

Zeitschrift: Rosa : die Zeitschrift für Geschlechterforschung
Herausgeber: Rosa
Band: - (2008)
Heft: 36

Artikel: Tanzende Blicke
Autor: Siegmund, Gerald
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-631226>

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: 06.02.2026

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

Tanzende Blicke

von Gerald Siegmund

Auf der Bühne ist die Darstellung von Geschlechtsidentitäten immer schon eine Konvention gewesen. Die Performativität des Theaters als einem Ort der gleichzeitigen Wiederholung und Veränderung von Normen erlaubt es dem Theater, die Konstitution von Geschlechtsidentitäten zu reflektieren. In zeitgenössischen Tanzaufführungen verschiebt sich dabei der Fokus weg von der gesellschaftlichen Konstruktion hin zur Konstitution von *gender* in der Wahrnehmung der Betrachtenden.

Proben fürs Geschlecht

Elegant schlägt die Frau im weissen Petticoatkleid und Pömps auf ihrem Stuhl sitzend die Beine übereinander. Ein Mann im dunklen Anzug steht etwas schüchtern vor ihr und versucht, ihr Komplimente zu machen. «Ein schönes Kleid haben sie da», sagt der Mann. «Dankeschön», erwidert die Frau. Doch jetzt verschlägt es ihm die Sprache. Er weiss nicht weiter, woraufhin ihm die Frau ein Stichwort gibt. Immer wieder macht er einen Fehler, sagt oder macht etwas, das im Moment nicht opportun erscheint. So fängt er plötzlich an, mit seinem Gegenüber Englisch zu reden, oder er fasst ihr für einen Moment unbeherrscht ans Décolleté, woraufhin sie ihn jedes Mal mit einem hysterisch geheulten «Nein» zurückweist. Die Szene muss von vorne beginnen, bis sie richtig sitzt und kein Patzer den korrekten Ablauf einer Begrüssung zwischen Mann und Frau – etwa in der Tanzschule oder bei einer ersten Verabredung im Café – stört. Noch mal und noch mal und noch mal, bis sich die Lust am Spiel in Schmerz verwandelt und die Situation ernst wird. Mit jeder Wiederholung macht die Choreographin Pina Bausch in dieser Szene aus ihrem Stück *Walzer* aus dem Jahr 1982 deutlich, dass es sich hierbei um die Probe einer Theaterszene handelt, die in der Aufführung selbst zum Thema wird. Das Proben für das Theater, das wiederum in der Aufführung gezeigt wird, spiegelt sich so im Proben für gesellschaft-

liche Auftritte, bei denen Männern und Frauen durch Einüben bestimmte männliche und weibliche Verhaltensmuster zugeschrieben werden. Die Darstellung der Geschlechter auf der Bühne war schon immer eine Konvention. Das gilt sowohl für das Sprechtheater als auch für den Bühnen-tanz. Durch Maske und Kothurn verhüllt und erhöht, spielten in der griechischen Tragödie Männer die Frauenrollen. Die Knaben, die sich auf den Bühnen des elisabethanischen Englands allabendlich in Frauen verwandelten, behaupteten die Geschlechtsidentität ihrer Figuren allein mit Hilfe ihrer noch nicht gebrochenen Stimmen und äußerlichen Attributen. Nichts als Prothesen und Attrappen, überall, wo man auf der Bühne hinschaut. Erst das ausgehende 18. Jahrhundert versuchte das Stimm- und Körperbild der DarstellerInnen zu integrieren, um damit eine Durchlässigkeit von innerem Wesen und äußerer Erscheinung zu behaupten und mit Hilfe des Theaters gesellschaftlich einzuüben.

Doch das Theater ist wie im Tanztheater von Pina Bausch auch der Ort, an dem die Maskierung der Geschlechter gezeigt und die Naturalisierung von Geschlechtsidentitäten unterlaufen werden kann. Im Theater ist prinzipiell jede/r eine Drag Queen oder ein Drag King. Die Möglichkeiten, diese zweideutigen Figuren und zwielichtigen Gestalten auf die eine oder eben auch auf die andere Art attraktiv und begehrenswert zu finden, werden im Theater potenziert. Theater ist der Ort, an dem ich meine geheimen Lüste als möglich erfahren kann, ohne dass sie im Rahmen des Theaters in Erfüllung gehen könnten. Theater ist inhärent pervers.

