

The Male Dancer

Grenzen übertanzen oder der ewige Kampf der Körper mit dem Binären

Janine Schulze-Fellmann

1. Einleitung: Grenzen entgrenzen – »Can we dream, when we dance?«¹

Die Grenzen, von denen in meinem Titel die Rede ist, müssen in einem Band wie diesem wohl kaum erläutert werden. Gemeint sind selbstverständlich jene, die mit einer jeden geschlechtsspezifischen Zuschreibung einhergehen. Erläuterung benötigt vielleicht eher der Untertitel: Wenn ich hier Körper schreibe, so meine ich damit sowohl die tanzend agierenden auf einer Bühne als auch die der passiv wahrnehmenden, denn die Wechselwirkungen zwischen tanzenden und betrachtenden Körpern dürfen nicht unterschätzt werden. Sehen wir bewegte Körper, so vollzieht unser Gehirn deren Bewegungen nach und überträgt deren Wirkung auf den gesamten eigenen Körper (aktiv sind hier die sog. Spiegelneuronen²). Dass es zudem unsere Wahrnehmung ist, die das Bild der tanzenden Körper erst im Kopf entstehen lässt und somit diese im und durch das Sehen konstruiert, wird an einer späteren Stelle noch einmal Thema sein.

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Frage nach den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten eines weitestgehend gender-fluiden Bühnentanzes und – damit verbunden – seiner gender-fluiden Wahrnehmung. Ich wähle hier bewusst den Begriff des Gender-Fluiden und nicht des Non-Binären, denn im Begriff des Non-Binären dominiert das Binäre erneut die Sprache und damit auch unsere Wahrnehmung

1 Iván Pérez in *Iván Pérez – The Male Dancer. Une invitation au rêve*, einem Werbefilm der Opéra National de Paris 2018, siehe <https://vimeo.com/269608974>

2 »[...] Die Gehirnforschung macht inzwischen die sogenannten »Spiegelneurone« dafür verantwortlich, dass wir eine Beziehung zwischen den eigenen Bewegungen und den wahrgenommenen Bewegungen herstellen und die Bedeutung wahrgenommener Bewegung erkennen können. Das neurobiologische Programm – so die Konsequenz aus der Entdeckung der Spiegelneurone – ist für eine Handlung und ihre Beobachtung dasselbe« (Brinkmann 2012, 80).

(und damit jene Struktur, jene Matrix oder jenes Ordnungssystem, welche ja gerade überwunden werden sollen); das Binäre bleibt also auch im Begriff des Non-Binären als normative Vergleichsgröße bestehen (vgl. Warwood 2017, 3). Gesucht wird somit nach Entgrenzungen hinsichtlich geschlechtlicher Markierungen und Lesarten, nach den berühmten Ausnahmen, die hier aber nicht die Regel bestätigen, sondern in Frage gestellt werden sollen. Von Ausnahmen muss hier die Rede sein, weil keine andere Kunstform nach wie vor so sehr *gendered*³ ist wie der Tanz in all seinen Erscheinungsformen – allen voran aber das Ballett. Dazu weisen die Tanzentwicklungen spätestens seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine eindeutige Feminisierung auf, die mit einer deutlichen Sexualisierung tanzender (Frauen-)Körper und einer damit verbundenen Deklassierung tanzender Männer einherging. Männer, die sich der Tanzkunst verschreiben, werden bis heute häufig als effeminiert und/oder homosexuell gelesen. Diese Engführung von Ballett und (männlicher) Homosexualität prägt bis heute die öffentliche Wahrnehmung. Diese aber durchaus auch existierende Beziehung wurde bis in die 1990er Jahre in der Tanzwelt und somit auch in der Tanzwissenschaft größtenteils verworfen, unterdrückt oder ignoriert.⁴ Insgesamt ist es mehr als erstaunlich, dass gerade in

