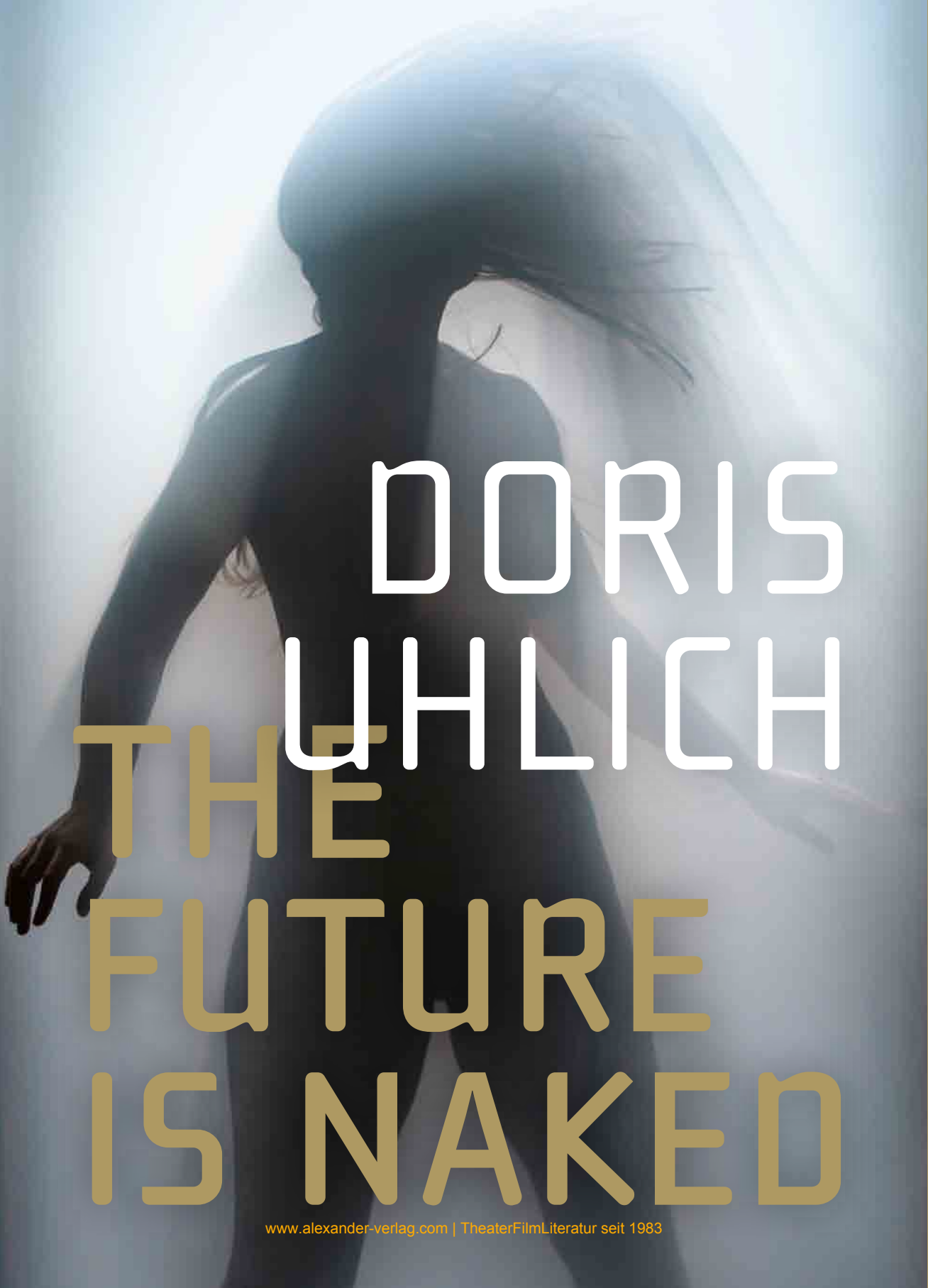




DORIS
UHLICH
THE
FUTURE
IS NAKED

I body you, you body me. (Doris Uhlich)

Doris Uhlich hat den zeitgenössischen Tanz in den letzten zwanzig Jahren entscheidend geprägt. Ihre Choreografien stehen im Zeichen der Diversität und eines radikalen Hinterfragens von gängigen Körperbildern. Sie arbeitet mit Menschen aus unterschiedlichen sozialen und biografischen Kontexten sowie mit unterschiedlichen körperlichen Einschreibungen, befragt das klassische Ballett auf seine Übersetzbarkeit in zeitgenössische Kontexte, zeigt die Potentiale von Nacktheit jenseits einfacher Erotisierung und Provokation und löst etablierte Grenzziehungen zwischen Mensch, Tier, Maschine und Organismus auf. Das Spektrum von Uhlichs Arbeiten reicht von konzeptuellen Performances über utopische Körperlandschaften bis hin zu sinnlich-somatischen Exzessen.

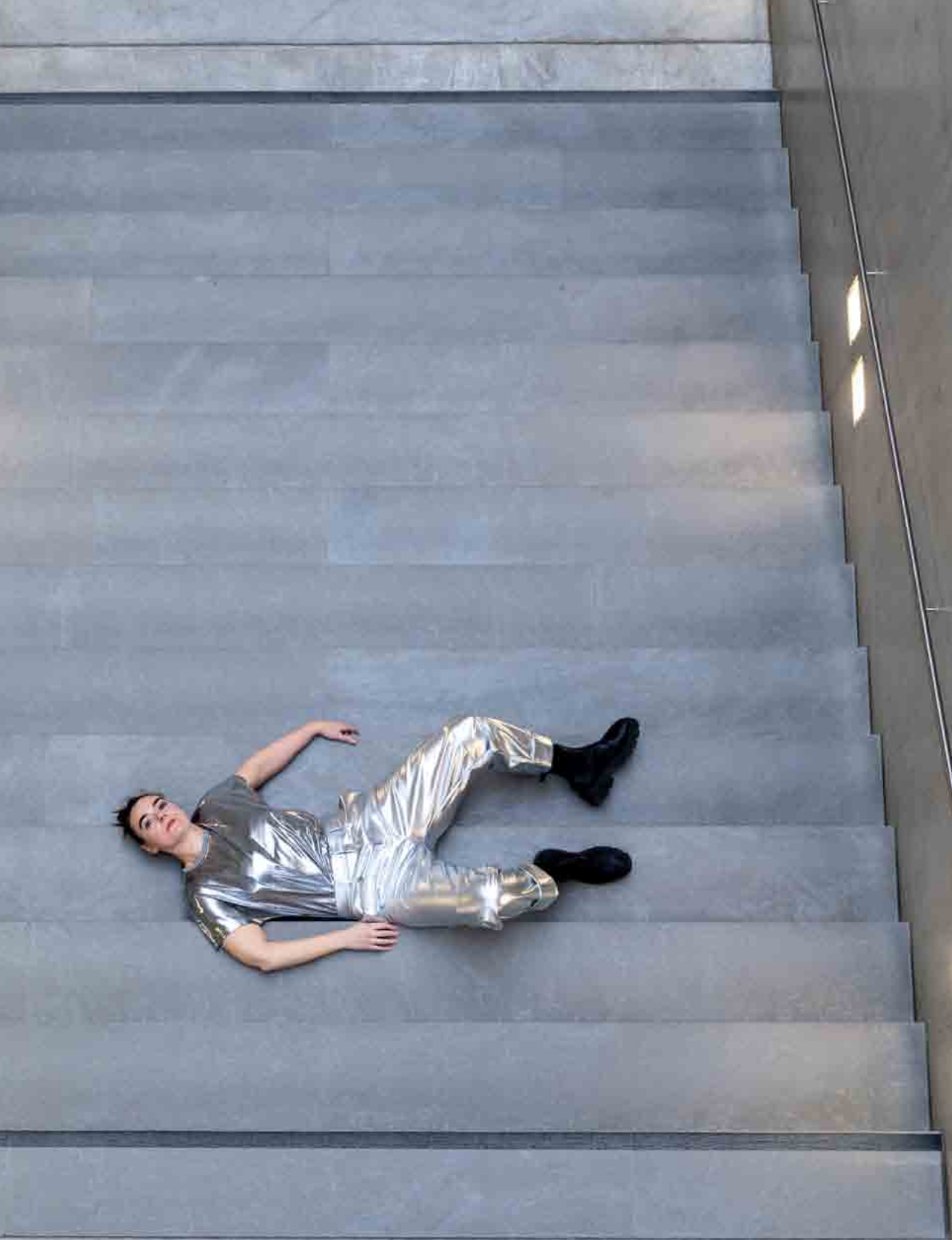
The Future is Naked versammelt Stimmen von Weggefährter*innen, Wissenschaftler*innen, Journalist*innen, Kollaborateur*innen und gibt erstmals einen umfassenden Einblick in Doris Uhlichs choreografisches Universum.

Alexander Verlag Berlin
www.alexander-verlag.com



Doris Uhlich (*1977 in Oberösterreich) ist eine international tätige Tänzerin, Performerin und Choreografin. Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u. a. den Österreichischen Kunstpreis 2024 in der Sparte »Darstellende Kunst«.

Adam Czirak (*1981 in Budapest) ist Theaterwissenschaftler und Dramaturg. Er hat die Professur für Dramaturgie am Max Reinhardt Seminar der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) inne.



A DJ is performing at night, seen from the side with their arm raised. They are behind a DJ booth with a turntable. In the background, a large crowd is gathered in a square in front of a grand, illuminated historic building with arched windows. The scene is lit with warm streetlights and cool blue stage lights.

