

Sasha Waltz: «noBody», 2002

Ein Zugang zu der sich im Raum und am Körper vollziehenden Transformation im Sterben – sowie in Bezug auf Tod und Trauer – ermöglicht das zeitgenössische Tanzstück «noBody» der Choreografin Sasha Waltz, das im Jahr 2002 an der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin uraufgeführt wurde.

«Mit «noBody» schloss sich der Kreis eines dreiteiligen choreografischen Zyklus über den Menschen und seinen Körper, an dem Sasha Waltz seit 1999 kontinuierlich arbeitete.¹ [...] «noBody» stellte die Frage nach der metaphysischen Existenz des Menschen, thematisierte die Abwesenheit des Körpers und konfrontierte sich mit den Gefühlen, die die Erkenntnis der Sterblichkeit in uns auslöst. «Was ist der Mensch über seinen Körper hinaus? Was ist das Unsterbliche in uns?» In «noBody» stellte sich die Choreografin gemeinsam mit 25 Tänzern der Herausforderung, das Nicht-Körperliche, das Geistige durch den Körper sichtbar zu machen.»²

Es ist bezeichnend, wie stark sich die körperliche Präsenz der Tänzerinnen und Tänzer in den drei Produktionen der «Körper-Trilogie» unterscheidet. Während in «Körper» noch die physische Materie des Körpers, seine Beschaffenheit, seine haptische und taktile Präsenz, die Kraft und Wucht seiner Bewegung und die Materialität seines Fleisches im Zentrum standen und das Prozesshafte physiologischer Prozesse des Körpers aufgezeigt wurde, richtet «noBody» die Aufmerksamkeit auf das, was jenseits des Körpers als Immaterielles Teil menschlicher Präsenz ist. Die Aufmerksamkeit gilt nicht der Physis, Schwere, Materie oder dem Widerstand des Körpers, sondern seine Bewegung, das Flirrende, Flüchtige, Nichtgreifbare seiner Existenz rücken in den Mittelpunkt. Sasha Waltz thematisiert den Wandel physischer Anwesenheit hin zu traumhaften, diffusen Zwischenwelten.

Die Körper der Tänzerinnen und Tänzer treten in «noBody» in ganz unterschiedlicher Weise in Erscheinung. Mal sind sie diffus, verschwommen hinter milchigen Gläsern in der Bühnenwand. Ein anderes Mal werden sie von Kostümen umhüllt, die sie entweder mit einer sperrigen äußeren Hüllform umgeben oder sie mit bergenden oder schützenden Bandagen und Helmen bekleiden. Das Bewegungsmaterial des Stücks variiert zwischen energetischen, repetitiven und expressiven raumgreifenden Bewe-

1 «Sasha Waltz: «Körper», 2000», das erste Stück dieser Trilogie, wird unter dem Aspekt der «Körperlichkeit» im vorangegangenen Kapitel ausführlich besprochen, S. 107 ff.

2 Waltz, Sasha & Guests: Klappentext, 2002.



Sasha Waltz & Guests: «noBody», 2002.

Foto: Bernd Uhlig

gungen und zarten, flirrenden, diffusen Gesten. Schnelle, sich wiederholende Bewegungen erwecken den Eindruck, als würden sich die Körper zugunsten eines reinen kinästhetischen und motorischen Ausdrucks auflösen, beziehungsweise es scheint so, als trete der Körper hinter der Bewegung zurück, deren Instrument und Medium er darstellt. Viele dieser kraftvollen, energiegeladenen Bewegungen geschleuderter und fliegender Gliedmaßen sind rhythmisch, manchmal ruckartig und erwecken in der kontinuierlichen Wiederholung gleicher Bewegungen den Eindruck von Ekstase.

