspekt. Durch die kinästhetische Wahrnehmung und durch die Sinnzuschreibungen werden beim Publikum Emotionen ausgelöst.[20]

3.1. Aufführungsanalyse I: Referenzen zur Club-Kultur

Die naheliegendste Referenz zur Club-Kultur lässt sich in der Ästhetik des Bühnenraums festmachen, denn, wie die Soziologin und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein schreibt, ist «[d]ie Ästhetisierung des Raumes […] ein wesentliches Kennzeichen der Club-[…]Kultur»[21]. Zwar unterscheidet sich die Ästhetik des Raums je nach Theater, das Lichtdesign als raumkonstituierender Faktor bleibt aber konstant. Die Lichtstimmungen für *Into the Hairy* sind dunkel gehalten und gliedern das Stück farblich in drei Teile: grün, blau und rot. Besonders die Dunkelheit weckt Assoziationen zum Club und lässt, wie Klein in Bezug auf Club-Räume feststellt, «die Beweglichkeit der materiellen Raumgrenzen suggerieren.»[22] Die Tänzer:innen situieren sich also in einem nicht klar definierten Raum. Die schwarzen, netzartigen Ganzkörper-Anzüge der Tänzer:innen geben durch deren stilisierte, aber löchrige Optik in

[17] Als zusätzliche Kategorie wäre das Verhältnis von der Bewegungsmethode ‹Gaga› zur klassischen Tanztechnik interessant zu analysieren. Für diese Analyse wäre aber ein vertieftes Körperwissen in Bezug auf Gaga notwendig, was im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten war. Vgl. zu Gaga Katan, Einav: Embodied philosophy in dance. Gaga and Ohad Naharin's movement research. London 2016.
[18] Matthias 2018, S. 96.
[19] Ebd.
[20] Die Rezeptionsanalyse basiert zwar v. a. auf den Aufführungserlebnissen und der Analyse der Kritiken, das Video beeinflusst aber auch meine Rezeption. Während die kinästhetische Rezeption nur bei einem Aufführungsbesuch funktioniert, sind Sinnzuschreibungen anhand des Videos besser nachvollziehbar.
[21] Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie. Wiesbaden 2004, S. 146.
[22] Ebd., S. 147.

Kombination mit der schwarzen, verschmierten Schminke im Gesicht die Vulnerabilität der Individuen preis. Nebst der visuellen Ästhetik stammt die Musik, der «elektronische[ ] Grundrhythmus, der auf helle, freundliche Töne […] trifft»[23], wie von Thomas Hahn in einer Kritik zum Stück beschrieben, aus der Club-Kultur. Ähnlich wie im Club vibriert die laute Musik im Körper der Zuschauer:innen.

Die deutlichste Referenz zur Club-Kultur ist aber der Tanz. Matthias stellt Groove als konstitutives Bewegungsphänomen für den Club-Tanz und bei exemplarischen Stücken des zeitgenössischen Bühnentanzes fest.[24] Er definiert Groove als «individuelle[n], auf das kinästhetische Erleben ausgerichtete[n] Improvisationsmodus mit einer sich selbst fortschreibenden Bewegungsperformance, der sich in der Unterstützung durch die Versammlung von gemeinsam Tanzenden herstellt»[25] und der «aus einander überlagernden und synchronisierenden Bewegungsstrukturen»[26] organisiert ist. Groove als Improvisationsmodus entstehe durch das gemeinsame Tanzen von verbindenden Bewegungsmotiven und sei durch vier Merkmale bestimmt.[27] Als erstes nennt Matthias «[s]ich wiederholende, improvisierte und sich überlagernde Bewegungsmotive»[28]. Dabei sei die korrekte Ausführung der Bewegungen weniger wichtig als die «wellenartigen Übertragungen, die den Körper in Schwingung versetzen.»[29] Als Beispiel für repetitive Übertragungen aus *Into the Hairy* steht das wiederkehrende Schritt-Hink-Motiv.[30] Die Tänzer:innen schreiten aufrecht zur rhythmisierten Musik über die Bühne, den einen Fuss jeweils auf Halbspitze absetzend, den anderen flach. Aus der dabei entstehenden Rotationsbewegung in den Beinen resultiert ein Auftrieb in den Oberkörper. Die Bewegung fliesst bis in die Arme und Hände, welche die Tänzer:innen gleichförmig und leicht wellend vor ihrem Oberkörper mitführen. Eyal überträgt die Qualität der im Club improvisierten Bewegungen auf dieses Bewegungsmotiv, das jedoch, im Unterschied zum Club-Tanz, festgelegt ist.

Nach Matthias ist das zweite Merkmal von Groove die «Konflikt- bzw. Spannungsbildung»[31], die sich dadurch auszeichne, dass unterschiedliche Bewegungsimpulse bzw. «wellenartige[ ] Übertragungen»[32] miteinander in Konflikt stünden. Dabei entstehe ein komplexes Zusammenspiel von Bewegungen. Bei der Hüpf-Sequenz[33] bauen die Tänzer:innen Spannung im Bereich des Brustkorbs auf und stützen dabei die Arme seitlich ein. Parallel dazu strecken sie flink und synchron die Beine in unterschiedliche Richtungen aus, wobei diese Bewegungen in kleine Sprünge übergehen. Die etwas verzögerte Bewegung des Oberkörpers steht dabei in Konflikt mit den schnellen Sprüngen. Anschliessend halten die Tänzer:innen die Hände auf ihren eigenen Brustkorb und bauen Spannung im Körper auf, während sie in einer Reihe

---

[23] Hahn, Thomas: Sharon Eyal ‹Into the Hairy›. Salzburg on tour. In: Tanz, August–September 2023, S. 48.

[24] Im Unterschied zu Groove als Improvisationsmodus im Club-Tanz, der von Club-Besucher:innen praktiziert wird, ist die Choreografie von *Into the Hairy* festgelegt und es performen professionelle Tänzer:innen. Die Trennung zwischen Tänzer:innen auf der Bühne und Publikum, das sitzend zuschaut, ist eine weitere Differenz. Diese durch die unterschiedlichen Settings bedingten Differenzen sind in die Analyse miteinzubeziehen.

[25] Matthias 2018, S. 143.

[26] Ebd., S. 12.

[27] Vgl. ebd., S. 26–36.

[28] Ebd., S. 27.

[29] Ebd.

[30] Vgl. Into the Hairy 2023, u. a. 00:04:53–00:09:38. Vgl. dazu auch Matthias 2018, S. 27, wo er das «Step-Touch-Motiv» beschreibt und diesem die Funktion des rhythmischen Bewegungsflusses beimisst. Darin ist eine Analogie zum von mir beschriebenen Schritt-Hink-Motiv von Eyal erkennbar.

[31] Ebd., S. 29.

[32] Ebd., S. 27.