DORIS
UHLICH

THE
FUTURE
IS NAKED



Herausgegeben von
Adam Czihak
unter Mitarbeit von
Moritz Hannemann

Alexander Verlag Berlin

www.alexander-verlag.com | Theater und Literatur seit 1984

Inhalt

13	Adam Czirak The Future is Naked
17	Doris Uhlich Body Manifesto
26	insert.eins/eskapade (2006)
34	und (2007)
44	Constanze Schellow Doris Uhlichs Spiele und Plätze für situierte Körperlichkeiten
49	Helmut Ploebst Das Authentische und seine Geister Doris Uhlichs Arbeit mit nichtprofessionellen Akteurinnen und Akteuren
54	Impatiens walleriana + sackl du printemps (2007)
60	SPITZE (2008)
68	Johannen. Eine Frauenmannschaft (2009)
74	mehr als genug (2009)
82	Rising Swan (2010)
92	Gabriele Brandstetter Spitze!? Doris Uhlich geht der Traumfabrik Ballett auf den Grund
102	Uhlich (2011)
110	Come Back (2012)
120	more than naked (2013)
136	Karin Harrasser In Marsyas' Haut Doris Uhlichs Körper und Jean-Luc Nancys Philosophie der Berührung
142	Universal Dancer (2014)
152	Boom Bodies (2016)
160	Ravemachine (2016)

168	Andreas Mittermayr Zu Doris Uhlichs Workshoppraxis
172	Tina Amerstorfer Die möglichen Utopien erfahren Doris Uhlichs Workshops
178	Habitat-Serie (2017)
202	Every Body Electric (2018)
212	Mirjam Kreuser mit Adil Embaby, Johanna Griesfeller, Josefine Mühle und Vera Rosner Doris Uhlichs choreografische Arbeit und die »anderen« Körper im Tanz
220	TANK + TANK site specific (2019)
236	stuck (2020)
242	Habitat/pandemic version (2020)
252	Gootopia (2021)
264	Gootopia – The Treatment (2022)
276	melancholic ground (2023)
288	SONNE + SUN site specific (2023)
304	Boris Kopeinig Berührung mit Sound
310	In Ordnung (2024)
318	Pudertanz (2024)
328	Performance for a Coloured House (2024)
338	Come Back Again (2025)
350	GAP (2025)
360	downstairs (2025)
368	Glitsch (2026)
378	Werkverzeichnis
384	Über die Autor*innen
391	Fotonachweise
392	Quellenverzeichnis/Impressum













THE FUTURE IS NAKED «

The future is naked. Dieser Satz von Doris Uhlich lässt sich in erster Linie als Kommentar zu ihren emblematischen Choreografien mit nackten Körpern verstehen, in denen Performer*innen nicht nur Kleidung hinter sich lassen, sondern auch Darstellungskonventionen und Körpnormen aussetzen. Verstehen lässt er sich aber auch als Perspektive auf eine Zukunft, die noch nicht geschrieben ist, jedoch bereits die Konsequenzen unserer Gegenwart in sich trägt. *The future is naked* kann somit als Diagnose in einer Zeit verstanden werden, in der Vulnerabilität und Ausgeliefertsein den täglichen Erfahrungshorizont von Menschen ausmachen und eine globale Ausweitung zu nehmen drohen. Nacktheit kann beides sein: Emanzipation und Ermächtigung genauso wie Verwundbarkeit und Ohnmacht. Protest ebenso wie Bloßstellung. Zwischen diesen Polen entfalten sich Doris Uhlchs Choreografien, die Nacktheit weder idealisieren noch ästhetisieren, vielmehr eine Reflexion und Revision ihrer komplexen gesellschaftlichen Konnotationen in Gang setzen.

Das vorliegende Buch erscheint anlässlich des 20-jährigen Jubiläums von Doris Uhlchs Schaffen als Choreografin und widmet sich dem

Facettenreichtum ihrer künstlerischen Arbeit. Uhlich wurde 1977 in Vöcklabruck (Oberösterreich) geboren. Sie studierte Pädagogik für zeitgenössischen Tanz am Konservatorium der Stadt Wien und war zwischen 2002 und 2009 im theatercombinat als Performerin tätig. Seit 2006 entwickelt sie eigene Arbeiten, die international Sichtbarkeit erlangen: Solo- und Ensemblestücke – letztere unter Beteiligung von bis zu 120 Performer*innen. In einigen Projekten ist Doris Uhlich selbst Interpretin ihrer Choreografien, in anderen arbeitet sie mit professionellen und / oder nicht-professionellen Akteur*innen und wechselt dadurch immer wieder die Perspektive zwischen Choreografin und Performerin. Neben der unterschiedlichen Zeitlichkeit der Stücke – sie können drei Minuten, aber auch mehrere Stunden dauern und sollen sich in Zukunft in Form von *durational performances* auf mehrere Tage ausdehnen – sind auch Uhlchs räumliche Anordnungen außerordentlich vielfältig: Sie sind frontal ausgerichtet oder etablieren offene (Begegnungs-)Räume, sie finden in einem klassischen Bühnenambiente oder als Interventionen in Kunstinstitutionen beziehungsweise im öffentlichen Raum statt. Weiters entwickelt Uhlich site-specific Performances,

die an sehr spezifischen Orten realisiert werden, zum Beispiel in einer Shoppingmall, auf einer Skisprungschanze, in barocken Gärten oder privaten Wohnungen, Technoclubs oder Museen. Oft haben die Stücke mehrere Umsetzungen und werden je nach Aufführungskontext neu konzipiert, adaptiert oder aus ihren Modulen und Bestandteilen heraus zu immer neuen Kompositionen weiterentwickelt.

Doris Uhlichs Choreografien stehen im Zeichen der Diversität und eines radikalen Hinterfragens von gängigen Körperinszenierungen sowie eines normativen Denkens und Handelns. Diese Agenda schlägt sich unter anderem darin nieder, dass sie Nacktheit, Alter, Behinderung und relevante gesellschaftliche Themen – und Herausforderungen – in Tanz und Performance einbindet. Bekannt ist Uhlich dafür, dass sie mit Performer*innen und Tänzer*innen mit ganz unterschiedlichen Biografien und Körpern, *abilities*, *ages*, *genders* arbeitet, mit Profis ebenso wie mit Laien. Ihre Arbeiten greifen politische Themen auf persönliche Weise auf: Die Zusammenarbeit mit generationenübergreifenden Ensembles und marginalisierten Gruppen, die sie von der Peripherie ins Zentrum zu rücken sucht, sind zentrale Bestandteile der künstlerischen Praxis von Uhlich. Ihre ästhetische Handschrift ist dabei von einer nonkonformistischen Haltung und einem starken ethischen und politischen Bewusstsein geprägt, so dass ihre Choreografien häufig Debatten über körperliche Vielfalt anstoßen und relevante Impulse für den zeitgenössischen Tanz und darüber hinaus geben. Mit ihren Produktionen stellt Uhlich gängige Formate und Körperbilder infrage: Sie arbeitet zum Beispiel mit Menschen mit unterschiedlichen körperlichen Einschreibungen, befragt das klassische Ballett auf seine Übersetzbarkeit in zeitgenössische Kontexte, zeigt die Potentiale von Nacktheit jenseits von einfacher

Erotisierung und Provokation, setzt sich mit der Zukunft des menschlichen Körpers im Zeitalter seiner chirurgischen und genetischen Perfektionierung auseinander und löst etablierte Grenzziehungen zwischen Mensch, Tier, Maschine und Organismus auf. Das Spektrum von Uhlichs Arbeiten reicht von konzeptuellen Performances über utopische Körperlandschaften bis hin zu sinnlich-somatischen Exzessen.

Außerdem zeichnen sich ihre Arbeiten durch ein Interesse an Bewegung aus, und zwar an Bewegung als körperlichem Ausdruck, als tänzerischer Forschung sowie als gesellschaftlicher, sozialer und politischer Dynamik: Was bewegt den Körper – beziehungsweise wodurch wird er bewegt? Wann und wie wird er in Bewegung versetzt? Was rüttelt ihn auf? Wodurch wird er gebremst, erstarrt, erschüttert, aufgelöst? Doris Uhlichs Versuche, verborgene, (vermeintlich) offensichtliche Bewegungen und Beweggründe choreografisch aufzuspüren, sind Grundlagen ihrer künstlerischen Arbeit am menschlichen wie nicht-menschlichen Körper.

2014 lernte sie den Medienkünstler und DJ Boris Kopeinig kennen, mit dem sie seither zusammenarbeitet und der seit 2018 auch inhaltlich an der Konzeption vieler Stücke mitwirkt. Ihre künstlerische Praxis vermittelt Uhlich alleine oder mit Boris Kopeinig kontinuierlich für Menschen mit und ohne Tanzerfahrung. Uhlichs Arbeit besteht somit – neben ihrer Präsentation – immer auch in der Öffnung und Übersetzung der choreografischen Konzepte für ein kunstinteressiertes Publikum, das sich selbst bewegen und mit dem Bewegungsmaterial auseinandersetzen möchte.

Um dieser Pluralität des Œuvres im vorliegenden Buch Rechnung zu tragen, melden sich eine Reihe von Wissenschaftler*innen, Journalist*innen, Weggefährter*innen und Kollaborateur*innen von Doris Uhlich zu Wort und beschreiben ihre Arbeit aus unterschiedlichen

Perspektiven – sei es in poetischen, anekdotischen oder analytischen Texten. Ihre Stimmen treten in einen Dialog mit Uhlichs choreografischer, tänzerischer und pädagogischer Praxis: Sie stellen die einzelnen Stücke vor, kommentieren diese, berichten aus Produktions- oder Workshopzusammenhängen und gewähren somit Einblicke in das Panorama der vielfältigen Themen, Interessenslagen und Arbeitszusammenhänge der Choreografin.

Den Auftakt des Buches bildet eine manifestartige Einführung von Doris Uhlich, in der sie nicht nur Normen von Tanz und Choreografie kritisch hinterfragt, sondern auch eine persönliche, bildhafte, teilweise sogar »physische« Sprache dafür findet, was den Körper als Fleisch, als gesellschaftliches Konstrukt, als Einschreibungsort von Geschichte und Biografie, als energetisches Feld und Begegnungszone auf und jenseits der Bühne ausmacht. In diesem Essay entfaltet Uhlich ihre Überlegungen zu Nacktheit, (Im-)Perfektion und Inklusion in Ich-Form und lädt dazu ein, ihre Perspektive auf den Körper auch jenseits künstlerischer Zusammenhänge zu verstehen.