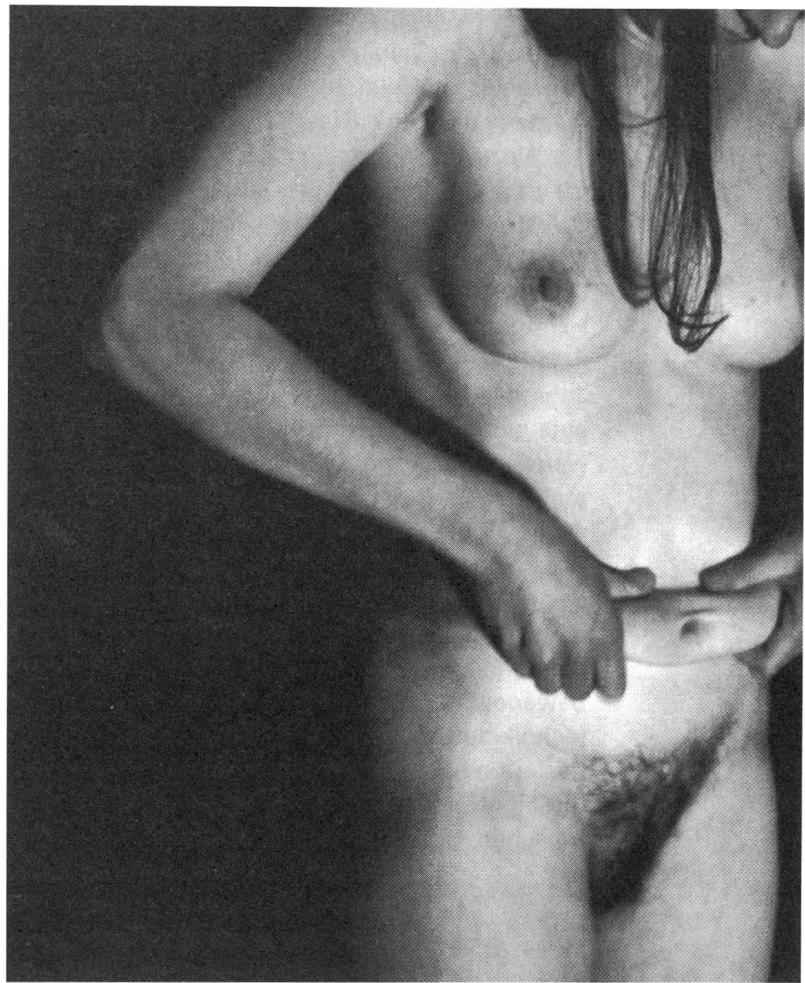
Die Performativität des Theaters und der Geschlechtsidentität

Der Zusammenhang zwischen Theater und *gender*-Diskurs geht jedoch weit über die Darstellung der Konstruktion von Geschlechteridentitäten hinaus. Die Verbindung ergibt sich vielmehr auf einer viel grundsätzlicheren Ebene. Sie hat mit dem zu tun, was das Theater von anderen Darstellungsformen wie dem Kino unterscheidet und es als Theater ausmacht. Dort, wo Theater ist, treten wir ein in das Spiel von Wiederholung und Differenz. Mit anderen Worten: Wir betreten das Reich der Performativität. «[D]ie darstellerische Realisierung [performance] als begrenzter <Akt> unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem

Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinne kann sie nicht als die Erfindung des *<Willens>* oder der *<Wahl>* des Ausführenden aufgefasst werden; [...] Die Verkürzung von Performativität auf darstellerische Realisierung [performance] wäre ein Fehler.»¹ Theater als performativer Akt hört demnach auf, bewusst steuerbares Spiel zu sein, während es noch spielt.

