

Zeitschrift: Rosa : die Zeitschrift für Geschlechterforschung
Herausgeber: Rosa
Band: - (2001)
Heft: 23

Artikel: Staging Gender - (k)ein Thema für das Tanztheater?
Autor: Brandstetter, Gabriele
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-631826>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Staging Gender — (k)ein Thema für das Tanztheater?

von Gabriele Brandstetter

Sex oder Geschlecht? In den akademischen Gender Studies und in der feministischen Theorie ist dies kein Streit um Worte. Dabei geht es vielmehr um Grundsatz-Fragen: um die Unterscheidbarkeit von biologischem Geschlecht (sex) und sozial ausgeprägter Geschlechtsidentität (gender).

Dieser Streit ist keineswegs beigelegt (entscheidbar ist er sowieso nicht). Doch bewegen sich die momentan aktuellen Fragen in andere Richtungen, angeregt durch die kritischen Impulse der «Cultural studies» und der «Queer theory»: In welchem Zusammenhang steht Geschlechterdifferenz mit anderen kulturellen und interkulturellen Differenzkategorien – z. B. der Klasse und des sozialen Status oder der Ethnie? Differenzen, die stets auch Hierarchisierungen beinhalten. Damit kommen schliesslich auch wieder Themen in den Vordergrund, die in der Theoriedebatte lange kaum mehr beachtet wurden: z. B. die Fragen nach den sozialen und politischen Konsequenzen. Das Konzept eines «staging gender» setzt an diesem Punkt an.

In welcher Weise lassen sich – aus der Sicht unterschiedlicher Disziplinen – jene höchst vielfältigen Bühnen unserer (und anderer) Kulturen beschreiben, auf denen «gender» in Erscheinung tritt? Wie wirken die Regeln, die Settings, solcher Szenen an der Darstellung, Festlegung und Reformulierung von (Geschlechts-)Identitäten mit? Wie funktionieren die Praktiken der Ausschliessung, welche Institutionalisierungen sind hier zu beobachten und welche sozialen und politischen Auswirkungen hat dies, etwa hinsichtlich des öffentlichen oder verdeckten Umgangs mit Minoritäten. Und schliesslich ist ja auch die Wissenschaft selbst eine solche Institution. Die Fragen nach «staging gender» müssten so auch selbstreflexiv und kritisch auf diese «Bühnen» des Wissens und ihre Herrschaft über bestimmte Wissenstraditionen zurückgewendet werden. Dass dies in einer Zeit, in der scheinbar alle Hoffnungen auf die Lösung von Körperproblemen sich auf die Naturwissenschaften und insbesondere auf die Molekularbiologie und Genetik richten, für Zündstoff sorgen könnte und sollte, ist voraussehbar und auch beabsichtigt

(beispielsweise in einem Projekt, das derzeit in Basel anläuft).

Bühnen unserer Kultur

Wie aber steht es mit jenen Bühnen in unserer Kultur, die ganz unmetaphorisch diesen Begriff in Anspruch nehmen können, und die – ob bewusst oder unbewusst – stets auch ein «staging gender» betreiben: das Theater, und das Tanztheater im Besonderen?