Das im Hinblick auf den Aspekt der Körperlichkeit anhand des «Grand Finale» von Hofesh Shechter beschriebene Verändern körperlicher Präsenz aus dem aktiven Agieren hin zu einem Erschlaffen und dem Manipulieren passiver Körper findet sich als Bild auch in «noBody». Anders als bei Shechter scheint es bei Waltz jedoch weniger um ein diametrales Gegenüberstehen von handelnder, agierender Subjektivität und erschlafte, leblos wirkender Passivität zu gehen als vielmehr um ein Explorieren des Zwischenzustands und ein Austarieren der fließenden Grenzen zwischen beiden Extremen: Es fällt schwer zu sagen, ob die reglosen Körper, die von anderen Tänzern getragen werden, erschlaft oder erstarrt sind. Je ein Tänzer hält und trägt eine Tänzerin, sodass sich ungleiche Duette aus einem agierenden und einem reagierenden Part zusammenfinden, welche gemeinsam ein scheinbar ausgeglichenes Kräfteverhältnis formen und somit als ambivalente Einheit erscheinen. Auffallend ist die Behutsamkeit mit der diese Körper gehalten und getragen werden, und die intensive Aufmerksamkeit, welche die tragenden, agierenden Tänzer den Körpern der Tänzerinnen widmen. Die Szene ließe sich auch als ein vorsichtiges Pas de deux aneinandergeschmiegt Körper unterschiedlicher Präsenz beschreiben. Die getragenen, gestützten, geschleppten Körper verlieren niemals ihre Eigenständigkeit, bleiben stets präsent und in Spannung, ihre Bewegungen bleiben artikuliert und geführt, die Qualität der Bewegung erscheint durchlässig und geschmeidig. Das unterscheidet sie grundlegend von der vorbeschriebenen Szene des «Grand Finale». Anstelle der bei Shechter so gewaltig und gewaltsam wirkenden Manipulation treten bei Waltz Behutsamkeit, Achtsamkeit und eine verbindliche Innigkeit zwischen den Tänzerinnen und Tänzern, die jedes Duett als Einheit erscheinen lassen. Die graduelle Transformation von Anspan-

nen und Loslassen, Erschlaffen und Präsentsein zeigt sich insbesondere anhand des Ausdrucks und der Bewegungssprache der reagierenden Tänzerinnen.

Die eingangs beschriebenen heftigen, ruckartigen und ekstatischen Bewegungen kehren stetig wieder und durchziehen das gesamte Stück. In manchen Szenen scheinen sie wie eine Welle nach und nach das gesamte Ensemble zu erfassen, an anderen Stellen bleiben sie das Bewegungsmaterial einzelner Solistinnen und Solisten, während die anderen allein oder in Gruppen bestimmte Positionen im Bühnenraum einnehmen und den Raum durch ihre verkörperte Präsenz gliedern. Transformation und Wechsel durchziehen als prägende Themen das gesamte Stück. Zumeist betreffen sie die Präsenz, den Ausdruck und den Fokus der Tänzerinnen und Tänzer. Ähnliche Duette wie die vorbeschriebenen finden sich in unterschiedlicher Form in verschiedenen Szenen: Einzelne brechen aktiv aus der ansonsten ruhigen Gruppe aus. Die wenig präsent wirkenden, einzeln oder in Gruppen stehenden Körper werden erklommen und umschlungen. Bewegte Körper winden sich um die Verankerung der mit starrem, weit in die Ferne gerichteten Blick nur als teilweise anwesend erscheinenden stehenden Körper.