[33] Vgl. Into the Hairy 2023, 00:15:57–00:16:47.

stehend ins Publikum blicken. Darauf folgen synchrone, aber abgebremste Hüpfer, da der Oberkörper auf konstanter Höhe bleibt.
Die «spezifische[ ] Grundspannung»[34], ein weiteres Merkmal von Groove, bedeutet, dass Tänzer:innen bestimmte Körperteile (v. a. die Knie) konstant leicht biegen und durch diesen Muskeltonus stets reaktionsbereit für ein «fließende[s] Bewegungsspiel»[35] sind. Unter diesem vierten Merkmal versteht Matthias spontane, fliessende und improvisierte Bewegungen zur Musik, die mit möglichst kleinem Kraftaufwand aneinandergereiht würden. Für die Beschreibung dieser beiden Merkmale kann erneut das Schritt-Hink-Motiv analysiert werden. Die Tänzer:innen bauen eine hohe Körperspannung auf, welche zunächst widersprüchlich zu den zuvor beschriebenen «wellenartigen Übertragungen»[36] scheinen mag. Jedoch ist diese Körperspannung gerade die Voraussetzung für den daraus resultierenden Bewegungsfluss. So wird z. B. das simple Mitführen des Oberkörpers durch die spezifische Art und Weise, wie die Tänzer:innen ihre Füsse aufsetzen, und durch die daraus resultierende Rotationsbewegung zu fliessenden, raumgreifenderen Bewegungen gesteigert. Die Kombination von unterschiedlichen rhythmischen Bewegungsmotiven, sich widerstrebenden Bewegungsimpulsen, fliessenden Bewegungssequenzen und trotzdem konstanter Körperspannung führt, wie von Matthias beschriebenen, zu Groove.
Ein weiteres Merkmal von Club-Tanz ist nach Klein die Unterscheidung zwischen den Bewegungen der Beine, die den Rhythmus der Musik aufnehmen würden, und jenen des Oberkörpers, der von den Tänzer:innen passend zu ihrem individuellen Tanzstil eingesetzt werden könne.[37] Auch dieses Element ist im Schritt-Hink-Motiv erkennbar. Die zuvor beschriebenen fliessenden Bewegungen des Oberkörpers werden von den Tänzer:innen jeweils unterschiedlich ausgestaltet. Ein Tänzer spitzt seine Bewegung in grossen, energischen Schulterkreisen zu, worauf eine andere Tänzerin sich zunächst als einzige zum Publikum dreht und die Wellenbewegungen ihrer Arme potenziert. Anschliessend initiiert sie mit ihren Armen raumgreifendere Bewegungen, rotiert dabei ihren Oberkörper, wobei ihre Schritte stets dem Rhythmus der Musik verpflichtet sind.[38]

3.2. Rezeptionsanalyse I: Groove

Die durch die Club-Kultur geprägte Ästhetik des dunklen Bühnenraums und die damit verbundene Auflösung der Raumgrenzen[39] unterstützen ein anhaltend bedrückendes Gefühl beim Publikum. Diese Beobachtung mache ich besonders bei der Vorstellung in Bern, weil ich dort nahe an der schwarz ausgehängten Bühne sitze. Die Dunkelheit wird von der Kritikerin Ariane Bavelier als Metapher verwendet für die Emotionen, die das Stück auslöst: «Pas de sang, mais une Leçon [sic!] de ténèbres qui possède une sacrée puissance.»[40]
Nebst der emotionalen Wirkung der Raumästhetik wird die Rezeption bezüglich Referenzen zur Club-Kultur v. a. auf der kinästhetischen Ebene deutlich. Dazu gehört z. B. die Auswirkung der sehr lauten Technomusik auf den Körper der Rezipient:innen, in dem die Musik resoniert. Bei der Aufführung in Paris schwingt sogar die Metall-Tribüne mit, was ich akustisch wahrnehme. Referenzen zur Club-Kultur werden auch in einer Kritik zur Performance *R.O.S.E*

[34] Matthias 2018, S. 33.
[35] Ebd.
[36] Ebd., S. 27.
[37] Vgl. Klein 2004, S. 163–165.
[38] Vgl. Into the Hairy 2023, 00:06:25–00:08:28.
[39] Vgl. Klein 2004, S. 147.
[40] Bavelier, Ariane: Cauchemars de Dames à Montpellier Danse. In: Le Figaro, 27.06.2023, S. 29.

aufgezeigt, die, wie beschrieben, auf *Into the Hairy* aufbaut und für ein Club-Setting produziert wurde. So schreibt Winship, dass Eyals Produktionen für den Club kreiert seien: «[I]t has always felt like it should be in a club, with its future-creature androgyn, its hypnotic repetition, its slinking bodies with their strange and intimidating sexiness»[41]. Die hypnotische bis in Trance versetzende Wirkung von Eyals Choreografie beschreibt auch Bavelier:

> Les danseurs développent une boucle chorégraphique où les figures s'engendrent peu à peu et se répètent, en crescendo: la danse, hyper-maîtrisée, développe son pouvoir hypnotique et dans une montée savamment contrôlée conduit jusqu'à la transe.[42]

Die beschriebene Wirkung wird auf die Bewegungen zurückgeführt, die von Beherrschung der Körper und energetischer Steigerung gekennzeichnet sind. Trance als körperlich einnehmender Zustand ist ebenfalls Teil der kinästhetischen Ebene. Zu diesem physischen, tranceähnlichen Zustand führt der von Matthias beschriebene Improvisationsmodus Groove, dessen Wahrnehmung er wie folgt beschreibt: «Der aktive und motionale Rezeptionsmodus von grooviger Musik bedingt die erfahrbare Qualität von Grooves[,] […] eine emotionale Hochstimmung»[43]. Matthias zeigt auf, dass die kinästhetische Rezeption von Groove zu euphorisch beschwingenden Emotionen führt. Besonders seine ersten beiden Merkmale von Groove – «[s]ich wiederholende, improvisierte und sich überlagernde Bewegungsmotive»[44] sowie «Konflikt- bzw. Spannungsbildung»[45] – sind beispielsweise bei der Hüpf-Sequenz erkennbar. Diese Sequenz führt zur entsprechenden körperlichen Rezeption, die Matthias als «inneres – taktiles – Empfinden»[46] beschreibt. Die Kombination aus hoher Körperspannung, sich widerstrebenden Bewegungsimpulsen und gleichzeitig fliessenden Bewegungen führt zu dem von Matthias beschriebenen körperlichen Empfinden. Die Zuschauer:innen befinden sich stets im Zustand der körperlichen Beschwingtheit.