-
- 3 Sowohl die Tanzausbildungen, die tradierte Bewegungssprache als auch die Tanzwahrnehmung eines Publikums des 21. Jahrhunderts ist immer noch durch jahrhundertealte Stereotype geprägt, allen voran im Klassischen Ballett. Obwohl in seinem Entstehen wichtiger Bestandteil einer macht-repräsentativen höfischen Kultur und anfänglich allein von Männern öffentlich aufgeführt, hat sich das Ballettbild des Romantischen Balletts des 19. Jahrhunderts durchgesetzt, welches die Ballerina als Objekt eines bürgerlich-männlichen Begehrens in den Mittelpunkt rückte. Fortan war das Ballett eine Kunst, die von Frauen ausgeführt – in den seltensten Fällen aber von Frauen gestaltet – wurde. Aber auch alle anderen Tanztechniken, die sich im Laufe des folgenden Jahrhunderts zu entwickeln begannen, können sich bis heute selten ganz von einer femininen Konnotation befreien. Einzige Ausnahme sind hier noch immer einzelne folkloristische Tanztraditionen (siehe dazu zum Beispiel aktuell den 2019 in die Kinos gekommenen Film *And then we danced*, in dem Regisseur Levan Aki die Geschichte eines jungen Tänzers des Georgischen Nationalensembles und dessen Konflikte mit den hier propagierten Bildern von Männlichkeit erzählt) sowie Tanztechniken wie Hip-Hop oder Breakdance. Tanzen in (fast) all seinen Formen wird somit seit dem 19. Jahrhunderts als eine Gefahr für eine dominante hegemoniale bis toxische Männlichkeit angesehen. Damit ist diese Körper-Kunst aber auch gleichzeitig dafür prädestiniert, sich in regelmäßigen, historischen Wellenbewegungen widerständig zu zeigen (vgl. Adair 1992, 92-103 und Garafola 1997).
- 4 Hier liegt eine der Ambivalenzen des Klassischen Balletts. Auf der einen Seite reproduziert es in großen Teilen bis heute binäre Stereotype – und bedient damit ein immer noch sehr bürgerliches Staats- und Stadttheaterpublikum – auf der anderen Seite bietet es, besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Raum für kreative, queere Künstler:innen, ihre innovativen Ideen und ihr Publikum. Das Ballett ermöglicht es ihnen sichtbar zu werden, wenn auch nicht selten hinter einer Inszenierung versteckter Codes und diskreter Anspielungen im Mantel eines heteronormativen Mainstreams. In diesem Kontext sei unter anderem auf die

der Tanzwissenschaft, die den Körper, seine Bewegung sowie seine vielfältigen Inszenierungen zum Forschungsgegenstand erklärt, die Themenbereiche der Gender Studies nach wie vor unterrepräsentiert sind. Im deutschsprachigen Forschungsbereich sind Untersuchungen hierzu immer noch selten und das Einbeziehen von Fragen nach Geschlecht und Differenz noch keineswegs selbstverständlich.⁵

Tanzen als kulturelle Praxis weist sich bis heute auf vielen Ebenen durch feste binäre Regeln aus: die Schulen, die Techniken, das Training, die Choreografien, seine Ausstattung (Kostüme und Bühnenbild), seine musikalische Begleitung und auch seine Geschichtsschreibung. Diese Institutionen und Arbeitsbereiche stehen in direkter Wechselwirkung mit übergeordneten Körperdiskursen eines jeweiligen Zeit- und Kulturkontextes und dessen spezifischen gesellschaftlichen Normierungen. Auffällig ist eine erstaunliche Stabilität, um nicht zu sagen Hartnäckigkeit im Hinblick auf alle hierarchischen Differenzierungskategorien, egal ob *gender*, *race* oder *class*. Dennoch finden sich in den letzten 20 bis 30 Jahren, und dies mit zunehmender Tendenz, verschiedenste Versuche innerhalb unterschiedlichster Tanzstile, diese Differenzen auf den Ebenen von Besetzungspraktiken, Choreografie oder im Rahmen der Ausstattung aufzuweichen, zu unterwandern oder auch zu überschreiten. Dies allerdings eher in Bereichen des zeitgenössischen bis experimentellen Tanzes und somit im Off-Theater. Mit diesem Aufsatz will ich den Blick dennoch bewusst auf den Bereich der bürgerlich bis konservativ ausgerichteten Hochkultur lenken; und damit auf das zeitgenössische Ballett. Vom Show- und Musicultanz einmal abgesehen, hat keine andere Bühnentanzkunst ein so großes Publikum und erreicht über dessen Wahrnehmung eine solche Verbreitung seiner inhärenten Geschlechterdiskurse wie das Ballett.

Wenn ich mich im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes nun auf die Suche nach widerständigen bis egalisierenden Momenten im Ballett mache, dann tue ich dies

Arbeiten der berühmten *Ballets Russes* (1909-1929) verwiesen. Die Arbeiten sind auf vielen Ebenen durch queere Künstlerpersönlichkeiten geprägt. Von einem ihrer wichtigsten Tänzer und Choreografen, Waslaw Nijinsky, wird in dem Text noch die Rede sein (vgl. Stoneley 2007, 2).