Das Theater ist der Ort der Wiederholung. Es holt Gedachtes, Geprobtes, Gefühltes, Erlebtes, Vergessenes, Nicht- oder nur Halbgewusstes wieder, damit es von anderen, den ZuschauerInnen, wahrgenommen werden kann.² Ein Körper auf der Bühne ist damit immer auch die Wiederholung eines Körpers, egal wie einmalig er auch sein oder erscheinen mag. Das Theater ist der Ort, an dem der individuelle Körper für alle sichtbar in die Ordnung der symbolischen Norm eingeschrieben wird. Diese Norm wird auf der einen Seite durch historisch und kulturell contingente Bühnenkonventionen aufgerufen und ergreift auf der anderen Seite durch Tanz- und Schauspieltechniken der *richtigen* Bewegung, des *richtigen* Sprechens oder des *richtigen* Ausdrucks vom Körper Besitz, um ihn als Bühnenkörper zu konstituieren. Diese Normen sind, jede/Tänzer/in oder jede/r SchauspielerIn in der Ausbildung kann das bestätigen, überindividuell und haben die Funktion eines Gesetzes. Shut up, and Dance! Der Code will einzig und allein beherrscht werden, weil sonst seine Materialisation im Körper der TänzerInnen ungültig ist. Das schmerzhafte Ergebnis für die Elèvin und den Elèven ist dann, dass sie die Prüfung nicht bestanden haben. Im klassischen Ballett sind die Bewegungen zudem noch geschlechtstypisch codiert. So bleibt etwa der Tanz auf Spitze der Ballerina vorbehalten.³ Der Schock, den ein Künstler wie der Choreograph William Forsythe diesem System von normativen Wiederholungen zugefügt hat, indem er den Schwerpunkt seiner Arbeit einzig auf die Differenz legt, wird von diesem Standpunkt aus verständlich. Eine Konsequenz dieser Radikalität ist, dass in seinen Arbeiten die Frage nach dem *gender*-Aspekt überhaupt keine Rolle mehr spielt.

Obwohl Theater auf Wiederholungen fußt, ist jede Wiederholung in der Aufführung ein einmaliger Akt, der im Vollzug prinzipiell immer misslingen kann. Theater ist nie nur das Bild einer Norm oder das Bild von deren Abweichung, sondern immer auch eine lebendige Situation, in



Jérôme Bel: Überschuss als Mangel

der im Wechselspiel zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen Unvorhergesehenes und Unbeabsichtigtes plötzlich eintreten kann. Was sich im Akt der Wiederholung der Bühnennormen je aktuell im Theaterraum herstellt, entzieht sich der Kontrolle und der Verfügbarkeit durch die Norm.

Von der Konstruktion zur Wahrnehmung

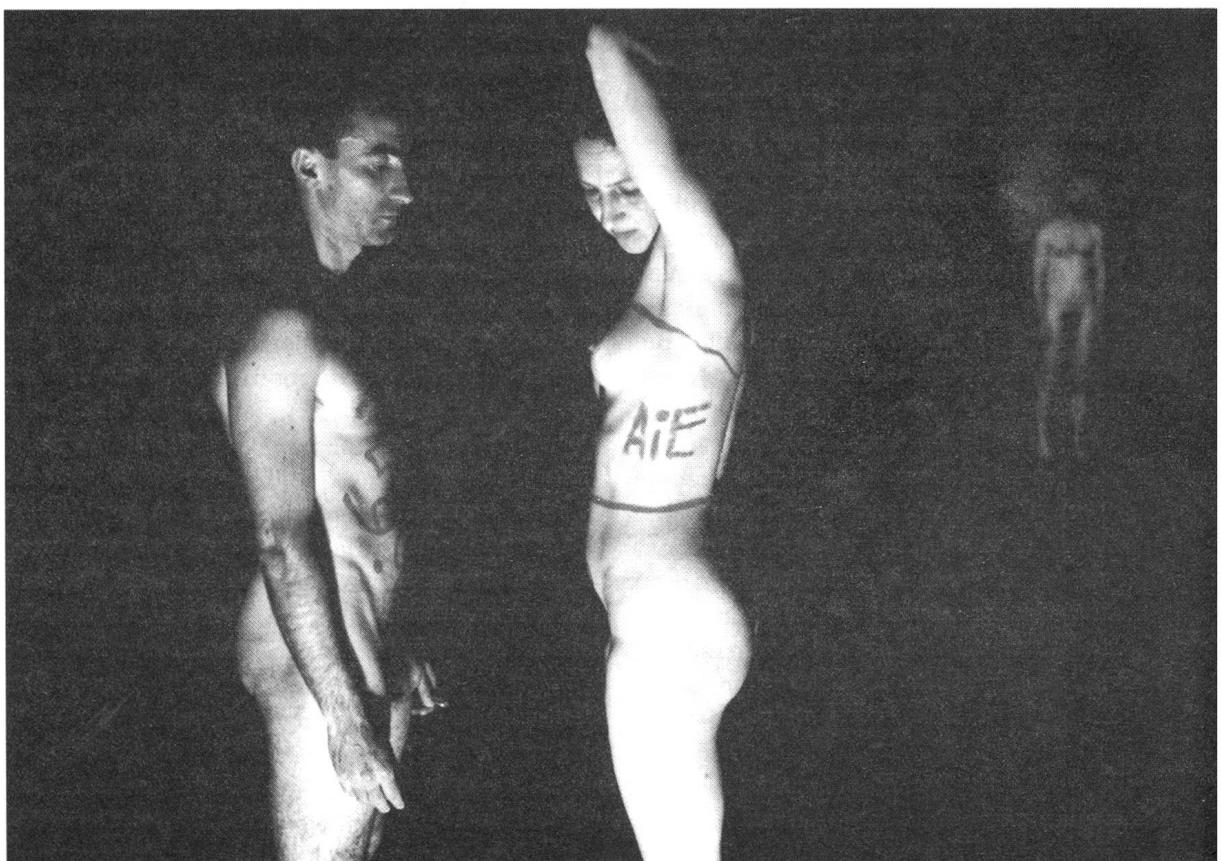
Das Theater setzt also jeden Abend aufs Neue die alte Spannung zwischen Performance als einem einmaligen Akt der Darstellung und der Performativität als einer überindividuellen Struktur, die sich mit jedem Akt herausbildet und fortschreibt, in Szene. Indem diese beiden Komponenten, die im Theater stets zusammenspielen, im Hier und Jetzt gegeneinander verschoben werden können, vermag das Theater den Prozess der Einschreibungen des Gesetzes offen zu legen und als gesellschaftlichen Konstitutionsprozess wiederzueröffnen. Weil Theater selbst eine gesellschaftliche Situation ist, in der Menschen zusammenkommen, bringt Theater Performativität