Ein weiterer Aspekt der kinästhetischen Rezeption ist die Bewegungsaffizierung des Publikums, die Winship beobachtet: «The energy bounces back between performer and audience»[47]. Die hier für *R.O.S.E*, die Performance im Club-Setting, beschriebene Wechselwirkung zwischen Publikum und Tänzer:innen ist auch bei *Into the Hairy* identifizierbar. Die durch die Bewegungen der Tänzer:innen und die Rhythmen der Technomusik ausgelöste Bewegungsaffizierung erlebe ich besonders bei der Aufführung in Paris. Gleich zu Beginn des Stücks bemerke ich, wie mein Körper rhythmisch zur Musik mitfliesst, und beobachte gleichzeitig, wie die Techniker:innen, die die Aufführung stehend mitverfolgen, selbst mittanzen.

Zuletzt soll noch darauf eingegangen werden, dass die körperliche Rezeption durch die Erinnerung an vorausgehende Aufführungserlebnisse beeinflusst wird. In Paris fällt mir auf, dass ich die Bewegungen und v. a. deren Rhythmen körperlich verinnerlicht habe. Besonders am Anfang des Stücks kann ich mich an jedes Kopfdrehen, Zusammenzucken, jeden Richtungswechsel der Tänzer:innen erinnern und diese Bewegungen deshalb antizipieren. Diese Erinnerung basiert u. a. auf der «erfahrbare[n] Qualität von Grooves»[48], die mich die Bewegungen wahrnehmen lässt, obwohl ich sie nie selber ausgeführt habe. Zudem ist mein

[41] Winship 2023, o. S.
[42] Bavelier 2023, S. 29.
[43] Matthias 2018, S. 22.
[44] Ebd., S. 27.
[45] Ebd., S. 29.
[46] Ebd., S. 30.
[47] Winship 2023, o. S.
[48] Matthias 2018, S. 22.

Aufführungserlebnis in Paris von einem stetigen Vergleich mit der Aufführungsaufzeichnung geprägt. Nach Montpellier kann ich mich besonders an meinen damaligen Lieblingsmoment, die Hüpf-Sequenz, erinnern. So erstaunt es mich zunächst, dass mir diese Sequenz in Paris nicht mehr besonders auffällt. Der Grund dafür liegt darin, dass die Hüpf-Sequenz auf eine kinästhetische Rezeption ausgelegt ist, die in Paris aufgrund meiner Entfernung zur Bühne weniger stark ist. Der Platz im Zuschauer:innen-Raum und die Distanz zur Bühne beeinflussen also die kinästhetische Wahrnehmung.

3.3. Aufführungsanalyse II: Individualität – Synchroni(zi)tät

Als zweite Analyse-Kategorie wird das Verhältnis von Individualität und Synchroni(zi)tät in den Bewegungen der Tänzer:innen und bei den phasenweise erkennbaren Charakteren untersucht. Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels und Anne Schuh unterscheiden zwischen Synchronität als horizontal organisiertem, zeitlichem Phänomen und Synchronizität als vertikal organisierter «Herstellung[ ] […] von Gleichzeitigkeit»[49]. In *Into the Hairy* werden beide Synchronisierungsprozesse beobachtet. In mehreren Sequenzen werden synchrone Bewegungsabfolgen getanzt. Als Beispiel wird im Folgenden die Kreis-Sequenz beschrieben. Zunächst ziehen die Tänzer:innen mit einem Arm Linien vor ihrem Brustkorb und lassen wellenartige Bewegungen in die Höhe streben. Dabei formiert sich die Gruppe in einem Kreis und ergreift mit dynamischem Anheben ihrer Beine in Attitude-Positionen den Raum. Die Tänzer:innen synchronisieren sich in Form und Bewegungsqualität, behalten aber gleichzeitig Freiraum für die individuelle Ausgestaltung unterschiedlicher Charaktere.[50] Trotz dieser Synchronizität wird keine Uniformität erreicht, da es minimale Unterschiede in der Bewegungsausführung gibt. So heben zwar alle Tänzer:innen im gleichen Rhythmus ihr linkes Bein in Attituden, die Höhen weichen aber leicht voneinander ab. Kleine Unterschiede der Bewegungen, die bis in die Kopfhaltung und Mimik übergehen, stimmen mit den dargestellten Charakteren überein. Trotz der Unterschiede finden sich die Tänzer:innen in der Qualität ihrer Bewegungen.
Hier setzt die Synchronität an, denn es muss verbindende Prozesse geben, die über gleiche Bewegungen zur selben Zeit hinausgehen. Die zuvor als verbindend beschriebenen Trippel-Schritte sind ein wiederkehrendes choreografisches Motiv, das durch differenzierte Oberkörper- und Armbewegungen ergänzt wird. Synchronität als horizontal organisierte Verbindung zwischen den Körpern kann auch als das Synchronisierungsphänomen Entrainment beschreiben werden. Elizabeth Waterhouse überträgt das ursprünglich physikalische Phänomen auf den Tanz und beschreibt es als Prozess der Synchronisierung. Während beim physikalischen Phänomen die Körper physisch durch eine schwingende Materie miteinander verbunden sein müssen, gehe es beim Entrainment im Tanz um eine «körperlose Verbindung»[51]. Durch die propriozeptive Wahrnehmung des eigenen Körpers würden sich die Tänzer:innen im Raum orientieren und ihr Verhältnis zu anderen Tänzer:innen

[49] Brandstetter; Eikels u. Schuh 2017, S. 9; vgl. ebd., S. 15–17: Die Herausgeber:innen verstehen unter Synchronität als horizontalem Phänomen den performativen Prozess zur gegenseitigen zeitlichen Angleichung. Hingegen sei Synchronizität als vertikales Phänomen die von einer äusseren Instanz geregelte Synchronisierung. Der Begriff ‹Synchroni(zi)tät› wird im Folgenden verwendet, wenn *nicht* die Unterscheidung der Synchronisierungsphänomenen zentral ist. Ausserdem lassen sich Synchronität und Synchronizität in Bezug auf Tanz mit Matthias Begriffen ‹alignment› als Angleichung der Bewegungsqualität und ‹cues› als festgelegte Zeitpunkte beschreiben. Vgl. Matthias 2018, S. 193.
[50] Vgl. Into the Hairy 2023, 00:24:13–00:26:19.
[51] Waterhouse 2017, S. 208.

im Raum wahrnehmen. So könnten Qualität und Zeitlichkeit der Bewegungen angeglichen werden.[52] Entrainment zeigt sich im Stück nicht nur in den flinken Trippel-Schritten, sondern auch in anderen Sequenzen. Beispielsweise initiieren die Tänzer:innen nach einem musikalischen Wechsel, der eine Intensivierung des Rhythmus mit sich bringt, akzentuierte Bewegungen, durch die sie sich untereinander verbinden. In der Hüft-Akzent-Sequenz folgt auf einen kleinen Doppelakzent im Oberkörper ein grösserer, seitlicher Akzent der Hüfte. Durch die rhythmische Präzision werden die Bewegungen der Individuen ebenso als kollektive Bewegung der Gruppe wahrgenommen. Auch hier sind minimale Unterschiede in den Bewegungen zu erkennen. Während eine Tänzerin die Akzente der Hüfte mit Akzenten ihres Kopfes intensiviert, wirken die Akzente bei einem anderen Tänzer kleiner. Ein weiterer Tänzer betont den Doppelakzent so, dass dieser als zusätzlicher Akzent auf den Off-Beat wahrgenommen wird.[53] Dennoch machen die Hüft-Akzente als verbindendes Element die Synchronität bzw. das Entrainment wahrnehmbar.