Das gesamte Ensemble wirkt zusammen wie ein übergeordneter Organismus, der sich aus der Vielzahl einzelner Körper zusammensetzt. Aus dieser Vieleinheit lösen sich immer wieder einzelne Tänzerinnen und Tänzer heraus und geben im weiteren Verlauf des Stückes zunehmend intensive Bewegungsimpulse, welche nach und nach die gesamte Gruppe in Bewegung bringen. Mit zunehmender Gesamtdynamik kommt zu der Bewegung, dem Stehen, Besetzen und Verorten bestimmter Positionen im Raum und der Transformation von Agieren und Reaktion ein Fallen, Stürzen und Sich-wieder-Fangen hinzu. Die von anderen Tänzerinnen und Tänzern gehaltenen, getragenen, geschleiften oder geschleppten Körper entwickeln in dieser Dynamisierung eine zunehmende Leichtigkeit, scheinen die Schwerkraft teilweise zu überwinden und erscheinen, während sie von einem zum anderen weitergereicht werden, vielmehr als schwebend und immateriell denn als physisch und schwer. Auch wenn die Körper über den Boden geschleift werden, bewahren die Tänzerinnen und Tänzer eine eigene verkörperte Präsenz, welche selbst einem reglosen Liegenbleiben einen aktiven Ausdruck verleiht. Die räumliche Bezugnahme im Stück wechselt zwischen ausladendem raumgreifenden Gestus, dem Markieren, Besetzen und Verorten bestimmter Positionen im Raum und einem steten Abwechseln von Ausdehnung und -weiterung mit dem Zusammenrücken, Aneinanderdrängen und einem Verschmelzen des Ensembles zu einem Ganzen. Je dichter das Ensemble zusammenrückt und je mehr sich gemeinsame Bewegungsfolgen häufen, umso deutlicher wird das Heraustreten Einzelner. Aus der Vieleinheit des Ensembles mit Akteuren unterschiedlicher Präsenz und Dynamik entwickelt sich langsam eine geschlossene Einheit, aus welcher nur wenige Einzelne ausbrechen, bis das Ensemble schließlich vollständig zu einem Ganzen zu verschmelzen scheint. Im Verlauf des Stückes tritt die Körperlichkeit der Tänzerinnen und Tänzer zunehmend hinter der Dynamik ihrer Bewegung, der fortschreitenden Auflösung des Einzelnen im Gesamtorganismus der Gruppe und hinter den durchlichteten, mattierten Scheiben zurück, hinter welchen sich die Tänzer im Gegenlicht nur als Schatten abzeichnen. Das Erzeugen von Unschärfe und das Auflösen klarer Konturen zeigt sich anhand vermehrt radialen, oszillierenden und drehenden Bewegungen.

Wie eine fremdartige Immanenz fällt schließlich der zarte, fließende weiße Stoff eines Luftkissens von der Bühnendecke, das sich immer mehr aufbläht und damit



Sasha Waltz & Guests: «noBody», 2002.

Foto: Bernd Uhlig

kontinuierlich raumgreifender wird. Als Antagonist der Tänzerinnen und Tänzer provoziert seine zunehmende Präsenz zunächst deren Aneinanderdrängen und führt schließlich zu Szenen, die ein Gefühl von Verlorensein, Angst und Unsicherheit assoziieren lassen. Die flirrende Immaterialität des sich weiter aufblähenden wolkenartigen Luftkissens steht der sich kontinuierlich steigenden Unruhe der Tänzerinnen und Tänzer gegenüber, scheint deren suchendes Umherirren, ihre Schreie und ihren Widerstand zu provozieren, der in Chos und Tumult gipfelt. Der Katastrophe einer antiken Tragödie gleich stellt dieses letzte Aufbäumen einen Wendepunkt dar, bevor er schließlich verstummt und zuletzt nur einzelne Tänzer unter der sogenannten «Cloud» zurückbleiben, die schließlich vollständig mit Luft gefüllt ist und große Teile des Bühnenraumes einnimmt. Die Tänzerinnen und Tänzer kehren in hölzernen Hüllformen auf die Bühne zurück, die sich wie Kokons oder Panzer um ihre Körper legen und die Metamorphose einer Verpuppung erahnen lassen. Erst in dem Miteinander mit ungepanzerten Körpern der übrigen Tänzerinnen und Tänzer zeigt sich schließlich, wie starr, knöchern und abstrakt deren Bewegungen wirken, die hölzernen Kokons erscheinen zunehmend als leere Hüllen, die von der Bewegungsdynamik aus dem Bühnenraum verdrängt werden. Am Ende dieser Szene steht das Zu-Boden-Stürzen eines Tänzers, welches die erste ganz unmittelbare Todesassoziation im Stück hervorruft: Die umstehenden Tänzerinnen und Tänzer werden zu einer Gemeinschaft der Hinterbliebenen, die den leblos erscheinenden Körper betrachtet, bis sich ein Tänzer aus der Gruppe herauslöst und mit dem Hineinschlüpfen in die Kleidung des Liegenden diesen zu reaktivieren versucht. Schließlich wird der Körper des Toten von dem gesamten Ensemble gehalten, getragen, emporgehoben, sodass sich Bilder einer Aufbahrung oder eines Trauerzugs herausbilden, welches sich zu einem kontinuierlichen Weiterreichen und Tragen unterschiedlicher Körper entwickelt, bis der Tote unter der «Cloud» zum Liegen kommt. Was folgt, ist ein Aufbäumen der Trauernden: Kleidungssetzen werden herausgerissen und unter den Kostümen hervorgezogen. Sie wecken Assoziationen an eine zehrende Trauer und den körperlichen Schmerz der