- 5 Als ich 1998 meine Dissertation veröffentlichte, ging ich davon aus, dass bald viele ähnlich gelagerte Publikationen folgen würden und Gender zu einer selbstverständlichen und integrierten Analysekategorie in Theater- und Tanzwissenschaft werden würde (vgl. Schulze 1999). Dies ist in beiden Forschungszweigen bis heute nicht der Fall. Ende der 1990er Jahre gab es zwar eine Phase, in der sich eine Reihe von Kolleg:innen einen Forschungsschwerpunkt Gender Studies in die Biografie schrieben, ein solcher sich aber nie wirklich in ihren Arbeiten abzeichnete. Inzwischen sind die Gender Studies nicht selten wieder aus eben diesen Lebensläufen getilgt. Schlimmer noch, auch versierte Forscher:innen auf dem Gebiet der Gender Studies haben in den letzten Jahren – aufgrund eines zunehmenden politischen und hochschulpolitischen Drucks – auf ein Ausweisen ihrer Kompetenzen (zum Beispiel bei Bewerbungen) verzichtet.

auf der Grundlage meiner persönlichen, spezifisch trainierten Körper- und Tanzwahrnehmung. Es ist die Wahrnehmung einer weißen, deutschen, heterosexuellen, seit mehr als 30 Jahren durch die Gender Studies geprägten Tanz- und Theaterwissenschaftlerin, die sich seit mehr als 40 Jahren praktisch und theoretisch, lernend und lehrend, choreografierend, tanzend wie auch analysierend mit dem Bühnentanz und seinen vielfältigen Geschichten auseinandersetzt. Wonach ich in diesem Aufsatz konkret suche, sind choreografische und inszenatorische Irritationen im Kontext von Geschlecht und Differenz: Kurze Momente, die die Kategorien von entweder weiblich oder männlich verschwimmen lassen, die durch die tanzenden Körper, ihre Kostümierung und nicht zuletzt durch die Bewegungen selbst einer Entgrenzung und einer Diversifizierung von Gender zuarbeiten. Geschlecht wird dabei als Effekt sowohl eines bewussten In-Szene-Setzens als auch der eigenen Wahrnehmung verstanden. Beide Perspektiven sind sowohl gesellschaftlich als auch künstlerisch (tanzhistorisch) durch tradierte Konzepte von Gender geprägt.

2. Crossing gender – crossing binarity

Entgrenzungen können wir nur wahrnehmen, wenn uns die Grenzen bewusst sind. Irritationen werden nur dann erfahrbar, wenn erwartete Normen gebrochen werden; wenn wir also Wiederholungen entgegensehen und Verschiebungen gezeigt bekommen.

Die Suche nach gender-fluiden Momenten im aktuellen Bühnentanz lässt in den letzten Jahren vor allem auf Inszenierungen stoßen, die sich des Einsatzes eines mehr oder weniger offensichtlichen Gender-Crossings⁶ bedienen. Im Theaterbereich scheint der Begriff des *crosscasting*⁷ am passendsten, weil hier auf die Beset-

6 Einschlägige Beispiele liefert der regelrechte Boom von Tanzstücken, die sich seit ca. 2008 zunehmend mit dem Tanzerbe befassen: Choreografen setzen sich hier vielfach mit Choreografien auseinander, die ursprünglich von Frauen für Frauen entstanden, und umgekehrt rekonstruieren Choreografinnen Tanzstücke oder übernehmen Tanzstile, die gemeinhin mit Männern besetzt waren. Ein kreatives, in die Zukunft orientiertes Potential zeichnet viele dieser Stücke aus. Egal, ob Martin Nachbar in seinem Stück *Urheben-Aufheben* (2008) versucht, seinen Körper mit Technik und Ausdruck einer Dore Hoyer vertraut zu machen, Fabian Barba in *A Mary Wigman Evening* (2009) an die Ränder der Travestie geht, um seine eigene in Ecuador wurzelnde Tanzvergangenheit körperlich, dabei Wigman geradezu imitierend, nachzuvollziehen, Britta Wirthmüller in ihrem Tanzabend *Jean Weidt – Physical Encounters* (2013) Weidts Körperästhetik mit Hilfe von drei Frauenkörpern zu verstehen sucht oder ob eben Jochen Roller für sein *The Source Code* (2014) in Australien Gertrud Bodenwiesers Spuren folgt und die Grenzen zwischen seiner eigenen Bewegungsbiografie und der der Bodenwieser-Tänzerinnen zu überschreiten sucht.