Nach den Erläuterungen zu Synchronisierungsprozessen soll nun der Fokus auf die Individualität gelegt werden, die ebenso wichtig für das Stück ist. Brandstetter, van Eikels und Schuh schreiben, dass mit der Synchronisierung auch immer eine De-Synchronisierung einhergehe und es den rein synchronen Moment nicht gebe. Sie beschreiben dieses Phänomen als «Kippen zwischen *in* und *out of sync*»[54]. In diesem Ausscheren aus der Synchroni(zi)tät – sei es in Form von Soli oder kleinen Abweichungen während einer Gruppensequenz – liegt das Potenzial für individuelle Momente. Als Beispiel dafür kann erneut das in der Analyse von Groove beschriebene Schritt-Hink-Motiv herbeigezogen werden. Die Tänzer:innen formieren sich erstmals zu einem Schwarm und synchronisieren sich durch ihre rhythmischen Hink-Schritte. Dabei gehen sie als Schwarm-Konstellation über die Bühne und halten die Abstände untereinander exakt ein. Die Richtung ändern sie durch scharfe, synchrone Viertelwendungen, die für die (De-)Synchronisierung von Tänzer:innen genutzt werden. Die Gruppe geht synchronisiert in Richtung Bühnenrückwand, dann dreht sich eine Tänzerin nach links. Zunächst noch mit denselben Bewegungen, aber ins Publikum blickend, bewegt sich die Tänzerin mit der Gruppe fort und hält dabei stets die Abstände zu den anderen Tänzer:innen ein. Sobald die Gruppe ebenfalls nach links dreht und sich somit ihrer Ausrichtung anpasst, sinkt diese nach wie vor ins Publikum blickend langsam in sich ein. Mit der folgenden Vierteldrehung der Gruppe bricht die Tänzerin aus dem Schritt-Hink-Motiv endgültig aus. Sie kreist raumgreifend einen Arm, um anschliessend zu kleineren ruckartigen Bewegungen des Kopfs, der Arme und des Oberkörpers überzugehen. Die räumliche Konstellation zu den anderen Tänzer:innen hält sie während ihrem Solo konstant ein. Zur nächsten Vierteldrehung der Gruppe gliedert sie sich fast unbemerkt wieder in den Schwarm ein, als wäre nichts gewesen.[55] In diesem erstmals auftretenden Schwarm werden bereits Hand-Motive etabliert, welche die individuellen Charaktere definieren. Ein Beispiel ist das Faust-Tränen-Motiv, bei dem eine Faust unter den Augen reibt. Dieses kann so variieren, dass die vorgestellten Tränen nur mit den Fingerspitzen aus dem Gesicht gewischt werden.

Nun soll noch auf die Schwarm-Konstellationen eingegangen werden, die alternierend mit narrativen Bildern entstehen. Es wird keine durchgehende Handlung erzählt, vielmehr werden narrative Momente mithilfe von symbolischen und oft repetitiven Bewegungen in Bildern vermittelt. Diese narrativen Bilder erinnern mit dem kurzzeitigen Festhalten einer Situation an Tableaux Vivants. In Bezug auf die Bewegungen kann vereinfacht festgehalten werden, dass

[52] Vgl. ebd.
[53] Vgl. Into the Hairy 2023, 00:15:09–00:15:43.
[54] Brandstetter; Eikels u. Schuh 2017, S. 11. Hv. i. O.
[55] Vgl. Into the Hairy 2023, 00:06:54–00:08:28.

der Schwarm von Synchronität zeugt[56] und die narrativen Bilder durch individuelle Bewegungsmotive hervorgebracht werden. Die narrativen Bilder sind bedeutungskonstituierende Sequenzen des Stücks, in denen unterschiedliche Beziehungen zwischen den Individuen sichtbar werden. Beispielsweise formieren sich die Tänzer:innen einmal aus einer Gruppen-Sequenz heraus zu einem Pulk, währenddem drei der Tänzer:innen das Faust-Tränen-Motiv aufnehmen. Anschliessend hebt die Gruppe eine Tänzerin hoch, und alle blicken verängstigt nach vorne. Diese Tänzerin lässt sich dann fallen, als ob sie ohnmächtig würde, und wird von einem Tänzer weggetragen. Die bedrohliche Musik unterstützt dabei den düsteren Ausdruck der Charaktere und deren gewaltsame Interaktion.[57] Im Gegensatz zu den narrativen Bildern gibt es im Schwarm keine Interaktion, denn die Tänzer:innen bzw. Individuen gehen im Kollektiv auf. Dennoch kann zwischen verschiedenen Schwarmdynamiken in Bezug auf potenziell lesbare Individuen differenziert werden. Wenn die Tänzer:innen als ‹homogener Schwarm› in dieselbe Raumrichtung ausgerichtet sind, können zwar – z. B. durch das lesbare Faust-Tränen-Motiv – individuelle Züge der Charaktere dargestellt werden, allerdings treten diese in der Schwarm-Konstellation durch ihre Körperausrichtung nicht miteinander in Interaktion.[58] Für eine Interaktion zwischen den Charakteren, welche bei den narrativen Bildern beobachtbar ist, muss der Schwarm aufgebrochen werden. Zudem gibt es ‹homogene Schwärme›, in denen die Tänzer:innen abstrakte Bewegungen ausführen, wodurch gar keine Individuen dargestellt werden.[59] Schwärme werden immer wieder aufgelöst und neu formiert. Der Übergang zwischen der Schwarm-Konstellation und einem narrativen Bild verläuft dabei stufenweise. Bereits im Schwarm können sich Charaktere entwickeln. Wenn diese Individuen den Schwarm verlassen und nicht mehr nebeneinander, sondern miteinander tanzen, wird die Möglichkeit einer Interaktion eröffnet. Die Individuen werfen sich Blicke zu, reagieren rhythmisch auf die Bewegung anderer Tänzer:innnen oder berühren sich gar. Entweder formieren sich dann die Individuen wieder zu einem Schwarm, oder es entsteht ein narratives Bild.[60]