Trauernden.³ Dann wechselt die Konnotation der Textilien und sie werden zu Trauerschleiern und zum Leichentuch. Ein Regen schwarzer Blättchen fällt von der Bühnendecke auf die Tanzenden, deren subtile und schlafwandelnde Bewegungen sie mehr als Traum- und Trugbilder erscheinen lassen denn als Wirklichkeit. Die Szene endet mit dem zum Liegenkommen einer Tänzerin, die unter den Kostümen der sich entkleidenden, übrigen Tänzerinnen und Tänzer begraben wird. Letztlich sinken auch die entblößten Körper zu Boden und das Wolkenkissen senkt sich über sie. Nur eine Tänzerin bleibt zurück, erklimmt das Luftkissen, in das sie spielerisch hineintaucht, sich davon emporheben und tragen lässt, bis es schließlich implodiert, die Tänzer und Tänzerinnen daraus hervortreten und das Stück damit endet, dass sie die luftleere Hülle der «Cloud» zusammenraffen.

Die Auseinandersetzung mit Sterblichkeit, Vergänglichkeit und Tod, die sich in «noBody» vollzieht, markiert nicht nur den sinnfälligen Abschluss der «Körper-Trilogie», die das gesamte Spektrum verkörperter Facetten des Menschseins verhandelt, sondern steht darüber hinaus in unmittelbarer Verbindung zu der biografischen Situation Sasha Waltz', vor deren Hintergrund das Stück entstand:

«In diesem Fall ist es ein sehr existenzielles, sehr tiefes und auch ein für mich sehr trauriges Stück geworden, weil es für mich tatsächlich das erste Mal ist, dass ich mit dem Tod ganz nah konfrontiert wurde.»⁴

Der Tod ihrer eigenen Mutter bildet den sehr persönlichen Anknüpfungspunkt der Choreografin an die Thematik von Sterben, Tod und Abschiednehmen. «Ich habe in dieser ganzen Trauerzeit gearbeitet, deswegen ist das Stück, wie es ist. «noBody» war meine Trauerarbeit, alle meine Bilder, alles Innere, wie ich für mich mit dem Schmerz und dem Verlust umgegangen bin, das ist in diesem Stück. Der ganze Prozess und die Auseinandersetzung mit dem Abschiednehmen, das Verabschieden, das Aufgeben und Loslassen des Körpers sind darin eingeflossen»,⁵ beschreibt Sasha Waltz den Entstehungsprozess im Interview und sagt weiter: ««noBody» ist aus der Frage entstanden: Wie kann man darüber sprechen und davon erzählen? Wie kann man dem Tod und dem Verabschieden eines geliebten Menschen eine Form geben?»⁶ Indem das Stück eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte des Sterbe- und des Trauerprozesses aufzeigt, erscheint es als universelle Erzählung zu Sterben, Tod und Trauer. Es thematisiert das Brüchigwerden der eigenen Umfriedung des Menschen, das Diffuswerden der Grenzen zwischen Selbst und Welt und das zunehmende Verblassen leiblicher Präsenz im Sterben.