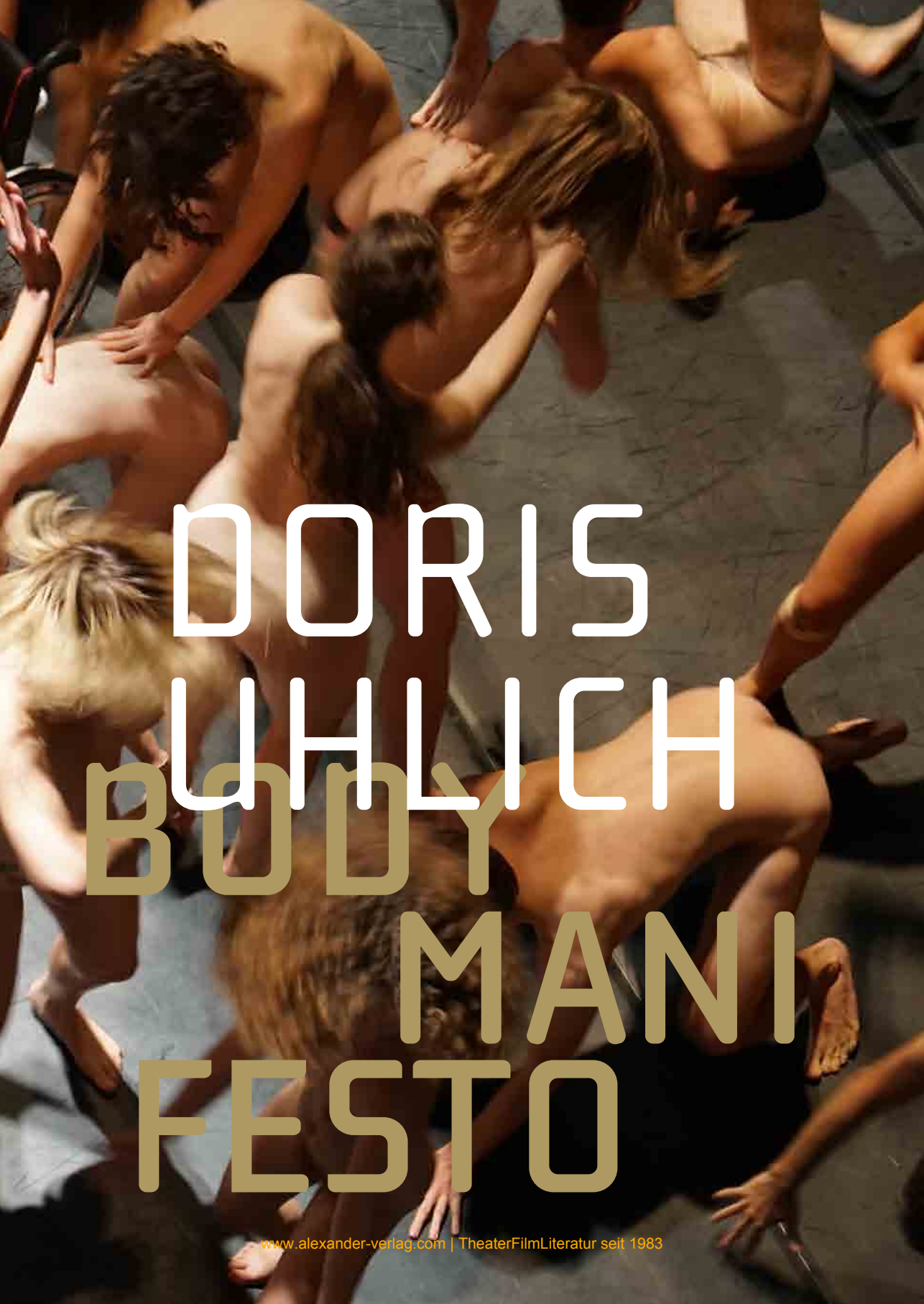
Es folgen 29 Kapitel, in denen die wichtigsten künstlerischen Arbeiten von Doris Uhlich – jeweils mit einer Einleitung, Bildmaterial und Kommentaren – chronologisch vorgestellt werden. Unterbrochen werden die Stückbeschreibungen durch längere Beiträge – von Tina Amerstorfer, Gabriele Brandstetter, Karin Harrasser, Boris Kopeinig, Mirjam Kreuser, Helmut Ploebst und Constanze Schellow –, die zentrale Themen im choreografischen Schaffen

Uhlichs beleuchten: ihre kritische Auseinandersetzung mit dem klassischen Ballett, die Kompositionsformen und gesellschaftlichen Zusammenhänge von Pluralität und Berührung, die Inklusion nicht-professioneller Tänzer*innen in die choreografische Arbeit sowie Uhlichs internationale Workshoptätigkeit, die als kollektive Recherchepraxis betrachtet werden kann.

Die zentrale Herausforderung eines Buches über Choreografie besteht darin, dem performativen Charakter der Arbeiten gerecht zu werden und eine Form zu finden, in der sich Spuren ihrer Flüchtigkeit bewahren. Daher war der Anspruch der Autor*innen immer, in den Kommentaren zu den einzelnen Arbeiten eine möglichst expressive, ästhetisch dichte Sprache zu finden, durch die der vorliegende Katalog nicht nur als eigenständiges »Werk«, sondern zugleich auch als mediale Transposition der flüchtigen Aufführungen lesbar wird. Vielleicht öffnen sich sogar in den Lücken zwischen flüchtigem Tanz und seinem Festhalten Räume für weitere Reflexionen, Imaginarien und Assoziationen, vielleicht entstehen aus dem Netzwerk von Kommentaren und Dokumenten auch choreografische Erfahrungen, die erst in der Lektüre, im Durchblättern und im zufälligen Hin- und Herspringen zwischen einzelnen Kapiteln entstehen können und nicht bestimmbar und vorhersehbar sind. Die Zukunft des Buches ist offen. *And the future is naked.*

Adam Czirak
Wien, Oktober 2026





DORIS UHLICH BODY MANI FESTO

KÖRPER

Ich erforsche den Körper in seiner Materialität und Energie. Ein Mensch ist ein wandelndes Körperarchiv, der Körper ist ein Einlagerungssystem, die Haut eine durchlässige Textur, keine undurchlässige Mauer. Ich lagere meine Biografie in meinen Körper ein, und auch die »Biografie der Welt«. Die Vibrationen der Gegenwart und ihre Ereignisse politischer, gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und kultureller Art schreiben sich ein. *the body is in the world, the world is in the body*. Wir gehen durch die teils selbst-, teils fremdbestimmte, unendlich komplexe Choreografie unserer Biografien. Mich interessiert, wie die Gegenwart mit der Vergangenheit am Schnittpunkt Körper in Verbindung steht. Was prägt unser Denken, unseren Körper, seine Gestik, seine Beschaffenheit? Was lagern wir ein, was lagern wir aus?

Der menschliche Körper ist immer in Verbindung, in Beziehung und im Austausch mit anderen Körpern und Lebensformen.

Wenn ich meinen Körper, mein Fleisch schüttele, dann bewege ich die Einlagerungen, ich rüttle mein Archiv auf, ich aktiviere das körperliche Denken. Im Fleisch liegt wie eingebettet mein körperliches Erinnerungsarchiv, ich schüttele es auf wie Federn in einer Bettdecke, mein Fleisch lacht, wenn es in Vibrationen versetzt wird, sich bewegt, schwingt, springt, fliegt, wackelt.

a body is a brain, boom tschak!
activate the brain, boom tschak!
shaking up the brain, boom tschak!
remix the brain, boom tschak!

Wenn aufgerüttelte Einlagerungen mit schmerzhaften Erfahrungen verbunden sind, fühlt es sich meistens an, als arbeitete oder besser gesagt tanzte ich gegen die Spuren von Ohnmacht, Zorn oder Kapitulation an.

Angst und Ängstlichkeit sind Emotionen, die den Körper erobern, häufig blockieren, erstarren und zu Rückzugstendenzen führen. Ich suche nach Möglichkeiten, dass Körper beweglich bleiben, auch wenn sich die Gegenwart verhärtend in Körper einschreibt.

Ich begreife die Gegenwart als einen beweglichen Körper, den man mitgestalten und transformieren kann.

Der Körper ist der Dreh- und Angelpunkt, mit dem ich mich in Verbindung setze zur Welt. Er ist kein statisches Gebilde, sondern ein beweglicher Organismus, in dem Körper(ge)schichten schlummern. Im eigenen Körper schlummern auch fremde Seiten, ich bin mir auch selbst von Zeit zu Zeit fremd, »selbst-fremd«. Ich finde, wenn man das Ungewöhnliche, nicht Einzuordnende in sich selbst entdeckt und nicht wegschiebt, begegnet man auch dem Fremden außerhalb des eigenen Körpers differenzierter. Wenn einem bewusst wird, dass in einem selbst das Fremde zuhause ist, dann ist das Fremde außerhalb des Körpers zugänglicher und man kann sich sensibler mit Menschen, Dingen und Existenzen, die man nicht kennt, auseinandersetzen, sich ihnen annähern.

Ein kollektiver Körper ist ein Gefüge oder eine Gruppe, die zu einem sich gegenseitig beeinflussenden Organismus zusammen-

wächst. Wenn sich Körper berühren und rhizomartige Geflechte bauen, sind das für mich analoge Netzwerke, die statt digitaler Daten Schweiß, Energie, Atem und Emotionen übertragen und weiterleiten.