Fragt man heute Choreographinnen und Choreographen ganz unterschiedlicher Richtungen des Bereiches Tanz/Theater, so erhält man zumeist die Antwort, dass ein «staging gender», sprich: die Berücksichtigung von Fragen der Geschlechterdifferenz für ihre Arbeiten kaum inhaltlich relevant sei. Mir scheint aber, dass dieses Thema, mit anderem Akzent, doch Gegenstand zahlreicher Produktionen ist; wobei sich ein deutlicher Wandel seit den 80er Jahren bemerkbar macht. Die Betonung liegt dabei zumeist aber nicht, oder nicht in erster Linie auf einer Inszenierung von Geschlechterdifferenz; abgesehen natürlich von Stücken, die sich eben diese Fragen auf den Leib geschrieben haben, etwa die «Travelogue»-Trilogie von Sasha Waltz oder Claudia Küppers' «Miss Behaviors – her greatest sets» oder die Arbeiten der Gruppe «SheshePop». Häufiger aber erscheint ein «staging gender» im Tanztheater in Verbindung mit anderen Themen, die Differenz markieren, etwa Identität und (Selbst-)Fremdheit. Dabei ist eine Produktions-situation mitzuberücksichtigen, die zumindest an der Oberfläche eine Nivellierung in den Darstellungen von kulturellen und geschlechterspezifischen Fremdheitskonzepten mit sich bringt: durch den Globalisierungseffekt, der sich mit dem Austausch von Tanz/Performance-Produktionen über Festivals, Goetheinstitute und Kulturstiftungen in der ganzen Welt herstellt. Falls durch Prozesse, die in Richtung eines «globalisierten» Körpers wirken, und die ja schliesslich in weiten kulturellen Zusammenhängen – politisch, ökonomisch und vor allem in der Medien- und Informationstechnologie – zu betrachten wären, Veränderungen im Bereich von Tanzperformances der 90er Jahre erkennbar wären: Wie würde man solche Tendenzen beschreiben (denn selbstverständlich sind Aussagen über Trends immer auch Falschaussagen)? Vielleicht wird hier – im Gegenzug zu Globalisierungserfahrungen – mehr und mehr eine andere Erfahrung von Fremdheit thematisiert: nicht die des anderen Geschlechts, der anderen Kultur; sondern die Fremdheit des eigenen Körpers – so, als ob es eine (Such-)Bewegung unter die eigene Haut gäbe.

Und dies ist keineswegs nur eine Frage der subjektiven Befindlichkeit, sondern vielmehr eine andere Form, in der Tanztheater politisch wirken kann. Es geht ja um – tänzerische, choreographische, performative – Statements in einer gesellschaftlichen Situation, die eine Vielheit von Körpern bzw. von Körperkonzepten zur Modellierung von sozial- und geschlechterkonformen Identitätsmustern bereitstellen. Wo aber sind die Grenzen der damit verbundenen Repräsentations- und Virtualisierungsschübe? Wo die Grenzen zwischen fremd und eigen, und wo die (neuen?) Bilder und Handlungen, die sich querstellen zu jenen kulturellen Zuschreibungs-Praktiken, die Michel de Certeau «Inkarnationsapparate» genannt hat?

Grenz-Erkundungen

Zeitgenössische Performance- und Tanztheater-KünstlerInnen machen solche Grenz-Erkundungen am Material des (Fremd-)Körpers zum Thema ihrer Arbeiten. Dabei gilt der Focus dieser performativen Arbeiten häufig der Auflösung jenes Bildes von der Einheit des Körpers, das immer noch das wichtigste Residuum von Identitätskonzepten darstellt. An Inszenierungen ganz unterschiedlicher choreographischer Handschrift wird deutlich, dass nicht in erster Linie (Geschlechts)Identität, sondern unterschiedliche Experimente mit der Auflösung und der Dekomposition der visuellen Codes ange sagt sind, die die historischen Bilder des «gendered body» und insbesondere des weiblichen Körpers geprägt haben. Eine kleine Reihung von Beispielen (wobei ich hier bewusst die programmatischen Äußerungen zu den Stücken miteinbeziehe): Anna Huber und Lin Yuan Shang etwa erkunden in dem Duo «L'autre et moi» die Zwischenräume menschlichen Kontaktes «between The Other (One) and Me», und zwar «within a pre-lingual logic». Wanda Golonka bezeichnet schon mit der Wahl des Titels, «Fraktale», und mit dem Untertitel «Choreographische Feldforschung» die Arbeit des Performers als eine Vermessungstätigkeit zwischen Chaos und fremdem (Körper-)Territorium; und zugleich betrachtet sich dieses Choreographie-Experiment selbstreflexiv als eine Kombination von szenischer Chaostheorie und ethnographischer Feldforschung. Jan Pusch zeigt in seinem Stück «Wish I was real» fünf Figuren, denen «der eigene Körper zunehmend durch die Finger rinnt». Er thematisiert die Situation einer Generation, die in einer Massenkultur versucht, sich selbst zu spüren, «to leave a trace – in space, in time, with other people». Das Problem der Identitätsfindung und der Selbst-Fremdheit in einer Welt, in der durch neue