Mit «noBody» gelingt es – so paradox das klingen mag –, die Auflösung des Körpers und damit das Immaterielle, die Präsenz und den Ausdruck jenseits der materiellen Körperlichkeit durch den Körper aufzuzeigen. Jenseits der zunehmenden Auf-

3 Die Szene erinnert zudem an die «Kria», den jüdischen Brauch des Zerreißens oder Einreißens der Kleider zum Ausdruck der Trauer. Dieser geht auf die alttestamentliche Beschreibung zu Jakobs Trauer über den vermeintlichen Tod seines Sohnes Josef zurück, demzufolge Jakob seine Kleider zerriss, bevor er die Trauerkleidung anlegte, vgl. hierzu Genesis 37, Vers 29 ff.

4 Waltz, Sasha, in: Jeshel, Jörg | Kramer, Brigitte: 2002, Transkription: Katharina Voigt.

5 Waltz, Sasha, in: Schlagenwerth, Michaela: 2008, S. 33 f.

6 Waltz, Sasha, in: Jeshel, Jörg | Kramer, Brigitte: 2002, Transkription: Katharina Voigt.



Sasha Waltz & Guests: «noBody», 2002.

Bildausschnitt, Foto: Bernd Uhlig

lösung der eigenen Physis im Sterben und dem Herausstellen der immateriellen und geistigen Anteile menschlicher Präsenz thematisiert «noBody» das Fremde, Abgründige und Unheimliche des Todes: Der sich langsam mit Luft füllende und aufblähende textile Ballon, welcher am Ende des Stückes implodiert und in sich zusammenfällt, bildet den Antagonisten der Tänzerinnen und Tänzer und zeigt in seiner Fremdartigkeit gegenüber den menschlichen Körpern und aufgrund seiner schieren Größe metaphorisch die Abstraktheit und die Bedrohlichkeit des Todes auf.

«Der Ballon – der auch an eine Gefahr bringende Wolke erinnert – trägt in sich das Potenzial der Zerstörung, aber auch der Verheißung. Er ist ein Fremdkörper, wie der schwarze Monolith in Stanley Kubricks ›2001: Odyssee im Weltraum‹, 1968, der zuerst als Bedrohung wahrgenommen wird, jedoch möglicherweise ein Umdenken evoziert und Erkenntnis bringt.»⁷

Gegen die Präsenz des Ballons – sei sie bedrohlich oder einladend für die Aneignung spielerischer Freiräume – schärft sich das Miteinander der Tänzerinnen und Tänzer, die mit der Anwesenheit der «Cloud» immer enger zusammenrücken und zu einer gemeinsamen Einheit werden. Neben der chaosstiftenden Bedrohung, die von dem Ballon ausgeht, weckt die «Cloud» jedoch das Interesse, zieht die Aufmerksamkeit auf sich und verleitet dazu, in sie hineinzutauchen – auf die Gefahr hin, sich darin zu verlieren:

«Der große Wolkenballon in ›noBody‹ verführt schließlich eine Tänzerin zu einem heiteren Reigen. Damit scheint das Gefahrenpotenzial des zuvor niedergegangenen, aus herabfallenden Kunststoffplättchen bestehenden schwarzen Regens gebrochen. Die staunende Tänzerin wird regelrecht von der Wolke erfasst, emporgehoben, die Wolke spielt mit ihr, wird zum Gefährten. So entwickelt sich ein Bild des Schwebens, der Levitation als Pas de deux zwischen animiertem Objekt und dem sich in dessen Obhut begibenden Subjekt. [...] In ›noBody‹ bildet der Ballon das Zentrum des langsam ausklin-

7 Bätzner, Nike, in: Riedel, Christiane | Waltz, Yoreme | Weibel, Peter (Hrsg.): S. 33.

genden Stückes. Die Tänzerinnen und Tänzer haben die Bühne freigegeben und treten nun [erneut] hinter Scheiben auf, die übereinander in die Wand der Berliner Schaubühne eingelassen sind. Im Rhythmus des Atems oder Herzschlags, und damit im Puls von Leben und Tod, nähern sie sich den Scheiben und tauchen wieder in den diffusen Raum dahinter ab, werden sichtbar und verflüchtigen sich.»⁸