Es gibt oft einen eindimensionalen Blick auf den Körper – auf den eigenen und auf andere. Es gibt noch immer Bodyshaming und Ausgrenzung, wenn man aus der Norm fällt. Dagegen tanze ich an. Man kann den Körper nicht verlassen. Man kann ihn verbessern, nach Geschmack optimieren unter anderem durch chirurgische Eingriffe, *body enhancements*, man kann ihn erweitern, aber er bleibt ein Zuhause, das man nicht verlassen kann.

Die Welt hat viele Körper, und ich will diese vielen, unterschiedlichen Körper auf der Bühne sehen.

TANZ

Ich habe mit elf Jahren zu tanzen begonnen, man könnte sagen, ich habe mich mit elf Jahren in den Tanz verliebt. Ich habe im Tanzen eine Doris und Gefühle erlebt, die ich vorher nicht kannte. Ich blieb dran, weil ich »süchtig« nach Tanz wurde. Manchmal frage ich mich heute, wie sich diese Beziehung zum Tanz in all den Jahren durch meine choreografische Praxis verändert hat. Durch meine Kunst hat sich ein komplexeres Verhältnis zum Tanz entwickelt, aber ich weiß und vergesse nie seine transformative Kraft.

Der Tanz ist mir zum ersten Mal durch Filme wie *Dirty Dancing* und *Flashdance* begegnet.

Im Wohnzimmer habe ich meiner Oma die Choreografien aus den Filmen vorgetanzt, habe Kästen zur Seite geschoben, Tische verstellt, Stühle übereinandergestapelt, um Platz zu machen. Ich kann mich noch gut an den Moment erinnern, an dem ich zu meiner damaligen Klavierlehrerin gesagt habe, dass ich tanzen lernen möchte. Sie reagierte mit den Worten: »Was, du mit deiner Figur?« Das hat mich verletzt, ich habe geweint und mir war unklar, warum Tanz nur schlanken Menschen vorbehalten sein soll. Ich ging trotzdem zum Tanzunterricht. Schon damals wurde mir bewusst, dass ich mit Vorurteilen zu kämpfen haben werde. Mit 19 Jahren wollte ich nach der Matura Pädagogik für zeitgenössischen Tanz am Konservatorium in Wien studieren. Ich wurde bei der Aufnahmeprüfung nicht aufgenommen, ich sei zu dick und zu jung, dann nahm ich innerhalb von einem Jahr 20 Kilo ab, trainierte viel, ging wieder zur Aufnahmeprüfung und wurde genommen. Schlank wie ich war, fühlte ich mich nicht wie die tanzende Doris, die ich gerne sein wollte. Dann nahm ich wieder zu, sie konnten mich nicht rausschmeißen, ich konnte ja alles, was die Schlanken konnten. Mir ging es immer weniger um die Frage, wie mein Körper aussieht, sondern vielmehr, wie er sich anfühlt, wie gerne ich in ihm wohne. Ich wollte wieder ein kräftigeres Körperhaus. Ich habe die Opulenz lieben gelernt.

Jeder Mensch kann tanzen. Tanzen soll keine normativen Regeln, keine Reglementierungen, keine Dogmen, keine Notwendigkeit konformer Körper haben.

Jeder Körper kann eine Archäologie von Energie betreiben und hat spezifische Möglichkeiten, Energie auszuschütten. Ei-

nerseits verliert der Körper Energie, wenn er tanzt, andererseits kommt Energie zurück. Wenn »Body Pleasure« in persönlichen Bewegungen, in »Energietanzschritten« artikuliert wird, bezeichne ich diese Bewegungen als »Energetic Icons«. Im Zusammenspiel mit elektronischer Musik wächst die Lust am Bewegen und diese Lust wird zu einer Tanzbewegung geformt. Durch Bewegungswiederholungen präzisiert sich die Bewegung. Man bewegt sich mehr und mehr in diese eine Bewegung hinein, intensiviert sie, arbeitet mit ihr (ich bezeichne mich in dieser Phase als »dancerworker«), man beginnt sie zu mögen, vielleicht auch zu lieben, weil sie sich gut anfühlt, weil man sich durch die Bewegung stärkt. Wenn man etwas und jemanden liebt, explodiert ein Energieschub. Diese individuelle Energietanzform ermöglicht dem Körper sich aufzuladen, sie wird zu einer Art körpereigenem Treibstoff. Das Verhältnis Energie und Form ist in ständiger Wechselbeziehung, ein »Energetic Icon« ist lebendig, wenn im Laufe der Wiederholung des Icons die Energie wichtiger wird als die Form und aus der Energie eine nächste Form, eine nächste wiederholbare Bewegung, herauswächst. Die Arbeit an den »Energetic Icons« ist auch mit einer Gruppe möglich, indem sich Menschen mit ihren Bewegungsformen vernetzen und durchlässig für Inspirationen durch andere Körper werden. Die gemeinschaftlichen Energietanzformen lassen zeitgenössische, tänzerische Rituale entstehen, die stattfinden und sich verflüchtigen, sobald die Bewegung verschwindet.

In meiner Arbeit mit Menschen mit physischen Be_hinderungen wird der Frage nachgegangen, welches körperliche Verhältnis

und welcher energetische Austausch zwischen Mensch und Maschine, Rollstuhl, Krücke oder Prothese besteht. Die Performer*innen integrieren auch ihre (zerlegten) Maschinen, ihre Rollstühle in die »Energetic Icons«, sie sind integriert wie Körper- oder Bewegungserweiterungen. Vieles kann eine Körpererweiterung werden, jeder Mensch kann sich temporär oder langfristig eine aneignen. Eine Körpererweiterung kann ein anderer Körper sein, mit dem man sich verbindet, sowie Objekte im Raum – auch ein Fahrrad, ein Regenschirm, Ski etc. bis hin zu neuen Technologien.

Auch eine kleine Bewegung kann vehement sein. Ältere Menschen und Menschen mit physischen Be_hinderungen können manchmal nur kleine Bewegungen tanzen. Für sie ist die kleine Bewegung eine große Bewegung. Sie ist auch groß für Zuschauende, wenn normative Vorstellungen von Kraft und Energie hinterfragt und ins Wanken gebracht werden.

In körperlichen Grenzen liegt oft Schmerz. Aber es kann dort auch eine Sprengkraft liegen, wenn sich Frustration in Neugierde transformiert. Körperliche Grenzen können ein Sprungbrett für Bewegungsfindung sein. An einer Grenze entsteht Reibung, zunächst meist ein Innehalten, dann eine Umorientierung. Mich interessiert das Potential, das in Grenzen stecken kann, wenn man sich für physisches Neuland öffnet.

»Alienated Icons« sind in meiner Praxis Bewegungen, die sich ungewohnt, ungewöhnlich, befremdlich anfühlen. Der Vorgang ist: Man verändert während des Tanzens die gewohnte Bewegung, und je mehr der Gedanke aufkommt: »Was mache ich da eigentlich?

Das kenne ich nicht von mir, das fühlt sich seltsam an«, desto mehr ist man auf der Spur, dass man das körperliche Archiv erweitert. Diese Suche nenne ich futuristische Archäologie. Dabei ist man schon während des Ausgrabens in der Vision, das später Gefundene, Ausgegrabene weiterzuentwickeln. Das Ausgegrabene wird nicht konserviert, sondern weitergedacht, weitergetanzt, weiterbewegt.

Wenn man alle Gliedmaßen gegenläufig bewegt, keine Synchronizität der Arme und Beine zulässt, keine Bewegung wiederholt, sondern sich in ständiger Transformation bewegt, befindet man sich in meinem Konzept des »Pleasure Chaos«. Mich interessiert dabei das Loslassen der Nachvollziehbarkeit und das Ausbrechen aus Linearität und Wiederholbarkeit.

Ich mag zufällige Bewegungen, die entstehen, wenn ich eine Bewegung (noch) nicht kann. Ich suche nach Positionen, die meinen Körper in Turbulenzen versetzen, weil ich die Position schwer stabilisieren kann. Ich komme aus der Balance, es entsteht ein Ruckeln, ein Zittern der Muskulatur. Es entstehen unwillkürliche Bewegungen, Zufallsbewegungen, die Vorstellungen von Perfektion und Tanz herausfordern. Für mich steckt Schönheit in der Fragilität, die dann eine Stärke bekommt, wenn sie nicht versteckt wird, sondern aktiv gesucht und zum Tanz wird. In einer instabilen Position, die man nicht sofort aufgibt, obwohl sie schwer zu halten ist, entfalten sich oft elementare Kräfte.

Mich interessiert der Zerfall von Bewegung, die Suche nach einem Tanz nahe des Stillstands, ein »unbeweglicher Tanz«, dem

Dynamiken der Bewegungslosigkeit und des Nicht-Weiterkommens innewohnen.

Ich versuche, mich immer wieder zur Gänze zu verausgaben, ohne an die Grenzen meiner Energieressourcen zu denken. Man ist geprägt, seine Energien einzuteilen, haushalten. Besser sich etwas aufsparen für die Zukunft. Es kann befreiend sein, wenn man diese Prägung hinter sich lässt und mit der ganzen Kraft, die man jetzt geben kann, in die Bewegung reingeht. Aber es klappt nur mit Bewegung, die man gerne macht. Dann ist es ein Brennen ohne auszubrennen.

Bewegung hat das Potential, seismisch zu sein. Sie kann sich ausbreiten, die Energie der Bewegung kann ansteckend sein. Man kann andere Menschen »körpern« – auch Räume, Architektur, Material. *I body you, you body me.*

Mich beschäftigt die simple, aber komplexe Frage, welche Motivationen es gibt, um sich in Bewegung zu versetzen. Ich schaue gerne Tänzer*innen zu, die starke Motivationen haben.

Als Choreografin unterstütze ich andere Menschen, eine Qualität in einer Bewegung zu erreichen. Es ist eine sensible Herausforderung, das bei Bewegungen zu tun, deren Ursprung nicht in meinem Körper ist. Ich versuche eine Vision der Bewegung zu erkennen, sie zu verstehen und währenddessen mit Worten Impulse zu geben. Es ist wie ein Hineinfühlen in eine Bewegung, die sich gerade formt und ihre Eigenwilligkeit sucht.