3.4. Rezeptionsanalyse II: (De-)Synchronisierung

Das Synchronisierungsphänomen Entrainment und (De-)Synchronisierungen als Bildung und Auflösung von Schwarm-Konstellationen führen zu einer bestimmten körperlichen Wahrnehmung. Die Wiedereingliederung von Tänzer:innen in den Schwarm löst bei den Zuschauenden durch die damit wiederhergestellte Ordnung und den Kontrast zu den vorausgegangenen, von Düsterheit geprägten Interaktionen zwischen Charakteren ein euphorisches Gefühl aus. Zudem wird auf der kinästhetischen Ebene ein ‹Gleichschwingen› zwischen den Körpern der Rezipient:innen und jenen der Tänzer:innen ausgelöst. Als Beispiel für Entrainment wurde in der Aufführungsanalyse die Hüft-Akzent-Sequenz beschrieben. Die

[56] Vgl. Eikels, Kai van: Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. Paderborn 2013, S. 204. Van Eikels schreibt zu Organisationsprinzipien von Schwärmen, dass es sich «[b]eim Schwarm […] um *keinen* ‹Organismus im Grossen› [handelt], sondern um den organisatorischen *Effekt* einer kleinmaschigen Vernetzung», ebd. Hv. i. O. Zentral sei also die Vernetzung der Akteur:innen eines Schwarms untereinander, damit sie sich entsprechend im Raum bewegen könnten. Zudem ist hier festzuhalten, dass die «kleinmaschige[ ] Vernetzung» und die dadurch entstehende Synchronität nicht auf einer physischen Verbindung beruhe, sondern auf gegenseitiger Wahrnehmung der Akteur:innen eines Schwarms.

[57] Vgl. Into the Hairy 2023, 00:28:25–00:29:06.

[58] Vgl. ebd., z. B. 00:14:30–00:15:08.

[59] Vgl. ebd., z. B. 00:24:15–00:24:41.

[60] Vgl. ebd., z. B. 00:26:07–00:27:02.

Synchronität unter den Tänzer:innen sowie die rhythmischen Bewegungen führen zur verstärkten Wahrnehmung des Rhythmus der Musik. Im Vergleich mit den Aufführungen in Montpellier und Bern kann ich diese Sequenz in Paris besonders deutlich wahrnehmen, weil mir zu diesem Zeitpunkt die Synchronisierungsprozesse bereits bewusst sind. Die ersten beiden Aufführungserlebnisse sind von einer eher intuitiven Wahrnehmung geprägt, lösen aber dennoch das eben beschriebene euphorische Gefühl aus, das durch die Synchroni(zi)tät der Tänzer:innen untereinander und die damit einhergehende Wahrnehmung einer Ordnung entsteht. Zeitweise wirkt es, als ob die Tänzer:innen zu einer harmonischen Masse werden, die sich als eine Einheit durch den Raum bewegt. Auch Hahn beschreibt in seiner Kritik die Synchroni(zi)tät bei Eyal und nennt die «dynamischen Unisoni, die ihr [Eyals, J. W.] Erfolgsrezept wurden.»[61] Besonders gut in Erinnerung bleibt mir der Beginn des Stücks in Montpellier. Vom ersten narrativen Bild bis zum Übergang in den ersten Schwarm vollzieht sich eine Steigerung meiner Affizierung auf der kinästhetischen Ebene. Steigernde Faktoren sind dabei der forcierte Rhythmus in der Musik, als die Gruppe sich zu drehen beginnt, und das Einfinden in den Schwarm.
Als Kontrast zu den synchronen Schwarm-Konstellationen gibt es im Stück die narrativen Bilder mit den verschiedenen Hand-Motiven. In den Kritiken herrscht ein Konsens darüber, dass das Stück keine durchgehende Narration vermittelt, wie z. B. Stephan Hilpold schreibt: «So etwas wie eine Geschichte wird […] nicht erzählt, oder genauer gesagt: Es werden tausend kleine Episoden angerissen, die aber keinen Erzählstrang ergeben.»[62] Damit verweist er auf die Struktur des Stücks und auf den Wechsel von Schwarm-Konstellationen zu narrativen Bildern – nicht als eine Erzählung, sondern als Episoden. Andere Aussagen von Kritiker:innen gehören zur semantischen Rezeptionsebene. Hahn bringt bereits im Sommer 2023 das Stück mit Kriegs-Narrativen in Verbindung:

> Dann ertönen Sirenen und Motorgeräusche von Kriegsflugzeugen. Und ein Tänzer, der zunächst die Gruppe führte, als müsse man nun eine Wüste durchqueren, trennt sich erneut vom Ensemble. Verzweifelt wirft er seine Arme dem Himmel entgegen, als kämpfe er ums Überleben.[63]

Anschliessend weitet er seine Interpretation auf verschiedene aktuelle Krisen aus: «Nun scheinen die Bedrohungen aus Klimawandel, politischen Krisen und Krieg im Vordergrund zu stehen.»[64] Mal bleiben die Sinnzuschreibungen in Kritiken allgemeiner und werden mit aktuellen Krisen in Verbindung gebracht, mal sind sie konkret auf Kriegssituationen bezogen. Dies geschieht sogar in Bezug auf Eyals israelische Herkunft, wie z. B. im folgenden Ausschnitt einer Kritik von Agnès Izrine deutlich wird:

> Mais, malgré les arabesques que forment ces corps kaléïdoscopiques, sortes de filles-fleurs d'un nouveau genre, leur beauté est plutôt vénéneuse. Dans le replis de brume artificielle creusée par des ombres, nous distinguons les fantômes de la guerre, de la ruine,

[61] Hahn 2023, S. 48.
[62] Hilpold, Stephan: Spitzentanz in der Variationsschlaufe. Verstörend aktuell. In: Der Standard, 19.08.2023, S. 33.
[63] Hahn 2023, S. 48.
[64] Ebd.

> de l'effondrement. Et la chorégraphe israélienne a beau affirmer qu'il s'agit encore d'amour, *Into the Hairy* fait plutôt penser à une situation aussi sombre qu'inextricable.[65]