Dieses Bild der sich rhythmisch der Scheibe annähernden und von ihr entfernenden Körper, deren diffuse Erscheinung kurzzeitig mit dem Berühren des Glases haptisch und physisch zu werden scheint, rahmt das Stück als Eröffnungs- und Abschlussszene und eröffnet die Assoziationswelt von Lebenszyklen und lebensnotwendiger Rhythmik. Darüber hinaus zeigt sich eben darin die immaterielle Komponente verkörperter Existenz: Atmung und Herzschlag bilden den lebenslänglichen Rhythmus des Körpers und die unentbehrliche Lebensgrundlage. Wenngleich sich am Lebensende eine Vielzahl organischer Veränderungen vollzieht, manifestiert sich der Todeszeitpunkt jedoch mit dem letzten Atemzug und dem letzten Herzschlag. Damit obliegt die körperliche Existenz dem impulsiven, perkussiven Puls des Herzschlags einerseits und der pneumatischen Kontraktion und Ausdehnung der Atmung andererseits, welche beide wechselseitig ineinandergreifen. Der Atmung kommt hier insofern eine besondere Rolle zu, als dass sie das Ausdehnen des Körpers, seine Entfaltung und seine räumliche Aufweitung bedingt.

«Nichts ist so beeindruckend, wie in der vollkommenen Bewegungslosigkeit jenseits jeden willentlichen Eingreifens die tiefe Bewegung zu beobachten, die sich ständig in unserem Inneren vollzieht [...], der gesamte Körper wird unablässig durchlüftet und vom Atem durchdrungen. Der Atem offenbart nur die Passagen; er erlaubt es der Erfahrung, die inneren Hohlräume zu berühren und zu erkennen. [...] In diesem Sinne ist der Körper ein Übergang, eine durchlässige Wand zwischen zwei Weltzuständen.»⁹

Ein von der Atmung ausgehendes, also ein auf das Flüchtige anstelle des Materiellen fokussierter Körper offenbart die immaterielle Daseinsform des lebendigen Menschen und fordert ein dynamisches, durchlässiges Körperverständnis. Einatmen und Ausatmen werden darin zum Aufnehmen und Abgeben der umgebenden Atmosphäre und die Physiognomie des Menschen wird zu einer semipermeablen Membran, die sich im Rhythmus der Atmung ausdehnt und zusammenzieht; der materielle Körper wird in dieser Denkweise zu einer Hülle, die abwechselnd an- und abschwilt. Diese Sicht auf den Körper ist insofern im Hinblick auf das Sterben relevant, als dass es weit leichter fällt, das Durchlässigwerden der leiblichen Umfriedungen vor dem Hintergrund dieses pneumatischen, fluiden Körperkonzeptes zu denken. Außerdem erleichtert diese Körpervorstellung, welche von der Atmung her gedacht wird, die sich im Sterben vollziehenden Atemveränderungen wie vertiefende oder aussetzende Atmung, Atemnot, Erstickungsangst oder Schnappatmung. Mit der Vorstellung des Körpers als eine sich mit der Atmung engende und weitende Hülle wird die Bedrohlichkeit der empfundenen Enge und Beklemmung bei Atemnot ebenso leibräumlich nachvollziehbar wie die sich in eine diffuse Weite ausdehnende Körperwahrnehmung bei einer vertief-

8 Ebd.

9 Louppe, Laurence: 2009, S. 71 f. (frz. Orig. 1997).

ten Atmung, welche Empfindungen der Schwerelosigkeit oder des Schwebens in der Sterbephase auslösen kann. Der Körper wird damit ein in stetigem Prozess des Aufnehmens und Abgebens befasster dynamischer Körper, der in stetiger Transformation befasst ist:

«[...] Von der Leere zur Fülle des Zugriffs auf die Außenwelt, der Rückgabe der Dämpfe, die unser Körper der Welt entzogen hat. Doch gleichzeitig kommt dieser Körper mit den großen Elementarströmen der Winde oder Fluten in Einklang, die den Lauf der Dinge dahinströmen lassen und das gesamte Universum auf ihrer Fahrt davontragen. Man begreift, warum die alten Kulturen dem Atem in ihren Mythen und Praktiken eine bestimmende Rolle einräumten. Das Segel, das im Wind klatscht, erinnert uns Michel Serres, ist äußerlicher Ausdruck einer pneumatischen Leiblichkeit, zu der die Takelage des Schiffes gehört, die das Netz der Muskelfasern darstellt.»¹⁰