Das Leben ist kein Solo, das Leben ist ein Ensemblewerk.

NACKTHEIT

Nacktheit ist unser erstes Kostüm.

Wenn ich mich ausziehe und meinen nackten Körper mit den Händen angreife, fühlt es sich so an, als käme ich meinem körperlichen Archiv näher, als könnte ich direkter Hand anlegen an das Archiv, es kneten, vibrieren, aktivieren.

Als Tänzerin gab es den Moment, als ich mich während des Tanzens gefragt habe: »Was tanzt da eigentlich?« Und dann zog ich mir das Trainingsgewand aus, den Sport-BH, die Unterhose und habe meinem Körper zugeschaut, wie er tanzt beim Tanzen.

Nacktheit ist ein Zustand, der uns alle verbindet. Jeder Mensch wird auf der Erde nackt geboren. Menschen kommen nackt, blut- und schleimverschmiert aus dem Mutterleib. Dann wird man gewaschen und es beginnt »das trockene Zeitalter«. Viele verlieren im Laufe des Lebens oft den Bezug zu dem schleimigen, nassen Beginn, zu Fluidität. Die Sterilität des Körpers scheint immer wichtiger zu werden, auch das Bedienen von technologischen Geräten verträgt sich nicht mit Nässe. Ich finde es inspirierend, mich immer wieder zu erinnern, dass sich der menschliche Körper in einem Fruchtwasser entwickelt, dass Menschen tauchende Lebensformen sind, die im Nasen, Schleimigen entstehen.

Es gibt einen Unterschied zwischen »ich präsentiere, zeige mich nackt« und »ich bin die nackte Doris auf der Bühne«. Ich stülpe kein Konzept der Nacktheit über die Haut, vielmehr suche ich nach einem nack-

ten Sein, nach konkreten Bewegungen, die nur nackt Sinn machen beziehungsweise möglich sind, nach Emotionen, die durch das nackte Tanzen entstehen. Welcher politische Motor, welche politische Kraft steckt in der Nacktheit? So wie die Freikörperkultur in den 1920er Jahren, wie der Wunsch nach befreiten Körpern in den 1968ern, wie die demonstrativ eingesetzte Nacktheit zum Beispiel der Femen, empfinde ich, dass die Nacktheit, die mich anzieht, mit politischen, gesellschaftlichen Nacktbewegungen der Geschichte und der Gegenwart in Verbindung steht. Ich suche nach einer uneitlen, unverkrampften Nacktheit, die den Körper in seiner Materialität feiert, *let's party our body*. Diese Nacktheit bedient nicht Sex sells, Stereotypen von erotischen Bildern und von Sexualisierung, Ideologien und Provokation. Vielmehr steht sie für Schönheit in der Vielfalt, Diversität, Individualität in der Kollektivität, Lebendigkeit, den Wunsch und die Suche nach einer Körperlichkeit im Körper.

Mir ist wichtiger, wie sich ein Körper bewegt und nicht, ob er optischen oder sonstigen Normen entspricht. Auf der Suche nach Tanzbewegungen interessiert mich nicht, den Blick auf Defizite zu richten, sondern auf Möglichkeiten, auf das Potential. In meiner Fetttanztechnik, in der mein Fleisch Wellen schlägt, feiere ich meinen Körper in seiner weichen Materialität, produziere Fettwellen mit unterschiedlichen Intensitäten.

Es kommt vor, dass beim Fetttanzen die schlanken Menschen die Menschen mit mehr Körperfülle bewundern, weil ihre Körper sichtbarere Wellen schlagen können.

Es hat einmal eine schlanke Frau zu einer opulenten gesagt: »Ich hätte gerne deinen Po. Er schwingt so schön.« Diese Umkehrungen lösen erstarrte Schönheitsideale auf, ohne mit dem Zeigefinger eine politische Standpauke gegen Schönheitsdiktate zu halten, sondern indem Menschen mit ihren Körpern in die Fülle an Bewegungsmöglichkeiten eintauchen.

Es gibt keine »natürliche Nacktheit«. Wir formen, gestalten unsere Nacktheit – wir formen unsere Muskulatur oder nicht, rasieren uns oder nicht, tätowieren uns oder nicht, piercen uns oder nicht, operieren uns oder nicht, schmieren Anti-Cellulite Cremes oder nicht, duften nach Deodorant oder Parfum oder nicht etc.

Der Körper ist im Optimierungswahn des kapitalistischen Systems gelandet. Ich glaube, das Streben nach Unsterblichkeit, nach Anti-Aging ist nicht mehr aufzuhalten, umzukehren. Es stecken zu viele Geldmaschinen und Glücksversprechungen hinter der Vision, den Körper zu verbessern nach Diktaten, die wir verinnerlichen. Dagegen antanzen geht aber schon, geht noch. Ich glaube an die emanzipatorische Kraft von Tanz, an tänzerische Emanzipation.

RAUM

Auch Raum ist für mich ein Körper mit Einlagerungen, Einschreibungen. Es gibt keinen neutralen Raum.

Im Raum, der meinen Körper umgibt, sitzt, steht, fliegt, ruht, pulsiert die Gegenwart samt ihrer Vergangenheit. Die komplexe

Gegenwart ist meine »Zeit-genossin«, die sich in mir und auch in meinen Umraum einschreibt. Das Prinzip »sich bewegen, um etwas oder jemanden in Bewegung zu versetzen« nutze ich gerne, um Räume zu aktivieren und wie die Muskulatur aufzuwärmen. In einem aufgewärmten Raum bin ich kreativer.

*space is not passive
space is not neutral
space is a body*

Ich mag es, den Körper als Beziehungstifter und Auslöser für Neuordnungen, Neu-sortierungen und Veränderung zu erleben, als Epizentrum für Aktion und Veränderung.

Ich schätze die Entwicklung von site-specific Performances an weitläufigen Orten, die größer und unüberschaubarer sind als je ein Bühnenraum es mir ermöglichen würde.

Es ist wichtig, in unterschiedlich großen Räumen zu proben. Wenn es nur kleine und mittelgroße Proberäume gibt, dann gibt es auch keine großen Stücke, weil sich die Ideen und Visionen den Räumen, in denen man probt, mehr und mehr anpassen.

Außerdem finde ich es wichtig, dass es Orte und Räume gibt, in denen man an gesellschaftlichen Normen und Zuschreibungen rüttelt, in denen man sich selbst nicht in den üblichen Kategorien bewertet und man in diesen Kategorien auch nicht bewertet wird. In Workshops versuche ich diese Räume zu öffnen. Der Alltag bietet wenig Möglichkeiten, den eigenen Körper und die Beziehung zu anderen in vielfältigen Möglichkeiten zu erfahren. So entste-

hen Erfahrungsräume, die außerhalb des Tanzstudios nicht existieren. Die tanzende Gruppe erschafft ein Fragment einer Welt, die es noch nicht gibt.

Ich möchte angstfreie Räume schaffen, in denen Menschen sich bewegen und keine Defizite in sich wahrnehmen, sich nicht bewerten. Ich möchte Tanz als ein emanzipatorisches Mittel ergreifen, das den Körper weg von Zweifel und Rückzugstendenzen führt.

Sound und Musik sind unsichtbare Wellenkörper, die sich in den Luftmolekülen einlagern. Sound kann man schwer aufhalten, er breitet sich aus, soweit die Luft ihn trägt. Im Theater bedeutet das, dass er keine Grenze zieht zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum. Er kann die beiden Räume verbinden, ineinander verschmelzen. Ich kann meine Augen schließen, um nicht zu sehen, meine Ohren kann ich nicht schließen, ich kann Sound nicht ausweichen. Sound ist ein Medium, das stark mit Tanz und Emotion verbunden ist.

PUBLIKUM

Ich zeige kein Stück, sondern ich teile ein Stück. Ich zeige nicht, was ich erarbeitet habe, sondern ich teile es mit den Zuschauer*innen.

Mir geht es um ein Teilen, Übertragen und Transformieren von Energien. Es gibt Projekte, in denen die Energie von der Bühne auf das Publikum überschwappt. Wenn nach einer Performance Zuschauer*innen sagen: »Ich hätte gerne mitgemacht«, dann ist das großartig. Dann wird ein Stück

zu einer größeren Bewegung, die übertragbar ist und sich ausweitet.

Das Publikum ist eingeladen, den eigenen Blick zu erweitern, den eigenen Blick zu hinterfragen, die Biografie des Blicks. Oft ist es so, dass man sich selbst zuschaut, wie man einer Performance zuschaut. Es beginnen neue Sortierungsvorgänge, diese brauchen oft Zeit. Daher ist es wichtig, dass manche Performances lange dauern. Es können Prozesse in der Wahrnehmung in die Gänge kommen und sich entwickeln, umschichten, transformieren.

Für mich bilden Kunst und Pädagogik ein Netzwerk. Ich übersetze gerne meine künstlerischen Ansätze für Menschen mit und ohne Tanzerfahrung, für tanzinteressiertes Publikum, das sich selbst bewegen und erleben möchte, was die Performer*innen auf der Bühne erleben, was mich als Choreografin beschäftigt. Das Übersetzen und Vermitteln präzisieren meine Arbeitsansätze.

Ich suche mehr und mehr nach einem partizipativen Format, das zwischen Performance, Workshop und Club oszilliert. In diesem Format begegnen sich Performer*innen und Zuschauer*innen auf unterschiedlichen Ebenen. Die Performer*innen agieren als Coaches, sie vermitteln dem Publikum körperliche, haptische, wahrnehmungserweiternde Informationen, mit denen das Publikum in weiterer Folge selbst körperlich experimentieren kann. Gleichzeitig gibt es die Möglichkeit, performativen Sequenzen der Performer*innen zuzusehen. Es entstehen immersive Räume, in denen es für alle Anwesenden multiple Möglichkeiten gibt, sich darin aufzuhalten.