7 Im englischsprachigen Forschungskontext – zum Beispiel in Arbeiten über das Elisabethanische Theater oder die Tradition der Boyactors und innerhalb der Shakespeareforschung –

zungspraxis (*casting*) und somit auf die bewusste Zuteilung einer Rolle im Kontext eines Regiekonzeptes verwiesen wird. Bezeichnet wird damit traditionell eine Rollenverteilung, die das Geschlecht der spielenden Person als nicht deckungsgleich mit dem der darzustellenden Figur oder Rolle zeigt. Ausgangspunkt ist also erst einmal eine binäre Geschlechterdifferenz, die Frauen Männer oder Männer Frauen spielen lässt. Nicht selten finden sich in den Darstellungsformen und Inszenierungen, die die Geschlechter überkreuz besetzen, vorrangig Stereotypisierungen, die, sei es mit dem Ziel einer schrillen bis komischen Überzeichnung oder einer möglichst perfekten Imitation, binäre Geschlechterdifferenzen wiederholen und ihre Abgrenzungen zueinander eher verstärken und festschreiben, als sie in Frage zu stellen. Auch wenn jegliche Formen eines Geschlechtertauschs, wie Judith Butler dies bereits 1991 in ihren Ausführungen zur Travestie⁸ innerhalb ihres Buches *Das Unbehagen der Geschlechter* ausführte, Gender per se als konstruiert entlarvt, so bleiben doch ab und an auch Zweifel an einer tatsächlichen Wirkmacht eines solchen Crossings.

Im Folgenden werde ich meine Aufmerksamkeit nicht auf die Tauschmomente zwischen zwei möglichen Geschlechtern, sondern, den Begriff des Crossings wörtlich nehmend, auf das Bild des Überkreuzens lenken: So wie im Kreuzungspunkt aus zwei Wegen vier Richtungsmöglichkeiten werden, behaupte ich, dass in einem inszenierten Crosscasting Geschlechterbinarität sich im besten Fall in eine Geschlechterdiversität wandeln kann. Damit fokussiere ich mich auf diese kurzen, im Tanz immer noch selten gelingenden Momente, in denen eine Auflösung der Genderordnung sich bahnbricht und bisher passgenaue Kategorien das zu bezeichnende Objekt verfehlen. Im Fokus sollen die Augenblicke des verwirrenden Changierens zwischen den Geschlechtergrenzen stehen. Jene irritierenden Blitzlichter, in denen eine klare geschlechtliche Zuordnung nicht mehr möglich bzw. nötig erscheint. Wahrnehmungsmomente, in denen unsere Sprache angesichts dessen, was wir sehen und erleben, versagt, weil auch deren binäre Grammatik das Ereignis maximal streift, aber die momentane Pluralisierung von Gender nicht angemessen zu übersetzen weiß. Und so wird mein Schreiben einem Mäandern gleichen, welches darum bemüht ist, die empfundenen entgrenzenden Augenblicke im Lesen nachvollziehbar werden zu lassen. Versuchsobjekt und Auslöser ist hierfür

findet sich häufiger der Begriff des *crossdressing*. Im Französischen – zum Beispiel in Kontext des Romantischen Balletts des 19. Jahrhunderts – spricht man vom *en travestie*.

8 »Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenzen« (Butler 1991, 202).

das 28-minütige Stück *The Male Dancer* des spanischen Choreografen Iván Pérez⁹, welches dieser 2018 für zehn Tänzer des Balletts der Pariser Oper entwickelte.¹⁰

Ich spreche von einem Auslöser deshalb, weil das Stück mich im wahrsten Sinne des Wortes bewegt hat und mein Denken im Gender-Kontext wachhält. Das Stück spiegelt meine eigene wissenschaftliche Biografie wider, es verweist auf konkrete tanz- und genderhistorische Meilensteine meiner theoretischen Auseinandersetzungen, die hier wieder auf die Körper zurück übertragen werden und die damit mein Dagegenansprechen, was die Grenzziehung zwischen den Geschlechtern im Tanz betrifft, in ein Dagegenantzen verwandeln. Dieser Aufsatz vereint zwei unterschiedliche Schreibstile, die ich durch verschiedene Schrifttypen voneinander absetze: Passagen, in denen ich Szenen aus meiner Wahrnehmung heraus beschreibe und dazu frei assoziiere, sind kursiv gegen eher analytische bis faktische Textteile abgesetzt.