Demnach lässt sich die «Cloud» als Sinnbild für ein pneumatisches Leiblichkeitsverständnis betrachten: Im Aufblähen und Ausweiten des Textilballons werden Assoziationen zur Atmung geweckt, während das abschließende Implodieren des luftgefüllten Volumens an das mit dem Ausstoßen des letzten Atems einhergehende Entweichen der Luft aus dem sterbenden Körper denken lässt.

Ein anderer Aspekt der Vorstellung des Körpers als Hülle zeigt sich in der Verpuppung der Tänzerkörper mit den hölzernen Kostüme, welche eine sehr unmittelbare Bezugnahme auf die anhand der Zeichnungen des «Vangerin-Zyklus» angeführte zunehmende kokonartige Verhüllung des Körpers herstellen lässt, die sich aus den zeichnerischen Hüllformen und den suchenden Linien ergibt. Während sich die Tänzerinnen und Tänzer schrittweise aus diesen starren hölzernen Hüllen zurückziehen, lässt das – erneut unter Bezugnahme auf das angesprochene Füllen der Körperhülle durch die Atmung – an archetypische Bilder wie ein mit dem letzten Atemzug assoziiertes Aushauchen der Seele denken; das Lebendige verlässt den Körper, welcher als leblose Hülle zurückbleibt:

«Die Holzkleider evozieren eine puppenhafte Versteifung, fordern mechanisch wirkende Bewegungen heraus, lassen aber auch an Mönchskutten und die damit angesprochenen Gemeinschaftsrituale denken. Und schließlich, wenn ein Tänzer mit in die Kleidung eines leblos daliegenden Gefährten schlüpft, diesen dann bis zur Erschöpfung mit sich herumschleppt, wird neben dem Aspekt des Trauerns auch die Verbindung zu toten, also statischen, und zu lebendigen, also beweglichen, Bildern aufgerufen.»¹¹

Das Stück «noBody» regt dazu an, mit dem Nachdenken über Sterben und Tod, Abschiednehmen und Trauer die Vorstellung des lebendigen Körpers zu erweitern. Die Betrachtung des Stücks offenbart zahlreiche immaterielle Facetten von Körper- und Leiblichkeit, fordert ein auf Dynamik, Zyklus, Rhythmus und Veränderlichkeit bedachtes Körperversständnis denn eine Vorstellung vom materiellen, manifesten Körper. Für das Nachdenken über die Gestaltung von Sterbeorten und eine neue Sichtbarkeit des

10 Louppe, Laurence: 2009, S. 72 (frz. Orig. 1997); vgl. hierzu auch: Serres, Michel: 1990.

11 Bätzner, Nike, in: Riedel, Christiane | Waltz, Yoreme | Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 38 f.

Sterbens in der Architektur bietet die Auseinandersetzung mit dem Stück insbesondere die Gelegenheit, sich in die sonst zumeist abstrakt wirkenden Beschreibungen des Sterbe- und Trauerprozesses einzufühlen, sodass es ein immanentes Wissen über Sterben, Tod und Trauer zu eröffnen scheint, das sonst zumeist verborgen bleibt. Mit der intensiven Bezugnahme auf die Prozesshaftigkeit des Lebens und Sterbens sowie das Explizitmachen unterschiedlicher Facetten der Leiblichkeit des Sterbens stellt das Stück eine wertvolle Quelle für das Einfühlen in körperbasierte Bedürfnisse Sterbender und ihrer Angehörigen dar, die in einem weiteren Schritt wiederum Aufschluss geben können über den räumlichen und gestalterischen Bedarf, der sich aus diesen empfindungsbasierten Erfahrungen ableiten lässt.



Marvin Hüttermann:
«Es ist so nicht gewesen», 2014.