Hier beschreibt Izrine zuerst die in der Analyse besprochene Kreis-Sequenz und bringt diese dann mit Kriegs- und Katastrophenbildern in Verbindung. Die Aussage, dass *Into the Hairy* nach wie vor von Liebe handle, ist in Bezug auf andere Stücke von Eyal zu verstehen, in denen sie sich gemäss eigenen Aussagen am Thema Liebe abarbeitet.[66] An den Verweis auf Eyals Herkunft anschliessend spricht Izrine von einer düsteren und unlösbaren Situation und impliziert damit im März 2024 eine deutliche Referenz auf den aktuellen Nahost-Konflikt. Sie beschreibt *Into the Hairy* gar als «chorégraphie de fin du monde.»[67] Schliesslich stellt Izrine die Frage, ob Eyals politisch gefärbtes Stück eine neue Radikalität der Choreografin aufzeigen solle: «En donnant à sa chorégraphie une couleur plus politique, Sharon Eyal voudrait-elle ainsi affirmer une nouvelle radicalité? Reste que *Into the Hairy* est une œuvre fascinante, virtuose, magnétique et puissante.»[68] Ähnlich wie Izrine eröffnet sich in Bern auch mir eine politische Lesart des Stücks. Auf der semantischen Ebene unterscheiden sich meine Interpretationen je nach Rezeptionskontext. In Montpellier nehme ich eine sich durch das Stück aufbauende Düsterheit und entsprechende emotionale Anspannung wahr. Ende Oktober konkretisiert sich meine inhaltliche Rezeption stark. Die Sinnzuschreibungen beziehen sich auf meine Wahrnehmung des Nahost-Konflikts nach dem Terrorangriff der Hamas auf Israel. Die Frage, ob das Stück eine politische Aussage macht, stelle ich mir in Montpellier noch nicht. Zudem nehme ich in Bern – aufgrund meines Platzes im Publikumsraum – die Hand-Motive und Mimik der Tänzer:innen deutlicher wahr, was die Sinnzuschreibungen aus den narrativen Bildern ebenfalls beeinflusst. So wirken sich der situative und der politische Kontext konkretisierend auf die Rezeption aus.
Insbesondere die narrativen Bilder lösen bei mir ein bedrückendes Gefühl aus. Dieser Gesamteindruck des Stücks zeichnet sich ebenfalls in den Kritiken ab, wenn vor und nach dem Oktober 2023 von dunklen Emotionen, dystopischen oder verstörenden Momenten und Angst berichtet wird.[69] Meistens sind diese Emotionen an die Ebene der Sinnzuschreibungen gebunden. So formuliert z. B. Hilpold, dass «[i]m Vordergrund […] stupend virtuose tänzerische Variationen [stehen], die treffsicher eine dystopische und zutiefst dunkel grundierte Gefühlswelt aufrufen»[70], und dass das Stück eine «verstörend aktuelle Tanzposition»[71] sei. Hilpold verbindet choreografische Aspekte wie Virtuosität mit daraus entstehenden dystopischen Emotionen. Zusätzlich zu den düsteren Emotionen, die ich bei allen drei Aufführungserlebnissen wahrgenommen habe, erschliessen sich mir je nach Kontext konkrete Sinnzuschreibungen. Diese Konkretisierung des Dystopischen wird besonders deutlich im Vergleich der Aufführungen in Montpellier und Bern. Diese Entwicklung zeichnet sich auch in den Kritiken ab, wenn Hilpold und Hahn im August und September 2023 ganz allgemein von Krieg, Krisen und dystopischen Emotionen schreiben, und Izrine später im April 2024 das Stück als politisch beschreibt und es zu Eyals Herkunft in Beziehung setzt.

---

[65] Izrine, Agnès: Into the hairy de Sharon Eyal & Gai Behar plonge au cœur de nos émotions. In: La Terrasse, 26.03.2024, Nr. 320, www.journal-laterrasse.fr/into-the-hairy-de-sharon-eyal-gai-behar-plonge-au-coeur-de-nos-emotions/, 24.04.2024. Hv. i. O.
[66] Vgl. o. A. 2024, o. S.
[67] Izrine 2024, o. S.
[68] Ebd., Hv. i. O.
[69] Vgl. Bavelier 2023, S. 29; vgl. Hahn 2023, S. 48; vgl. Hilpold 2023, S. 33; vgl. Izrine 2024, o. S.
[70] Hilpold 2023, S. 33.
[71] Ebd.

4. Fazit

Das Stück *Into the Hairy* wurde in einer zweiteiligen Aufführungsanalyse anhand der Kategorien *Referenzen zur Club-Kultur* und *Individualität – Synchroni(zi)tät* untersucht. Referenzen zur Club-Kultur zeigen sich einerseits in der räumlichen Ästhetik, die durch die dunkle Lichtstimmung und die deshalb nicht klar definierten Raumgrenzen gekennzeichnet ist, und andererseits in der Unterteilung der Bewegungen von Ober- und Unterkörper. Die deutlichste Referenz zum Club-Tanz äussert sich aber im Improvisationsmodus Groove. Synchronisierungsprozesse führen im Stück zu von Synchronität und Synchronizität gekennzeichneten Sequenzen. In diesen entsteht aber keine Uniformität, denn es gibt minimale, individuelle Unterschiede in der Bewegungsausführung der Tänzer:innen. Trotz dieser Differenzierungen stellt das Synchronisierungsphänomen Entrainment eine Verbindung zwischen den Tänzer:innen her. Individualität zeigt sich hingegen in Momenten der De-Synchronisierung in Schwarm-Konstellationen, wenn Charaktere in narrativen Bildern lesbar werden.

An die Aufführungsanalyse anschliessend wurden die unterschiedlichen Wahrnehmungen bei meinen drei Aufführungserlebnissen und jene von Kritiker:innen auf semantischer und kinästhetischer Rezeptionsebene analysiert. Als eine Antwort auf die Fragestellung, welche Rezeptionen das Stück *Into the Hairy* den Zuschauer:innen anbietet, können folgende Aspekte der Wahrnehmung festgehalten werden: Groove als Bewegungs- und Entrainment als Synchronisierungsphänomen beeinflussen die kinästhetische Wahrnehmung. Was in den Kritiken als hypnotische, in Trance versetzende Wirkung geschildert wird, wurde in der Rezeptionsanalyse mit der Wirkungsweise von Groove erklärt, der eine Bewegungsaffizierung beim Publikum auslöst. Diese Wirkung wird verstärkt, je näher an der Bühne sitzend die Zuschauer:innen die Bewegungen der Tänzer:innen erleben. Aber auch bei grösserem Abstand wird die Bewegungsaffizierung durch den Rhythmus der Musik ermöglicht. Dies führt zum ‹Gleichschwingen› zwischen den Körpern der Zuschauer:innen und jenen der Tänzer:innen. Von Entrainment geprägte Schwarm-Konstellationen lösen durch die Ordnung und durch den Kontrast zu den Gewalt ausdrückenden, narrativen Bildern ein euphorisches Gefühl aus. Die kinästhetische Rezeption verändert sich mit dem fortschreitenden Analyseprozess, denn ein vertieftes Wissen um die Funktionsweise von Groove und Entrainment lässt mich gewisse Aspekte deutlicher wahrnehmen. Auf der semantischen Rezeptionsebene sind durch die Ästhetik der Kostüme, die Dunkelheit im Raum und die wiederkehrenden Hand-Motive wie das Faust-Tränen-Motiv episodische Sinnzuschreibungen möglich. Diese reichen von allgemeinen Krisen-Situationen bis zu konkreten Referenzen zum Nahost-Konflikt. Die Sinnzuschreibungen, die aus den narrativen Bildern resultieren, werden im fortschreitenden Analyseprozess ebenfalls differenzierter – insbesondere durch die wiederholte Visionierung des Videos.