The Male Dancer ist ein Stück, das sich mit der ambivalenten Geschichte tanzender/getanzter Männlichkeit(en) auseinandersetzt. Und dies an einem Ort und in einem Opernhaus, welche sich beide bis heute in einer jahrhundertealten Tradition und als Keimzellen der Entwicklung der Ballettkunst sehen.¹¹ Ebenso traditionell sind bis heute das Erscheinungsbild des Klassischen Balletts und seiner Inhalte. Die Grenzen zwischen den binär gedachten Geschlechtern sind klar gezogen und People of Color sind eigentlich nicht vorgesehen und somit kaum existent. Die Klassiker des 19. Jahrhunderts werden in Endlosschleifen wiederholt und mit ihnen die anachronistischen Geschlechterbilder ihrer Zeit. Für die Tanzenden heißt traditionell auch, dass Bewegungssprachen und Tanztechniken dominieren, die – zugegebenermaßen hier sehr verkürzt dargestellt – Männlichkeit durch ein raumgreifendes, sprunggewaltiges und kraftzentriertes (siehe die akrobatischen Hebungen von Frauen) athletisches Tanzen definiert, während Weiblichkeit durch

9 Iván Pérez, geboren 1983, ist seit 2018 Künstlerischer Leiter des Dance Theatre Heidelberg (DTH). Seine Karriere begann er als Tänzer, unter anderem für das Netherlands Dans Theater (NDT). 2011 debütierte er als Choreograf und arbeitet seitdem freischaffend. Er choreografierte unter anderem für Kompanien wie Balletboyz, Ballet Moscow, Compañía Nacional de Danza oder das Leipziger Ballett.

10 *The Male Dancer* ist der dritte Teil eines vierteiligen Tanzabends mit dem Titel *Tierrée, Shechter, Pérez, Pite*, der am 19. Mai 2018 Premiere an der Opéra National de Paris hatte. Meine Beobachtungen stützen sich auf einen Videomitschnitt, den der Fernsehsender ARTE 2019 für eine Zeit lang in seiner Mediathek zur Verfügung stellte.

11 Frankreich gilt seit dem 16. Jahrhundert als das Land des Balletts. 1661 gründete Ludwig der XIV. in Paris die Academie royale de danse und ließ hier die bisher praktizierten Techniken in Regelwerke überführen und dominierte so für eine lange Zeit die Ballettkonventionen in aller Welt. Vieles davon hat bis heute seine Gültigkeit in der Ballettausbildung und -ausführung behalten.

Schwerelosigkeit, Eleganz und Zierlichkeit (auch im Hinblick auf die Raumeinnahme) markiert wird (Rubidge 1990, 85f.)

Crosscasting im üblichen Sinne findet in *The Male Dancer* auf den ersten Blick nicht statt; Rollen, die es zu tauschen gäbe, sind in dem handlungslosen Stück nicht vorhanden. Erst in der genauen Betrachtung wird in dem Geflecht aus Bewegungszitaten und -qualitäten, körperlichen Interaktionen und Kostümierungen ein Gender-Crossing deutlich, dass den wahrnehmenden Blick durchqueert¹² und ihn für eine Vielfalt in den ›Kreuzungspunkten‹ öffnet. Obwohl der Titel eine binär geschlechtliche Zuordnung vornimmt, trifft das Sehen in *The Male Dancer* auf Körper, die im wahrsten Sinne des Wortes schillern, die zu changieren und schließlich fluide zu werden scheinen. Dieser Aufsatz ist der Versuch, diesen getanzten Entgrenzungen sprachlich nahezukommen; eine Übersetzung zu liefern, die nachvollziehbar werden lässt, wie es Pérez und den Tänzern gelingt, Bewegungstereotype tanzend zu überschreiben und für Augenblicke Öffnungen denkbar werden zu lassen. Öffnungen sowohl in Bezug auf Genderstereotype im Bühnentanz als auch innerhalb der Gesellschaft und ihrer Körper- und Bewegungswahrnehmung.