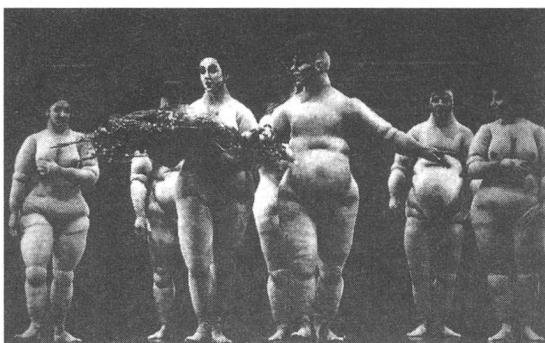
Medien die Grenzen zwischen «virtual and corporeal identity» sich verwischen, wird auch zum Thema in Angela Guerreiros Tanzprojekt «Permanent Prints». Sie fragt und zeigt in dem Stück: «Do you have «Permanent Prints» that mark your body as distinctively individual?». Sie untersucht dabei mit ihren Performern «personal, social, racial and gender identity accumulated in the seeming privacy of the body.» Und schliesslich wird von Constanza Macras die Frage nach der Schnittstelle zwischen Körper und «electronic device» auf die Bühne gestellt, und damit das Problem, wie Markierungen von Identität und Identitätsverlust in einer Kultur des Internet aussehen können: in ihrem Tanzstück «Face One»; eine Titel-Anspielung auf den Film «Face/Off», dessen Plot in einem Switch der Geschlechterrollen weiterspielt und zugleich deformiert. Denn in ihrem Stück sind es drei Frauen, die ihre Biographien erzählen. Doch diese Geschichten kippen – wie schon der Doppel-Name «Constanza Macras / Tamagotchi Y2K» signalisiert – zwischen einer «real Life (auto)biographic Performance» und reiner Fiktion.

Die Reihe der Beispiele liesse sich lange fortsetzen. Zwei gegensätzliche Beispiele will ich sattdessen nebeneinanderstellen, die in sehr verschiedener Weise mit den Themen «staging gender» und (Selbst)Fremdheit des Körpers umgehen.

«Staging Gender» in «Groosland» und «Self-Unfinished»

Das erste Beispiel stammt noch aus den 80er Jahren: das Tanztheaterstück «Groosland» (1988) von Maguy Marin. Es verknüpft die Frage nach Körper-Sein und Körper-Fremdheit mit den sozialen Zwängen eines Körperkonzepts der «schlankschön-fit»-Norm; und dies in spielerisch-witziger Form. Die Tänzer und Tänzerinnen bewegen sich in prallen Schaumstoff-Ganztrikots, die überquellend dicke nackte Körper simulieren; sie tragen ein Kostüm von fremder Nacktheit. Die Grundidee ist paradox: eine Inszenierung des Körpers – und zwar des nackten Körpers – als Maske des Körpers. Nacktheit als Maskerade; und zwar nicht in jenen schönen Bildern, die wir aus den Medien kennen, sondern als Maske der Dickelebigkeit. «Groosland», so deutet es der Titel zumindest an, ist eine Parade der Fetten. Damit ist der eigene als der andere Körper, als Ort der Auseinandersetzung und Schauplatz von De/Formation bezeichnet: Die Form, die grenzüberschreitende Gestalt(ung) der Leiblichkeit selbst wird zum Raum, in dem die Performance der Geschlechter-Muster abläuft. Im Tanz, im Rahmen jener Kunstform also, die selbst den Kult des

(über)schlanken Körpers zelebriert, wird hier ein *«staging gender»* probiert, indem das groteske Zerrbild des gängigen Schönheitsideals auf die Bühne gestellt ist; ein geradezu tabuisiertes Körperbild erscheint hier als Leib-Maske. Solche Maskerade weist auf gesellschaftliche Probleme der Körperpolitik, auf die Widersprüche eines Repräsentations-Konzepts zwischen normativer Ästhetik und der double-bind-Formel: «Sei individuell!»