als die Möglichkeitsbedingung seiner eigenen Existenz als Theater ins Spiel, um sie damit immer auch aufs Spiel zu setzen. Es beginnt ab dem Moment nach der Gültigkeit der Materialisation der Norm zu fragen, an dem es seine eigene *Identität* als Theater oder Tanz in einem Akt der Selbstreflexivität aufs Spiel setzt. Daraus ergeben sich Chancen für die Konstruktion und Repräsentation der Geschlechtsidentitäten.

Historisch betrachtet, hat Pina Bausch genau das getan. Die Form, die sie seit Ende der 1970er-Jahren entwickelt hat – das Tanztheater – war eine nichtidentifizierbare, hybride Form: Sie war weder Theater noch Tanz und wurde zur damaligen Zeit genau aus diesem Grund von vielen KritikerInnen abgelehnt. Ihre Tänzer und Tänzerinnen, die nach damaligem Verständnis weder richtig tanzten noch richtig schauspielerten, widersetzen sich der Erfüllung der Tanznorm, indem sie ihre persönlichen Motivationen, sich zu bewegen, vor die korrekte Ausübung einer Tanztechnik setzen. Die Menschen, die sie spielen, basierten auf ihren eigenen Erfahrungen, sodass die Figuren, die aus ihrem Spiel hervorgingen, zwischen Rolle und persönlicher Identität der

Tänzer und Tänzerinnen oszillierten. Dadurch öffnete sich ein Raum, in dem von den Geschlechterrollen und den Machtverhältnissen zwischen ihnen nicht mehr nur, wie etwa in den mythischen Stücken der amerikanischen Choreographin Martha Graham in den 1950er-Jahren, erzählt wurde. Stattdessen wurde deren Entstehungsprozess selbst wiederholt, weitergeschrieben und vorgeführt, damit er als veränderbar begriffen werden konnte. Durch das am Anfang des Textes beschriebene Brechen von Probe und Aufführung, von Probe, Aufführung und gesellschaftlicher Situation, die das Theaterereignis als gesellschaftliche Situation wiederholt, werden die performativen Grundlagen der Geschlechtsidentitäten im Moment ihres theatralen Vollzugs vorgeführt und unterbrochen.

Nach 35 Jahren Arbeit sind Pina Bauschs Männer und Frauen längst selbst schon wieder Klischees ihrer eigenen Probleme geworden. Doch die Folgen, die der Einschnitt ihres Tanztheaters für die Frage der Geschlechtsidentität auf dem Theater bedeutete, dauern an. Für den französischen Tänzer und Choreographen Jérôme Bel, der 1994 anfing, eigene Stücke zu machen,



Jérôme Bel: Schminke mal anders...