3. Tanzgeschichte re-creieren¹³ und Geschlechterbilder verunklaren

Wenn der Blick auf die Bühne sich durch das Hochfahren einer schlichten, farblosen Opera-folie öffnet, ist zunächst nur (aus der Publikumperspektive rechts) eine schwarze Gruppe beieinanderstehender Körper zu sehen. Der Bühnenraum (Bühnenbild: Tanja Rühl) wird von einer freistehenden Traversen-Konstruktion dominiert, die mit fast portalhohen, hellgrauen Projektionsfolien bespannt ist, die eine Art Box bilden, die nach hinten und zu beiden Seiten abgeschlossen, nach vorne und oben aber offen ist. Gleichzeitig setzt die Musik ein, die das Stück bis zum Ende begleiten wird: Arvo Pärts Stabat Mater, 1985 komponiert, aber erst 2008 in Wien uraufgeführt. Ruhig, fast meditativ, gekennzeichnet durch viele Wiederholungen, in denen sich sukzessive Verschiebungen und Dynamisierungen innerhalb der Komposition bemerken lassen, fließt die Musik dahin. Einem Soundteppich gleicht sie, der die Bewegungen unaufgeregt begleitet, ihre Wahrnehmung aber massiv beeinflusst. Pärts Musik, die

12 Ich möchte an dieser Stelle betonen, dass ich mir sehr bewusst darüber bin, dass queer nicht gleich queer ist. Was in der Rahmung des ausgewählten Stückes, dem Ballettkontext, der weißen-westlichen Kultur als queer von mir gelesen wird, findet seine Entsprechungen oder Übertragungsmöglichkeiten nicht unbedingt auf andere Tanz- oder Kulturformen (vgl. Campbell/Farrier 2016, 1-26).

13 Die Begriffe *re-creieren* und *Re-Creation* stammen von dem Choreografen Jochen Roller, der diese im Hinblick auf seine Rekonstruktionsarbeiten zu Leben und Werk der österreichischen Ausdruckstänzerin Gertrud Bodenwieser verwendet. Mehr als die üblicheren Verwendungen von rekonstruieren und Rekonstruktion betont der Begriff *Re-Creation* das kreative Moment in der Auseinandersetzung mit Tanzgeschichte.

sich häufig mit religiösen Themen auseinandersetzt, berührt unmittelbar. In seiner Stabat Mater dominieren harmonische bis berauschte Momente, die sich direkt auf die Körperwahrnehmung übertragen, aber eben auch auf den eigenen wahrnehmenden Körper. Ebenso, wie die kaum merkbaren Verschiebungen innerhalb der musikalischen Struktur, so verläuft das Tanzen des gesamten Stückes in einem ruhigen, gleichmäßigen Fluss. Und ebenso wie in der Musik werden wir der Verschiebungen im Charakter der Bewegungen kaum gewahr. Die als schwarz wahrgenommene, schemenhafte Gruppe beginnt, ganz allmählich zu tanzen. Noch immer in einem schummrigen Licht, das alle Farben der Bühne herausgezogen zu haben scheint, lassen sich einzelne Bewegungen aus der Gruppe heraus ausmachen. Ein leichtes Wiegen beginnt die Tanzenden zu durchlaufen, einzelne Arme oder Beine beginnen sich heraus zu winden, einzelne Körper sich aus der Gruppe heraus zu isolieren. Isolierungen von Körperteilen, Schulterwellen und schlängelnde Bewegungen, die in auf- oder absteigenden Dynamiken durch den ganzen Körper laufen, charakterisieren die sich entwickelnde Choreografie. Die Arbeit mit Gegenspannungen zwischen einzelnen Körperteilen und -partien lässt die Körper in sich dekonstruiert und widersprüchlich erscheinen. Langsam formiert sich so eine in sich verwindende Linie, die sich von rechts sukzessive nach links ausdehnt. Hin und Her scheint es die Körper auf dieser Linie zu ziehen. Die Choreografie arbeitet mit der Körperschwere in Bodennähe. Nur selten erreicht ein Körper die mittlere Raumhöhe, wenn er sich zum Beispiel in einer Drehung für einen kurzen Moment auf halber Spitze nach oben windet. Parallel zur choreografierten Auflösung der Gruppe beginnt sich der Bühnenraum zu erhehlen. Die sich in ihrem Bewegungsausdruck vereinzeln Körper werden durch den Lichtwechsel nun auch in ihrer jeweils ganz individuellen Silhouette wahrnehmbar. Jeder Körper trägt ein anderes Kostüm, jede Kostümierung ist durch eine andere Farbe markiert und jeder der tanzenden Körper wird durch den jeweils individuellen Schnitt der Bekleidung in eine andere (Körper/Raum-)Form gebracht. Aus der anfänglichen farblosen Gruppe entwickelt sich das Bild bunter bis diverser Einzelsubjekte.

Iván Pérez' Ausgangspunkt für das Stück *The Male Dancer* ist das gleichnamige Buch des britischen Tanzwissenschaftlers Ramsey Burt, der damit 1995 erstmals Männlichkeitsrepräsentationen im Tanz vom 19. bis 20. Jahrhundert mit deren jeweiligen gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Kontexten zusammen dachte (vgl. Mahla 2018, 58–63). Inzwischen gilt das Buch als ein Standardwerk zur Geschichte der Männlichkeiten im Tanz.