In der Rezeptionsanalyse zeigte sich deutlich, dass der Rezeptionskontext für die unterschiedlichen Wahrnehmungen entscheidend ist. Für die Beantwortung der zweiten Fragestellung, wie der Rezeptionskontext die Wahrnehmungen beeinflusst, können vier unterschiedliche Faktoren der Kontextualisierung festgehalten werden. Je nach Bühnensetting wird die düstere, dystopische Grundstimmung des Stücks unterschiedlich intensiv wahrgenommen – besonders stark in einer von Dunkelheit geprägten Blackbox. Zudem wirkt sich die Platzierung im Publikumsraum auf die Rezeption aus. Die Nähe zur Bühne verstärkt die Wahrnehmung von Groove und lässt die Mimik und Hand-Motive der Tänzer:innen besser erkennen. Als weiterer Faktor nimmt der Wissensstand um die Funktionsweisen von Groove

und Synchronisierungsprozessen, der sich aus dem Arbeitsprozess der Analyse ergibt, Einfluss auf die Rezeption. Schliesslich wirkt v. a. der gesellschaftlich-politische Kontext, geprägt durch den Diskurs um den Nahost-Konflikt, auf der semantischen Rezeptionsebene bei den Sinnzuschreibungen zu den narrativen Bildern. Nebst dem gesellschaftlich-politischen Kontext wirkt auch das Bühnensetting als Kontextfaktor auf der semantische Rezeptionsebene. Die anderen beiden kontextuellen Faktoren – der aus dem Arbeitsprozess resultierende Wissensstand und die Platzierung im Publikumsraum – wirken stärker auf der kinästhetischen Rezeptionsebene. Folglich bestimmen die verschiedenen kontextuellen Faktoren bei einem Aufführungserlebnis mit, wie stark die Rezeption des Stücks durch euphorisches Mitschwingen bzw. dystopische Sinnzuschreibungen geprägt wird und welchen Gesamteindruck *Into the Hairy* somit bei den Zuschauer:innen entstehen lässt.

5. Bibliografie

Aspden, Peter: ‹I go to extremes›. Israeli choreographer Sharon Eyal on what inspires her. In: Financial Times, 29.06.2018, www.ft.com/content/a4ad7252-793a-11e8-af48-190d103e32a4, 29.03.2024.

Bavelier, Ariane: Cauchemars de Dames à Montpellier Danse. In: Le Figaro, 27.06.2023, S. 29.

Brandstetter, Gabriele; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover 2017.

Christian Dior: Sharon Eyal Presents ‹R.O.S.E›. In: Youtube, 27.10.2023, www.youtube.com/watch?v=eSSJs3hW19c, 01.05.2024, 00:03:18.

Eikels, Kai van: Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. Paderborn 2013.

Hahn, Thomas: Sharon Eyal ‹Into the Hairy›. Salzburg on tour. In: Tanz, August–September 2023, S. 48.

Hatami, Elaheh: Exponiert. In: Tanz, Juni 2024, S. 58–59.

Hilpold, Stephan: Spitzentanz in der Variationsschlaufe. Verstörend aktuell. In: Der Standard, 19.08.2023, S. 33.

Into the Hairy. Choreografie: Eyal, Sharon u. Behar, Gai. Montpellier, Premiere: 23.06.2023, Aufnahme: o. D., Webvideo: Into the Hairy – Festival dei Due Mondi. 03.08.2023, www.raiplay.it/programmi/intothehairy-festivaldeiduemondi, 07.03.2024, 00:46:24.

Izrine, Agnès: Into the hairy de Sharon Eyal & Gai Behar plonge au cœur de nos émotions. In: La Terrasse, 26.03.2024, Nr. 320, www.journal-laterrasse.fr/into-the-hairy-de-sharon-eyal-gai-behar-plonge-au-coeur-de-nos-emotions/, 24.04.2024.

Katan, Einav: Embodied philosophy in dance. Gaga and Ohad Naharin’s movement research. London 2016.

Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie. Wiesbaden 2004.

Matthias, Sebastian: And the Dance Goes On… Groove-Felder und plurale Kommunikation. In: Brandstetter, Gabriele; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover 2017, S. 187–195.

Matthias, Sebastian: Gefühlter Groove. Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne. Bielefeld 2018.

o. A.: Into the Hairy. In: L-E-V. Sharon Eyal – Gai Behar. 2024, www.sharoneyaldance.com/en/90/113, 07.03.2024.

Odenthal, Johannes: Abwesende Körper. In: Tanz, Juni 2024, S. 52–57.

Roselt, Jens: Phänomenologie. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Thurner, Christina u. Wehren, Julia (Hg.): Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Baden-Baden 2023, S. 207–211.

Schneider, Lena: Das Ding, das pocht. Unpolitisch? Eher nicht. Mit ‹Killer Pigs› erzählt die israelische Choreografin Sharon Eyal vom Krieg. In: Tagesspiegel, 30.05.2015, www.tagesspiegel.de/potsdam/potsdam-kultur/das-ding-das-pocht-unpolitisch-eher-nicht-mit-killer-pigs-erzahlt-die-israelische-choreografin-sharon-eyal-vom-krieg-7232734.html, 05.06.2024.

Schreiber, Falk u. Weickmann, Dorion: Krisenklima. In: Tanz, Juni 2024, S. 48–51.

Thurner, Christina: Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele u. Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer». 2. überarb. u. erw. Neuauflage. Bielefeld 2015, S. 47–58.

Waterhouse, Elizabeth: Entrainment und das zeitgenössische Ballett von William Forsythe. In: Brandstetter, Gabriele; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover 2017, S. 197–219.

Waterhouse, Elizabeth: Ethnografische Ansätze. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Thurner, Christina u. Wehren, Julia (Hg.): Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Baden-Baden 2023, S. 243–249.

Winship, Lyndsey: ROSE review. Sharon Eyal takes thrilling choreo to the club. In: The Guardian, 16.07.2023, www.theguardian.com/stage/2023/jul/16/rose-review-new-century-hall-manchester-sharon-eyal, 01.04.2024.