KÜNSTLERISCHE ARBEITSPROZESSE

Ich schreibe Ideen oder zeichne Skizzen in ein Notizbuch. Die Performer*innen improvisieren zu diesen Ideen und Impulsen. Es beginnt ein Austausch, ein lebendiger Prozess. Spontaneität ist dabei ein wichtiger Bestandteil. Es gibt kein fixes Skript für ein Stück. Ich gehe mit einer Offenheit und Durchlässigkeit in die Proben, lasse mich überraschen, was mich »anspringt«, weil meist der reale, physische Raum mir die Antworten gibt, wohin die Reise geht, und nicht mein Notizbuch.

Eine gute Frage kennt kein Ende. Es gibt Stücke, die nach der Premiere in meinem Kopf nicht abgeschlossen sind. Eine gute Frage bringt Denkansätze ins Rollen.

Ich arbeite mit Laien und Profis. Ich arbeite mit beiden gleichwertig. Für mich ist jemand ein Profi, wenn wir professionell gemeinsam arbeiten können.

Auch nicht-menschliche Performer*innen sind Teil der Ensembles, mit denen ich arbeite.

Fluidität beinhaltet Beweglichkeit, ein Denken und Bewegen jenseits binärer Logik. Daher ist Schleim ein wichtiger Stoff in meiner Arbeit geworden – er visualisiert und verkörpert meine Lust an transformativen Prozessen und ist ein eigenständiger,

eigenwilliger, unberechenbarer Performer, der meine Funktion als Choreografin untergräbt, spannend herausfordert, weil er sich je nach Raumtemperatur, Wassertemperatur und Sauerstoffzufuhr immer anders verhält und bewegt.

In Improvisationen, die lange dauern, kann man sich von den eigenen Erwartungshaltungen lösen, die den kreativen Fluss bremsen. Das Bewegungsspektrum erweitert sich dadurch und das körperliche Archiv kann sich mit neuen Bewegungen aufladen. In langen Improvisationen ist Langeweile, Müdigkeit, Erschöpfung und Frustration Teil des Prozesses. Oft tanzt man zuerst die gewohnten Bewegungen. Ich sage dann immer: »Tanz deine Muster, lebe sie, lass sie raus und fordere nicht sofort das Neue von dir. Und wenn dir langweilig wird, lass es zu. Wenn du dich vor dir selbst langweilst, lass es zu. Brich die Improvisation nicht ab, alle Phasen der Improvisation sind wichtig. Gelebte Stagnation kann zu einem neuen kreativen Schub führen. Kreativität hat ihre Wellen, kommt in Wellen. Sie folgt keinen Befehlen und Erwartungen.«

Ich mag es, Menschen zuzusehen, die in einer Bewegung landen und diese Bewegung nicht infrage stellen. Man zweifelt oft an sich, daran, was man tut, wie man was tut, warum man was tut. Sich zu hinterfragen ist wichtig, aber es tut so gut, wenn man einmal keine Zweifel hat und keine Fragen an sich selbst stellt, wenn man in einer Antwort landet und bleibt.



2006

insert.eins/ eskapade

Konzept, Choreografie: Doris Uhlich
Dramaturgische Begleitung: Christine
Standfest Performance: Hans Breitschopf,
Peter Fenz, Uschi Halmágyi, Pauline
Haslinger, Irma Jindra, Herta Kressnik,
Martin Nechvatal, Frédéric Nedoma-
Ohnhäuser, Susanna Peterka, Helene
Schmidhuber, Otto Schödl, Franz Stock-
handl, Elfie Sus, Doris Uhlich, Ilse Urbanek,
Werner Vockenhuber und weitere Gäste
Licht: Andrea Korosec Mit Unterstützung
von imagetanz artist in residence, dans
in kortrijk Gefördert von der Stadt Wien
Kultur (MA 7)

Uraufführung: 3. März 2006 (Bellaria Kino
und dietheater Künstlerhaus, imagetanz
Festival, Wien)

insert.eins/ eskapade

Anfang März 2006. In Österreich regiert Schüssel II, eine Koalition der ÖVP mit der Haider-Partei BZÖ. Doris und ich kennen uns seit 2002 von den intensiven, intimen, großräumigen Arbeiten mit theatercombinat Wien (unter anderem *anatomie sade/wittgenstein*), wo wir unter der Leitung von Claudia Bosse im Rahmen der Serie *tragödienproduzenten* gerade *Die Perser* von Aischylos proben.

So kommt einiges zusammen bei den Ausgangsleidenschaften für diese erste freie Arbeit von Doris, zu der sie mich als Dramaturgin eingeladen hat: ihre Erfahrungen als Tanzpädagogin, das gemeinsame Proben mit Performer*innen aus unterschiedlichen Generationen, die nicht »aus der Szene« kommen, ein Interesse am Stadtraum und eine Einladung von imagetanz, kuratiert von Bettina Kogler, ins damalige dietheater Künstlerhaus (später brut, jetzt das NEST der Wiener Staatsoper). Und natürlich: das Bellaria Kino, dieser unglaubliche Ort, wo sich ein Stammpublikum bis 2019 täglich Unterhaltungsfilme aus den 1930er und 1940er Jahren anschaute.

Angesiedelt irgendwo zwischen Anachronismus (der Nazi-Zeit) und Heim für Erinnerungen an ein anderes Zeitalter begegnen

zumal Neu-Wienerinnen wie ich diesem Ort mit einer Mischung aus Faszination, liebevoller Ironie und Abwehr. Aber da ist auch der Wunsch, diesem Residuum vermeintlich vergangener Gefühle künstlerisch und womöglich kunstpolitisch zu begegnen. Doris übersetzt ihre Faszination gegenüber diesem Ort: Zunächst mit dem Interesse am filmischen Pathos der Zeit – einer Form, die zumal im zeitgenössischen Tanz- und Performancekontext der 2000er Jahre abgelebt, diskreditiert, überformt von modernistischer Abstraktion erscheint – und an den Leuten, die das Bellaria immer und immer wieder auf- oder besser: heimsuchen.

Also macht sich Doris auf die Suche nach diesen Leuten und anderen, nach Performenden einer älteren Generation. Einige kennen wir schon wie die langjährigen Begleiterinnen ihrer eigenen wie auch der Arbeiten von theatercombinat (Susanna Peterka, Elfi Sus und Ilse Urbanek). Während ich hadere: mit Paula Wessely und Zarah Leander als prominentesten Schauspielerinnen des Nazi-Regimes, mit Wesselys Figur etwa in *Heimkehr* (ich komme nicht zuletzt von Jelineks *Burgtheater* sowie generell aus der antifaschistischen deutschen Linken). Also lerne ich. Ich lerne über den Bürgerkrieg in

Wien 1934 (das Jahr, in dem *Maskerade* erscheint, der dann der Performance zugrundeliegende Film); ich lerne von befreundeten Wiener Historikern über den »Geist der Lagerstraße« und den Konsens in der Zweiten Republik. Ich nähere mich an. Und wir fragen uns: Wie geht eine Form von Erinnerung und Präsenz, ausgelöst durch Filmbilder, deren Gesten und Posen extrahiert werden und aktualisiert im Live-Moment in die Sinnlichkeit der (Selbst-)Berührung einwandern, die Gefühle wieder aufrufen und zugleich unterwandern? Welche Körper, welche Zeit? Ist die kritische Geste/Geste der Kritik möglich ohne schon vorausgesetzte Negation und Distanz? Aus dem Betrachten der Filmbilder (nicht der Plots) wählt Doris stereotypisierte Gesten der (Selbst-)Berührung und filmische Posen aus. Diese werden vergrößert, verkleinert, in ein anderes Tempo gesetzt, auf unterschiedliche Körper und Biografien übertragen und in einer Bewegung der Juxtaposition für zwei verschiedene Räume komponiert – für das Kino, in dem vor den laufenden Filmbildern auf der Leinwand performt wird, und für die Black Box.

Dazwischen: ein Spaziergang mit dem Publikum vom Kino hinter dem Volkstheater zum Künstlerhaus am Karlsplatz als Versuch, den Stadtraum einzuschleusen (ein »Insert«). Bilder, Tempi, Gerüche, Passant*innen, Bewegungen zum Überschreiben der im Zelluloid des Films stillgestellten Geschichte durch die zufällig gerade heute sich genau so aufführende Stadt (ich glaube, es hat geregnet, jedenfalls erinnere ich mich daran, dass es »schiach« war), um dann in der geteilten Zeit des Theaters zu landen.

Was bleibt: im plötzlichen Gedanken an Alexander Kluges Filmtitel *Die Macht der Gefühle* die Erinnerung an eine seltsam fragile, seltsam unfertige, immens »berührende« und jedenfalls unerschrockene Aufführung, die vor 20 Jahren den Beginn der

Arbeitsbiografie von Doris Uhlich markiert hat. Unerschrocken, weil so vieles nicht nur den Rahmen üblicher Darstellungsformate überschreitet: Dauer, Orte, Publika. Aber auch eine womöglich als »unpolitisch« zu beschreibende Haltung gegenüber dem Material, die vielleicht genau dadurch »den Gefühlen« und ihrer Körperlichkeit mit und gegen nostalgische Wiederholung Raum gibt und Geschichtlichkeit, Gebrechlichkeit und hochgespannte Ambivalenz innerhalb jeder einzelnen Geste zur Erscheinung bringt. Und bis heute beschäftigt mich die Störung, die die Arbeit bei mir gegenüber der (ja, gültigen) Formulierung »Kein Vergeben! Kein Vergessen!« ausgelöst hat. Eine Störung durch Kunst mit Leuten. Mitten hinein in die Ambivalenz von »Rührung«, die verstrickte Arbeit der Affirmation; in *Bodies that Matter*. Pathos nicht als Versöhnung durch gewaltförmige Überhöhung, sondern als unversöhnlich aufrührende Multiperspektivität im Realen.