Die zehn auf der Bühne agierenden Körper werden als Männer gelesen. Titel des Stückes und Darstellende scheinen erst einmal passgenau. Passgenau? Innerhalb welcher Bewertungskriterien? Innerhalb der europäischen Gesellschaftsgeschichte oder der Tanzgeschichte? Beide sind von binären Differenzierungsmodellen durchzogen, beide haben sich stets gegenseitig bedingt. Aber beide weisen auch eine ganze Menge von Ausnahmen und Bestrebungen auf, die die behauptete Eindeutigkeit der Ordnungssysteme in Frage stellen (und auch die Geschichtsschreibungen) und Korrekturen in Richtung einer Pluralisierung und Diversifizierung abnötigen.

*Die zehn auf der Bühne agierenden Körper werden als tanzende Männer gelesen. Dass diese Kombination von Tanz und Mann per se innerhalb einer eurozentristischen Gesellschaft als ein Widerspruch wahrgenommen wird, habe ich bereits an früherer Stelle erläutert. Hinter diesem Widerspruch stecken knapp 200 Jahre Tanzgeschichte und die immer noch stabilen Ideen einer hegemonialen, in sich singulären Männlichkeit, die sich in Differenz zum Anderen, Weiblichen definiert. Innerhalb der Tanzwelt sind es das Klassische Ballett und seine großen Kompanien, die gemeinhin bis heute solche konservativen Ansichten reproduzieren.*¹⁴

Ramsey Burt beginnt seine Untersuchungen des *male dancer* im Romantischen Ballett des frühen 19. Jahrhunderts und damit an jenem tanzhistorischen Scheidepunkt, der tanzende Männer zu unliebsamen und tanzende Frauen zu begehrten Objekten degradierte. Er arbeitet sich dann durch die Tanzmoderne, über den *Post-modern Dance* der 1960er Jahre und der zeitgleich sich etablierenden *Contact Improvisation* bis zum Tanztheater im Deutschland der 1970er Jahre, wo für ihn vor allem die Arbeiten Pina Bauschs und ihre Dekonstruktionen hegemonialer Männlichkeit von Interesse sind. Pérez und seine Dramaturgin Jenny Mahla haben sich intensiv mit Burts Theorien und der im Buch geschilderten Etappen der Geschichtsschreibung auseinandergesetzt und so laufen die einzelnen Kapitel dieses Buches und damit die Tanzgeschichte förmlich durch die Körper der Tanzenden.

Langsam verändern sich die Bewegungsqualitäten. Immer noch tanzt jeder Körper für sich allein, fast in sich versunken, aber mehr und mehr wird dieses Tanzen zu einem viestimmigen Chor und schließlich, wenn ein einzelner Tänzer sich aus der Bewegungskakophonie heraus beginnt, rampenparallel von links nach rechts linear fortzubewegen, weiß das Tanzgedächtnis die Bewegungen einem klaren ikonischen Moment der Tanzgeschichte zuzuordnen. Die bis dahin als wahllos wahrgenommenen Bewegungen der anderen setzen sich plötzlich wie Puzzleteile zu einem deutlichen tanzhistorischen Zitat zusammen.

-
- 14 Interview Iván Pérez: »Der zeitgenössische Tanz transportiert soziale und politische Aussagen durch die Entwicklung neuer Sprachen. Die Stücke entstehen oft als Reaktion auf die zeitgenössische Realität, mit dem Anspruch, eine kritische Reflexion zu provozieren. Wie Sie sagen, gilt die Tanzwelt als offen für männliche Sensibilität, aber Sie werden feststellen, wie überrascht die Leute immer noch sind, wenn sie einen männlichen Tänzer sehen, der bunte Kostüme trägt, einen anderen Mann hält oder sich erlaubt, seine Emotionen zu zeigen. Die Vorstellung, dass Männer ihre Emotionen nicht in der Öffentlichkeit zeigen sollen, ist leider immer noch sehr lebendig. Als schwuler Mann und Tänzer musste ich immer darüber nachdenken, was ich über mich preisgebe, wenn ich tanze. Ich fragte mich, ob ich männlich genug, ob das Publikum erkennen würde, dass ich schwul bin, ob ich meine Brust aufplustern und stark aussehen musste, ob ich zu weiblich aussehe, wenn ich den Kopf neige. Als Choreograf sah ich, dass Tänzer sich dieselben Fragen stellten, selbst wenn sie heterosexuell waren. Das war der Zeitpunkt, an dem ich anfang, mich über den Einfluss von Normen zu wundern und darüber, wie wir sie dekonstruieren können. Geschlecht ist eine Performance, denn es wird durch Körpersprache, Haltungen und Gesten konstruiert. Wir alle führen sie jeden Tag aus, ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht.« (Roche 2018) Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir.