6. Anhang: Aufführungserlebnisse

6.1. Festival *Montpellier Danse*, Opéra Comédie, 24. Juni 2023

Am 24. Juni 2023 sehe ich *Into the Hairy* im Rahmen des Festivals *Montpellier Danse* in der Opéra Comédie, wo das Stück am Tag zuvor uraufgeführt wurde. In Ferienstimmung freue ich mich an diesem heissen Sommertag sehr auf die Vorstellung am Abend und darauf, die Company *L-E-V*, die ich seit längerem mit Interesse verfolge, auf der Bühne zu sehen. In der Opéra Comédie, einem typischen Theater aus dem 18. Jahrhundert mit roten Vorhängen und goldenem Schmuck, sitze ich im Parkett nahe an der Bühne. Zu Beginn des Stücks beobachte ich insbesondere die Tänzer:innen, die ich noch nicht aus früheren Stücken kenne, und freue mich, die mir bekannten Tänzer:innen erneut tanzen zu sehen. Ich bemerke, dass ich in Erinnerung an andere Stücke der Company *L-E-V* eine bestimmte Erwartungshaltung an das Stück habe, die vollumfänglich erfüllt, wenn nicht sogar übertroffen wird. *Into the Hairy* bietet alles, was ich an Eyals Stücken mag: hoch virtuose Gruppensequenzen mit flinken Trippel-Schritten auf Halbspitze, berührende, ausdrucksstarke Soli und eine ausgefeilte Ästhetik, v. a. durch Tanz, Licht und Musik. Nebst dem beschwingten Gefühl meiner Begeisterung hinterlässt das Stück auch eine düstere, bedrückende Stimmung, allerdings noch ohne konkrete Aussage. Besonders in Erinnerung bleiben mir bestimmte Gruppen-Sequenzen, beispielsweise als die Tänzer:innen sich an den Händen haltend in einer Reihe über die Bühne stolzieren.

6.2. *Tanz in Bern* Festival, Dampfzentrale, 27. Oktober 2023

Am *Tanz in Bern* Festival in der Dampfzentrale sehe ich das Stück *Into the Hairy* am 27. Oktober 2023 zum zweiten Mal. Der Anfang Oktober neu eskalierte Nahost-Konflikt lässt mich das Stück der israelischen Company in einem neuen politischen Kontext betrachten. In der Dampfzentrale müssen an diesem Abend aus Sicherheitsgründen Taschen und Jacken an der Garderobe abgegeben werden, was dort sonst nicht üblich ist. Auch das Bühnensetting unterscheidet sich von Montpellier, denn die Dampfzentrale hat eine Blackbox-Bühne, die für *Into the Hairy* komplett verdunkelt wird. Ich sitze ebenfalls nahe an der Bühne, jedoch auf einer Tribüne und habe deshalb eine noch bessere Sicht als in Montpellier und kann besonders gut kleine Details wie Mimik und Gestik der Tänzer:innen erkennen. Die diffuse, düstere Stimmung, die das Stück bei mir in Montpellier hinterlassen hat, konkretisiert sich bei der Aufführung in Bern und ich frage mich, ob das Stück politisch motivierte Aussagen macht. Die narrativen Bilder assoziiere ich mit einer Kriegsmetaphorik. Diese lassen das ohnehin düstere Stück noch dystopischer wirken. Die Diskussionen von Zuschauer:innen über mögliche Aussagen des Stücks in Bezug auf die aktuelle politische Situation können nach der Vorstellung mitverfolgt werden.

6.3. Théâtre Paris-Villette, 12. April 2024

Mein drittes Aufführungserlebnis am 12. April 2024 in Paris unterscheidet sich insofern von denjenigen in Montpellier und Bern, als ich zu diesem Zeitpunkt die Analyse von *Into the Hairy* bereits begonnen habe und mir vor dem Vorstellungsbesuch konkrete Sehaufträge notiert habe. Ich gehe also mit einem vertieften Wissen um das Stück in die Vorstellung. Deshalb fällt meine Wahrnehmung bei diesem Aufführungserlebnis differenzierter aus. *Into the Hairy* wird

im Théâtre Paris-Villette aufgeführt, wo ich weit entfernt von der Bühne sitze. Nach der ersten Enttäuschung fällt mir schnell auf, dass ich nun – insbesondere im Gegensatz zum Visionieren der Aufführungsaufzeichnung – einen viel besseren Überblick über die ganze Bühne und die Gruppenbewegungen habe. Die detaillierten Bewegungen erkenne ich weniger gut, jedoch verbinden sich die Tänzer:innen zu einer harmonischen Masse, die mit kollektiven Bewegungen Formen in den Raum einschreibt. Das Stück wird in Paris ebenfalls in einer Blackbox aufgeführt, aber im Zuschauer:innenraum, den ich von meinem Platz überblicke, hängen leuchtende Lichterketten. Meine bis dahin erarbeiteten Analyse-Kriterien und -ergebnisse kann ich beim Aufführungsbesuch überprüfen und teilweise revidieren. Kurz bevor das Stück beginnt, läuft mir die Musik des Beginns bereits nach. Oder läuft sie mir vor? Ich bemerke zu Beginn des Stücks, dass ich die einzelnen Rhythmen der Bewegungen mittlerweile sehr gut kenne. Das Übereinstimmen meiner Erinnerung mit dem, was ich sehe, führt zu einer euphorischen körperlichen Wahrnehmung. Nach einer Weile fällt mir plötzlich auf, dass eine zusätzliche Tänzerin auf der Bühne ist, was mich zunächst sehr irritiert. Im Verlauf des Stücks bemerke ich die aus diesem Grund vorgenommene Änderungen der Choreografie. Durch die Distanz zur Bühne kann ich detaillierte Bewegungen und die Mimik der Tänzer:innen nicht erkennen. In diesen lückenhaften Momenten laufen mir die Bilder aus dem Video, das ich für die Analyse wiederholt betrachtet habe, wie ein Vexierbild vor meinem inneren Auge ab. Dabei erinnere ich mich auch an die konkreten Kameraeinstellungen im Video und geniesse es umso mehr, dass ich in der Aufführung eine ‹freie› Blickführung habe. Das Stück gewinnt für mich dadurch wieder an Lebendigkeit. Die sehr laute Musik resoniert in meinem Körper, und plötzlich bemerke ich, dass die Metall-Tribüne ebenso mitvibriert. Auch die Techniker:innen, die ein paar Reihen vor mir am Technikpult stehen, lassen sich vom Stück mitreissen und tanzen auf ihrer kleinen Fläche mit. Mich erstaunt, dass mein Lieblingsmoment der Aufführungen in Montpellier und Bern, die Sprung-Hüpf-Sequenz, mir nicht mehr besonders positiv auffällt. Das Stück nehme ich nach wie vor als sehr düster wahr, wobei ich mich auch an die konkreten Sinnzuschreibungen erinnere, die das Stück bei mir in Bern entstehen liess. Diese Sinnzuschreibungen bestimmen aber weniger den Gesamteindruck, den das Stück bei mir in Paris hinterlässt. Das könnte u. a. damit zusammenhängen, dass der immer noch sehr aktuelle Nahost-Konflikt zu diesem Zeitpunkt in der westlichen Gesellschaft und in den Medien alltäglicher geworden ist.