PS

»Was wäre, wenn das Gegenteil des Vergessens nicht das Erinnern ist, sondern die Gerechtigkeit?«,* lese ich heute, als ich den Text endlich schreibe, am 80. Jahrestag der Befreiung des KZs Buchenwald in der dort nicht gehaltenen Rede von Omri Boehm. Boehm endet mit Frieden. Wir werden weiter Kunst machen.

Christine Standfest
(Kuratorin und Dramaturgin)

* Boehm, Omri (6.4.2025); »Das ist die Rede, die Omri Boehm nicht halten sollte«, auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/omri-boehm-kz-buchenwald-gedenken-rede-li.3231805> (letzter Zugriff: 5.9.2025).

/// Das Bellaria Kino liegt direkt hinter dem Volkstheater Wien. Ich bin oft an dem Kino vorbeigegangen und habe durch die Filmposter im Schaufenster mitbekommen, dass jeden Tag um 16 Uhr ein alter Film gezeigt wurde. Im Foyer gab es Kaffeestaische, um die herum ältere Menschen saßen, die schweigend nebeneinander auf den Beginn des Films warteten. Ich habe die Frau hinter der Kassa gefragt, wer die Leute seien. Sie sagte, dass es ein altes Stammpublikum gebe, das zwei Stunden vor Filmbeginn komme, sich im Foyer aufhalte, aber meist nicht miteinander spreche. Mich begann zu interessieren, wer diese Leute waren und was sie in ihrem schweisamen Warten verband. Erst nach einer Weile bin ich draufgekommen, dass die Filme, die sie anschauten, ausschließlich Unterhaltungsfilme waren, die in Österreich und Deutschland zwischen 1933 und 1945 produziert worden sind. Daraufhin bin ich regelmäßig ins Filmarchiv Austria gegangen, das damals noch im Augarten war, wo ich Thomas Ballhausen, der dort gearbeitet hat, kennenlernte. Thomas hat mir viele Filme zur Ansicht gegeben, die auch im Bellaria Kino liefen. Es war ein unheimliches Gefühl, alleine im verdunkelten Vorführraum im Filmarchiv zu sitzen und ungeschnittene, unzensierte Filme anzusehen. Ich kippte rein in Unterhaltungsfilme, die vom Krieg ablenken sollten. Ich lernte, dass Schauspielerinnen in dieser Zeit eine Funktion hatten: Paula Wessely war die »Mutter des Volkes«, Zarah Leander stand für eine Femme fatale, die unerreichbar zu sein schien, ein verführerischer Star. Die Funktion der Filmdiven spiegelte sich auch in ihren Gesten wider. Hier setzte ich mit meiner körperlichen Recherche an. Ich begann die (Selbst-)Berührungsgesten der beiden Diven herauszufiltern, zu sezieren, sie mir körperlich anzueignen. Für die Performance *insert.eins/eskapade* wollte ich die Filmgeste von der Leinwand lösen, um die Gesten der Vergangenheit mit gegenwärtigen Körpern in Berührung zu bringen, zu konfrontieren und in ein Licht der Aufmerksamkeit zu rücken, das mit dem Licht eines Filmprojektors nichts zu tun hat. ///

Doris Uhlich



/// Während der Kinovorstellung von *Maskerade* saßen wir im Publikum und gestikulierten wie die Darsteller*innen auf der Leinwand, was natürlich das anwesende Publikum störte. Sie versuchten, uns durch »Pst!«, »Ruhe!«, »Was ist?«, »Herts auf!« etc. abzuhalten, weiter zu agieren. Dann entschlossen sie sich, uns zu ignorieren – »Die werd'n schon aufhörn ...« Aber da fing es erst an: Jetzt standen einige von uns auf und begannen sich nackt auszuziehen. Da wurde das Publikum dann doch sehr unruhig. Es begann ein tumultartiger – wie man in Wien sagt – Bahö.

Aber zu spät. Ehe man uns zur Verantwortung ziehen konnte, kleideten wir uns schnell wieder an und »flohen« durch den Notausgang aus dem Kino. Der Zauber war vorbei, und ich glaube, das Publikum war sich nicht sicher, ob sie das jetzt wirklich erlebt hatten oder ob es eine Fata Morgana gewesen war. ///

Susanna Peterka
(Performerin)





/// Performende Menschen erscheinen im Licht der Filmprojektion des Kinosaals. Bilder wandern über die ungewohnte Körperleinwand, ein Repertoire spezifischer, mitunter überzogener Gesten und Bewegungen wird verdoppelt: Geneigte Köpfe, ausgestreckte Arme oder sinkende Schultern eröffnen einen Raum des Hervorhebens, des Dialogs und der Kritik. Ephemere Präsentation und mediale Repräsentation gehen in *insert.eins/eskapade* kurzfristige, doch wirksame Verbindungen ein. Licht fällt auf inszenierte, nicht zuletzt verletzbare Körper, auf ein im besten Sinne ungewohntes Ensemble, das sich zwischen Leinwand und Projektor schiebt. Bewegungsabfolgen und Relationen werden erkennbar, gewünschte Abweichungen schreiben sich in die live reproduzierten, nachgestellten Filmbilder ein. Mit der direkten Bezugnahme auf den bemerkenswert umfänglichen Korpus deutschsprachigen Filmschaffens der Zeit von 1933 bis 1945 schöpft Doris mit ihren Spieler*innen aus einem nicht zuletzt melodramatischen Register von Bewegungen, Abfolgen und Berührungen. Mit *insert.eins/eskapade* gelingen Formen der Sichtbarmachung und das durchaus lustvolle Herausarbeiten normierend-politischer Anteile von Geste und Erzählung. Die hervorbrachten Bilder dieser Dialoge zwischen Film und Performance bleiben mir unvergessen, während das Bellaria Kino wegen einer Neuübernahme aktuell in eine erfreuliche Zukunft eintritt, Schwerkraft und Zeit unabhängig davon ihre übliche, staubige Koalition eingehen. ///

Thomas Ballhausen

(Literatur- und Filmwissenschaftler)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

2007

und

Konzept, Choreografie: Doris Uhlich
Dramaturgie: Andrea Salzmann
Performance: Hans Breitschopf, Peter Fenz, Uschi Halmágyi, Christa Himmel-Schwarz Müller, Pauline Haslinger, Frédéric Nedoma-Ohnhäuser, Susanna Peterka, Otto Schödl, Efie Sus, Ilse Urbanek, Werner Vockenhuber, Pia Voldet
Koproduktion: imagetanz und insert
(Theaterverein) Gefördert von der Stadt Wien Kultur (MA 7)

Uraufführung: 14. März 2007 (dietheater Künstlerhaus, imagetanz Festival, Wien)





und

Am Anfang eine Erinnerung: Doris Uhlich ist mir zum ersten Mal 2007 bei der Eröffnung des brut – damals noch: dietheater Künstlerhaus – unter der Leitung von Thomas Frank und Haiko Pfof begegnet. Teil des Eröffnungsprogramms war eine kleine Performance von Doris Uhlich mit ihr und einem Gärtner. Es ging um Pflanzen, ums Hegen und Pflegen, ums Wachsen. *Impatiens walderiana* war der Titel, das fleißige Lieschen. Mit Ernsthaftigkeit und Humor ging Uhlich an die Sache ran. Dranbleiben, dachte ich. Ich war künstlerischer Leiter des 7. Festivals Politik im Freien Theater in Köln 2008. Politik im Theater – wie konnte man das definieren? Alte und neue Nazis, Wiedervereinigung und anhaltende Trennung konnten kaum genug sein. Identität, Diversität, Klima, Inklusion waren noch keine vorherrschenden Themen – was nicht heißt, dass es sie im Theater nicht auch gab. Aber was zeichnete »politisches Theater« aus? Oder vielmehr: Wann war Theater politisch? Wie wurde Politik im Theater verhandelt? Was konnte das Politische im Theater alles umfassen?

Etwas später sah ich *und*.

Der Anfang des Stücks: Neun Darsteller*innen saßen auf einer Reihe Stühle am linken Rand der Bühne. Sie waren zwischen 59 und 88 Jahre alt. Sie alle standen nach und nach auf, sie gingen, standen, saßen, lagen auf der Bühne, eine tanzte, offensichtlich in Erinnerung an die Balletterfahrung früherer Zeiten. Es waren meist Alltagsbewegungen, es waren die Bewegungen der alternden und gealterten Körper, es waren bewegte Dokumente der gelebten Leben in den Körpern.

Dazu erzählte eine Darstellerin von ihrer Wohnanlage, den verschiedenen Wohnungen und Mieter*innen darin, der Familie, bei der nach Beschwerden die Eltern lieber ohne ihre Kinder in der Wohnung lebten. Später erzählte sie von der Urlaubsfahrt mit dem Bus in ein Hotel in Italien und dem dort zugewiesenen Liegestuhl. Alltag. Die elegant gekleidete Dame zog sich dabei nackt aus, auch das gehörte zu ihrem Alltag dazu, sie gewann noch an Eleganz und Würde.

In den Nullerjahren erfand sich das dokumentarische Theater neu: Rimini Protokoll, Hofmann & Lindholm, She She Pop, matthaei & konsorten, Hans-Werner Kroesinger und mehr. Das Festival fand dann auch das Motto »echt« – eher als umgangssprachlich-ironische Frage gedacht denn als Statement.