Tanztheater «Groosland»

In der tänzerischen Bewegung enthüllt diese Maske freilich noch andere Aspekte. Die Motorik und Dynamik (zur Musik von Bachs Brandenburgischem Konzert) sowie die Montage unterschiedlicher Tanz-Stile, zwischen Ballett, Modern Dance, kleinen Charleston- und Twist-Sequenzen ist in exakten (Gruppen)Formationen organisiert. Der Effekt ist erstaunlich: Das rasche Tempo, die Präzision der oft eckigen und harten Bewegungen wirken durch den dicken weichen *«Haut»*-Mantel gepolstert und gedämpft. Gerade durch diese Irritation aber weist diese Nackt-Maske auf Praktiken der Körper-Disziplinierung und der Uniformierung hin. Maguy Marin inszeniert in «Groosland» einen Kommentar zum Thema: Maske und Uniform, Maske und Drill, Maske und Gewalt – ein Szenario der Fremdheit des (eigenen) Körpers in der Kultur.

Die kulturellen Prozesse der Disziplinierung und der Uniformierung, die ja in jedem *«staging gender»* geschehen und sich wiederholen, sind in diesem Tanzstück gleichsam von rückwärts gelesen – im Verlauf der Bewegungs-Inszenierung: Die Gestalt und die Beweglichkeit der TänzerInnen, Voraussetzung und *«Material»* solcher Repräsentation, sind selbst Elemente dieser Körpermase und zugleich werden sie in diesem *«Kostüm»* aus simulierter Fettschicht enthüllt. Die Maske erscheint durchsichtig und undurchdringlich zugleich, – symbolische Hülle, transparentes Fleisch. Die Nacktheit ist hier nicht Gegenstand der Verhüllung, sondern sie ist selbst die Verkleidung und wird so ihrerseits zur Maske: zur Maske von Sex und Gender.

Veränderungen in den Wahrnehmungen des Anderen

Dennoch sind Konzepte des (de-)formierten Körpers, wie jene in «Groosland», immer noch mit Gender-Stereotypen befasst und mit deren alltäglicher Selbstverständlichkeit. Diese werden in der grotesken Überzeichnung von schön/hässlich, fit/abnorm, eigen/fremd, männlich/weiblich reflektiert und humorvoll-kritisch entlarvt, zugleich aber auch wieder besetzt. Neuere Konzepte im Tanztheater der 90er Jahre bewegen sich aber noch in eine andere Richtung. Dabei geht es nicht mehr so sehr um Körperver- und enthüllung und um eine geschlechterspezifische Semiotik des Körpers, sondern um Veränderungen in der Wahrnehmung des Anderen.

So arbeitet Xavier Le Roy in seinen Performances, beispielsweise in «Self-Unfinished». Er inszeniert seinen eigenen Körper so, dass er als ein fremdartiges Material erscheint: als ein (un)beschriebener und noch zu beschreibender Schauplatz, der Raum gibt für körperliche Verwandlungen und damit auch für eine mögliche Überwindung der dualistischen Fixierungen von männlich/weiblich und fremd/eigen. Der Zuschauer wird zum Zeugen langsamer Verwandlungen, die sich, so als ob es nichtvorgeschriebene Begegnungen mit dem eigenen und dem anderen Geschlecht gäbe, vorsichtig auf das Fremde im Eigenen zubewegen. Xavier Le Roy, der ursprünglich Naturwissenschaftler war (Molekularbiologe, und in der Krebsgenforschung tätig), versucht den Körper aus dem vorherrschenden Diskurs der Anatomie und der daraus abgeleiteten visuellen Codes zu befreien. In einer Kritik war kürzlich zu lesen, in seinen Stücken werde der Blick fixiert auf die «Infrastruktur der Körper-Hardware». Nimmt man diese Metapher aus der Computerfachsprache versuchsweise ernst, so könnte damit gemeint sein, dass der anatomische Blick auf den Körper als einer, der immer auch schon Geschlechtsidentität feststellt, hier ausgesetzt wird. Nicht als ein schon gegebener, als *«ganzer»* und codierter Körper (als *«wetware»*) wird er in dieser Performance gezeigt, sondern als ein Ensemble von physischen Strukturen, die formbar sind. Diese Strukturen werden in der Körper-Arbeit genau und in einer Art sanftem Experiment bearbeitet. Was wir zu sehen bekommen, ist überraschend; es verändert den Blick auf den Körper als *«immer-schon Gewusstem»*. Man fragt sich: Ein Kopffüßler? Ein Korpus ohne Gliedmassen? Ein Insekt, eine merkwürdig eingekerbte Figur? Mann und Frau in einem Körper? Er wolle herrschende Körperbilder in Frage stellen, sagt Xavier Le Roy in einem