ist der Körper des/der TänzerIn ein durch Codes und Konventionen, Normen und Sprache konstituierter Körper. In seinem Stück *Jérôme Bel* (1995) stehen ein nackter Tänzer und eine nackte Tänzerin auf einer leeren Bühne, die, anstatt im gewohnten Sinn zu tanzen, entweder alleine oder zu zweit ihre Körper einer intensiven Leibesvisitation unterziehen. So zeigen sie auf Muttermale und Leberflecken oder malen sich mit einem roten Lippenstift Bilder wie das eines Korsetts auf die Haut. Sie zeigen damit auf das, was man vom Körper im Bühnentanz sonst nicht sieht, was in den Körperkonstruktionen des Balletts oder bestimmter moderner und zeitgenössischer Tanztechniken ausgeschlossen bleibt. Sie zeigen auf den unverrechenbaren Rest, der das System zum Einsturz bringt. Die biologischen Unterschiede zwischen Mann und Frau sind für jede/n augenfällig, doch werden sie nie als solche ins Spiel gebracht. Was männlich, was weiblich ist, geht durch Manipulationen an den Hautfalten ineinander über oder wird augenblicklich in Bedeutungszusammenhänge wie dem der Mode überführt, die das Geschlecht immer schon als gesellschaftliche Konstruktion kenntlich machen. Statt der Frage nach der Konstruktion der Geschlechtsidentität, wie sie Pina Bausch paradigmatisch aufgezeigt hat, steht bei vielen KünstlerInnen heute viel eher die Frage nach der Wahrnehmung der Geschlechtszugehörigkeit durch die ZuschauerInnen im Vordergrund. Nicht mehr der Bewegungscode unterscheidet zwischen weiblich und männlich wie noch im Ballett, sondern das, was aufgrund bestimmter kulturell habitualisierter Wahrnehmungsmuster als weiblich oder männlich aufgefasst wird. Das Geschlecht ist hier im wahrsten Sinn des Wortes Ansichtssache. Die ungarische Tänzerin und Choreographin Eszter Salamon schickt in ihrem 2004 entstandenen Stück *Reproduction* acht Drag Kings auf die Bühne, die aus einer quadratischen Fläche besteht, um welche die ZuschauerInnen herumsitzen wie beim Table Dance. In Paaren oder zu Dritt führen sie langsame Bewegungen aus, die dem Kamasutra nachempfunden sind. Doch was sehen wir? Obwohl wir wissen, dass es Frauen sind, sehen wir doch Männer, sodass unser Blick ständig zwischen den Geschlechtern hin und her gleitet. Woran machen wir aber fest, dass wir Frauen oder Männer sehen? An bestimmten Körperteilen oder an Gesten? Nach einer Weile kommen sie, immer noch mit männlichen Bärten ausgestattet, mit Frauenperücken

zurück auf die Spielfläche. Frauen, die Männer sind und Frauen spielen – warum sollte die erste Instanz nicht auch gespielt sein?

Gerade weil Eszter Salamon die Referenz der Bewegungen im biologischen Körper der Tänzerinnen durch perfekte Maskierung durchstreicht, rücken die Wahrnehmungsmuster selbst ins Zentrum der Wahrnehmung der ZuschauerInnen. Unser Blick beginnt sich in Bewegung zu setzen und zwischen den Geschlechteridentitäten zu tanzen. Binäre Oppositionen beginnen sich aufzulösen. *Theater macht möglich, ohne dass das, was gezeigt würde, sich an die Stelle der Realität setzte, um auf diese Weise zu behaupten, etwas sei natürlich.* Es setzt unser Begehr in Bewegung und lässt so auch die Geschlechtsidentitäten als Vorstellung anderer Wiederholungen und Möglichkeiten erscheinen.

Anmerkungen

- 1 Butler, Judith, Körper von Gewicht, Frankfurt 1997, S. 316.
- 2 Winnacker, Susanne, Die Welt soll leer sein. Der reale Schauspieler ist unmöglich, in: Broszat, Tilman, Gareis, Sigrid (Hg.). Global Player – Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater, München 2000, S. 54-61.
- 3 Schulze, Janine, Dancing Bodies, Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender Theorie, Dortmund 1999.

Literatur

- Foster, Susan Leigh, Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire, Bloomington 1998.
 Siegmund, Gerald (Hg.), William Forsythe – Denken in Bewegung, Berlin 2004.

Autor

Gerald Siegmund ist Assistenzprofessor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sein letztes Buch *Abwesenheit. Eine performativ Ästhetik des Tanzes* wurde 2006 im transcript Verlag veröffentlicht.

Gerald.Siegmund@itw.unibe.ch