Bei Doris Uhlich zeigte sich »das Echte« in einer genauen Bewegungsrecherche, die geprägt war von einem tiefen und ehrlichen Interesse an den Menschen, die auf der Bühne standen. Allesamt waren sie keine professionellen Darsteller*innen oder Tänzer*innen, aber alle mit Körpern, in die sich das Leben eingeschrieben hatte. Alles ebenso echt wie inszeniert, wie es sich für das Dokumentarische gehört.

und war ein Spiel mit der Zeit: Die Vergangenheit tauchte in der Gegenwart auf. *und* war ein Spiel auf Zeit: Die Choreografie war langsam, sie gab mit erstaunlicher Souveränität den Menschen auf der Bühne die Zeit, die sie brauchten, um alte Zeiten wieder lebendig zu machen, sie gewann an Energie, wenn die Handlungen sich verdichteten. *und* war ein Spiel gegen die Zeit: Über die Ver-

lebendigung der Vergangenheit wurde die Zeit angehalten. Dabei wurde *und* nie nostalgisch: Nichts wurde verklärt, alles wurde anerkannt, wertfrei und wertschätzend.

Das »und« in *und* verband Vergangenheit und Gegenwart, verband auch die Darsteller*innen untereinander – wie sie einander beobachteten und stützten, bereit dem anderen zu helfen –, das Publikum und die Spieler und Spielerinnen (stimmt das Wort hier?), Bewegung und Bewegung und Bewegung und Wort und Wort und Wort.

Unvergesslich der Älteste im Ensemble, der 86-jährige Frédéric Nedoma-Ohnhäuser, ein kleiner Mann mit ausdrucksstarkem Gesicht, einem kleinen Buckel und Steppschuhen. Er eröffnete das Stück mit langsamem Gang und sorgte mit einer Steptanznummer für einen Höhepunkt.

War das nicht auch Politik? Wird hier nicht das Zusammenleben in einer Gesellschaft verhandelt, in den Geschichten vom Mietshaus, in der Anerkennung älterer Menschen? Der Begriff *body politics* war damals in Mode, Alter wurde ein Thema, welche Körper sind auf der Bühne, vor allem im Tanz? Wie schaut man auf den Alltag der scheinbar

unspektakulär lebenden Menschen? Macht nicht der genaue Blick das zum Ereignis? Die Präzision einer Choreografie ohne Virtuosität? Der Glaube an die Bedeutung der nicht für die Bühne trainierten Körper auf der Bühne?

Für mich war *und* ein Schlüsselstück, um die Bandbreite des Festivals Politik im Freien Theater zu definieren. Neben Migration und Aufklärung, Wiedervereinigung und Diktaturen, Kapitalismus und Fundamentalismus eben eine zärtliche Untersuchung des Lebens einiger Menschen.

Am Ende eine Erinnerung: begeisterter Schlussapplaus nach *und* im Theaterhaus Ehrenfeld in Köln im November 2008. Es war das erste Gastspiel der Produktion außerhalb Österreichs, die Darsteller*innen wollten gar nicht mehr von der Bühne gehen, voller Rührung, voller Freude angesichts der Reaktion des Publikums. Alles war echt. Das Spiel mit der Zeit, das, was in den Darsteller*innen vorging, und das, was im Publikum vorging.

Rainer Hofmann
(Dramaturg)

/// Ich kann mich an den Moment im Proberaum erinnern, als ich Frédéric (86 Jahre) gebeten habe, auf den Boden zu gehen. Es dauerte 20 Minuten, bis er auf dem Boden lag und wieder aufstand, ich hatte mit dieser Dauer nicht gerechnet. Er war langsam, vorsichtig, konzentriert. Während ich zuschaute, ging bei mir ein Kopfkino los, seine Entschleunigung brachte mich zu Fragen über Fragilität, Präsenz, Ästhetik im Tanz, und ich dachte mir währenddessen immer: »Wahnsinn, das ist so schön.« ///

Doris Uhlich

/// Ich erinnere mich.

Ich erinnere mich an diesen Abend, der für mich eine der ersten Begegnungen mit Doris Uhlich war. *Und* den Menschen, die sie immer wieder zum Strahlen bringt. *Und* ist hier nicht die Einleitung zu einem Zusatz, eine Ergänzung. Sondern markiert eben jene Gemeinsamkeit, die gerade in den performativen Künsten so gerne ausgerufen und so selten gelebt wird. Bei Doris Uhlich ist dieses *Und* immer ein ganz real gemeintes. *Und* Gemeinsamkeit. *Und* Sichtbarkeit. *Und* Wertschätzung. *Und*, immer auch, Kunst. Künstlerisches Tun als politisches Tun. In ihrem *und* von 2007 saßen, sprachen und bewegten sich »alt gelesene« Menschen, unterschiedlich in ihren Herkunft und Lebenswegen, in der Art, wie sie ihr Leben reflektieren – und darauf »zurückblickten«, gerade indem sie dieses »Früher« in ein Jetzt, ein gerade Jetzt, mit uns und genau hier bewegten. »Alles fällt im Jetzt zusammen.« (Frédéric Nedoma-Ohnhäuser) Ich erinnere mich an die Wege, die sie im Französischen Saal, damals noch dietheater, zeichneten, Bahnen beschrieben, nebeneinander saßen, einander und uns betrachteten, dann wieder, jede*r für sich, zu einem Strahl wurden, einem Lichtstern im Uhlich'schen Tanzkosmos, der für die meisten von uns damals so neu war. Ein junger Stern auf dem Himmel jener Künste, die stets auf der Suche nach Sternen und Jugend sind, stand sie hier bewusst inmitten all der »alten« Sterne, die sie in ihrem eigenen Leuchten wahrnahm und deren Leuchten sie uns so unvergleichlich nahebrachte. *Und* – bringt. Bis heute sehe ich die Sterne, die Doris Uhlich vor bald 20 Jahren für uns herunterholte und neben uns in ihrem Leuchten sichtbar machte. *Und* damit uns und unser aller *Und*-Sein. *Und* bleibt mein unvergesslicher Einstieg in das Uhlich-Universum. ///

Angela Heide

(Dramaturgin, Kuratorin)



/// Die Anfänge von Doris Uhlich's künstlerischer Arbeit und ihr frühes Stück *und* waren in einer Zeit, in der wir unglaublich viele Community-Projekte gesehen haben. Das hat immer wieder dazu geführt, dass schon das Faktum, auf der Bühne zu sein und sich gemeinsam darüber zu freuen, den künstlerischen Anspruch ersetzt hat. Und dann bin ich auf das Stück *und* gestoßen, in dem Doris eine beeindruckende künstlerische Form gefunden hat, Menschen, in zum Teil bereits sehr hohem Alter, Raum zu geben und auf der Bühne sichtbar werden zu lassen. Die Performer*innen hatten eine beeindruckende Präzision im Einsatz ihrer Körper und dem, was sie mit ihren Körpern verhandelt haben, entwickelt. Als eine/r der Darsteller*innen versuchte aus dem Vierfüßlerstand aufzustehen, hat das so unglaublich lange gedauert... Zeit-Wahrnehmung war in dem Stück ganz essenziell für mich. Dieses Mitspüren, dass Bewegungen, die man selbst ganz selbstverständlich in wenigen Sekunden hinkriegt, diese Dauer, diese lange Zeit bekommen und dass in dieser Verlangsamung eine Genauigkeit in Bezug auf den Körper entstehen kann. Das hat mich damals unglaublich geflasht. ///

Nikolaus Selimov

(Choreograf, Tanzpädagoge, Dramaturg)

Quellenverzeichnis

Seite 73: Judith Staudinger: »Geister, Gott und Ge-
wehr«, in: *Corpus*, 4. 10. 2009, o. S.

Seite 117: Karin Cerny: »Schweben? Stampfen!«, in
Profil 38 (2012), S. 116–117, hier: S. 117.

Seite 129: Martin Pesl: »Vor dem Sündenfall«, in:
nachtkritik.de, 5. 8. 2013, [https://nachtkritik.de/
nachtkritiken/oesterreich/wien-niederoester-
reich/wien/impulstanz-wien/more-than-naked-
doris-uhlich-holt-21-nackte-taenzer-in-die-vor-
zeiten-des-suendenfalls-bei-impulstanz-wien](https://nachtkritik.de/nachtkritiken/oesterreich/wien-niederoesterreich/wien/impulstanz-wien/more-than-naked-doris-uhlich-holt-21-nackte-taenzer-in-die-vorzeiten-des-suendenfalls-bei-impulstanz-wien)
(letzter Aufruf: 15. 10. 2025), o. S.

Seite 130: Andrea Heinz: »Mehr als nackt«, in: *Die
Zeit* 18 (2014), S. 20–22, hier: S. 22.

Seite 131: Karin Cerny: »Fleischbeschau«, in: *Profil* 2
(2014), S. 84–86, hier: S. 84, 85.

Seite 373: Isa Hoffinger: »Schmiere, Schleim und Sinn-
lichkeit«, in: *nachtkritik.de*, 26. 4. 2026, [https://
nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/
bayern/muenchen/muenchner-kammerspiele/
glitsch-muenchner-kammerspiele-doris-uhlich-
feiert-die-aufoesung-der-koerpergrenzen](https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/bayern/muenchen/muenchner-kammerspiele/glitsch-muenchner-kammerspiele-doris-uhlich-feiert-die-aufoesung-der-koerpergrenzen) (letzter
Aufruf: 28. 7. 2026), o. S.

Seite 374: Michael Stadler: »Wie das flutscht«, in:
Abendblatt, 27. 4. 2026, S. 26.

Impressum

© für diese Ausgabe

Alexander Verlag Berlin 2027

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com · www.alexander-verlag.com

und insert Tanz und Performance GmbH

Museumsplatz 1/13/9, A-1070 Wien

office@dorisuhlich.at · www.dorisuhlich.at

Alle Rechte vorbehalten.

Herausgeber: Adam Czirak

Konzeptuelle Mitarbeit: Moritz Hannemann

Grafik: Antje Wewerka

Korrekturat: Anna Sacher, Gunnar Lammert-Türk

Druck und Bindung: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Gedruckt in der EU (November) 2026

ISBN 978-3-89581-669-7 (Deutsche Ausgabe)

ISBN 978-3-89581-671-0 (Englische Ausgabe)

Gefördert von der



Alexander Verlag
Berlin



www.dorisuhlich.at