Interview: «Ich beginne rückwärts und ende mit dem, was ich rückwärts mache, aber vorwärts. Man kann nicht mehr unterscheiden, wo vorne, hinten, oben, unten ist. Mich faszinieren Zwischenbereiche, die man nicht mehr eindeutig benennen kann. Bin ich Insekt oder Mensch? Ist mein Körper deformiert oder formlos?»

Aus Ver- und Um-Formungen, wie sie in Le Roys Stück «Self-Unfinished» zu sehen sind, werden ungewohnte Blicke auf das Fremde und Befremd-

liche des Körpers möglich. Und mit dieser merkwürdigen Verwischung von Geschlechterdifferenz – denn Differenz wird weder verleugnet, noch verhüllt, noch als anders ausgestellt, noch gezeigt – wird ein anderes Wissen gefordert; eines, das noch offen wäre für Überraschungen: als körperlicher Prozess von Differenzierungen und Verwandlungen. Hier ist ein präziser Kommentar gegeben zu einem «staging gender», wie ihn nur Tanz/Performance in solcher Weise zur Darstellung zu bringen vermag. Und eine Arbeit wie diese aus dem künstlerischen Bereich könnte, in ihrer unbestechlich kritischen Suche, recht gut Anregungen geben für die vielen offenen Fragen wissenschaftlicher Untersuchungen zu «staging gender».

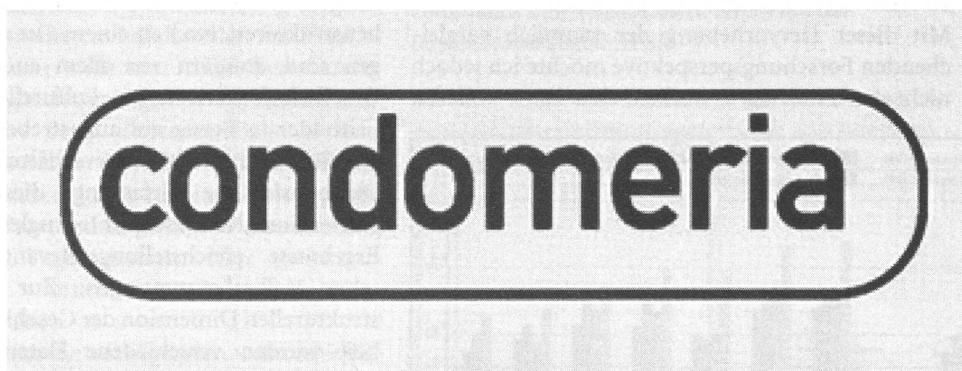
AUTORIN

Prof. Dr. phil. Gabriele Brandstetter ist Dozentin und Institutsvorsteherin des Deutschen Seminars der Universität Basel. Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den sie dieses Jahr am Theater Neumarkt in Zürich hielt.



Performance «Self-Unfinished»

ANZEIGE



Zürich

Münstergasse 27
8001 Zürich

Basel

Rheinsprung 4
4051 Basel

Bern

Bollwerk 17
3011 Bern

Shop im Internet: www.condomeria.ch / e-mail: info@condomeria.ch