Kennt man den Inhalt von Burts Buch und die darin verarbeiteten Beispiele aus der Tanzgeschichte, so erkennt ein tanzgeschultes Auge die eingestreuten Bewegungszitate. Pérez verweist innerhalb der Gesamtchoreografie über ein Aufgreifen bis Zitieren charakteristischer Bewegungsästhetiken auf diverse Marksteine der (Männer-)Tanzgeschichte. Es sind vor allem jene ikonographischen Darstellungen, die mit Brüchen und Verschiebungen einer tradierten Männlichkeit im Tanz einhergingen.

Die Tänzer lassen diese Schlüsselmomente förmlich durch ihre eigenen Körper laufen und so für ein geschultes Publikum lesbar werden. Geschichte wird verkörpert: fast träumerisch, nach innen gekehrt, so als tanzten sie für sich allein. Im ruhigen Fluss, ohne markante Bewegungsakzente, ohne emotionale bis wertende Regungen in den Gesichtern, lassen sie die ikonischen Bewegungen und Posen mittels ihrer Körper Gestalt annehmen und wieder vergehen.

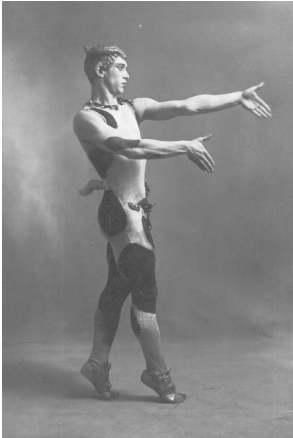
Wie eine bewegte Bildserie lässt Pérez die Bewegungszitate über wechselnde solistisch tanzende Körper aufscheinen und sich über die Gruppe der jeweils anderen fortsetzen, wandeln und schließlich auflösen, in seinen eigenen bodennahen, durch fließende, changierende bis fluide Bewegungsmuster charakterisierten choreografischen Stil. Die Tanzenden werden zur »Schnittstelle von Zitaten« (Baxmann 2001, 295). In ihren Körpern treffen kollektive Tanzgeschichte, individuelle Tanzbiografie und Pérez' choreografische Sprache aufeinander. In diesem getanzen Prozess eines *doing citation* wiederholen und transformieren die Tanzenden zugleich (vgl. Schmidt 2020, 144f.).

Es ist jenes statuarische Schreiten, jene Zweidimensionalisierung eines tanzenden Körpers, wie sie erstmals und so kompromisslos Waslaw Nijinsky in seinem skandalumwitterten L'Après-Midi d'un Faune (1912) zeigte. Die angularen Arm- und Beinbewegungen lassen sofort das Bild des zügellosen Fauns im Kopfentstehen.

Anders als im Original tanzt hier keine Nymphe den Counterpart, der der Faun ihren Schal entwenden kann, um später an ihm sexuelle Handlungen vorzunehmen. In diesem Tanzen nimmt der Tänzer seinen eigenen Schal vom Hals, breitet ihn lang auf dem Boden aus und legt sich bäuchlings auf diesen, um damit jene berühmte und wegen ihrer sexuellen Implikationen damals so skandalösen Choreografie Nijinskys zu wiederholen.

Die anderen Tanzenden sind im Hintergrund in kauern oder sitzenden Posen eingefroren. Dabei entspricht jeder einzelne Körper einem Fotomotiv Nijinskys, einer Pose der tanzhistorischen Memoria.¹⁵

15 Geprägt ist unser Bildgedächtnis im Hinblick auf die Choreografie des *Faunes*, durch eine berühmte Fotoserie von Adolph de Meyer, der 1914 fünfzig Fotografien in seinem Fotoatelier in Paris davon erstellte. Eine Filmaufnahme existiert von dem Stück nicht (vgl. Mallarmé-Debussy-Nijinkij-De Meyer 1989).

Abb. 1: Waslaw Nijinsky, *L'après-midi d'un faune*Abb. 2: Screenshot *The Male Dancer*, es tanzt Stéphan Bullion

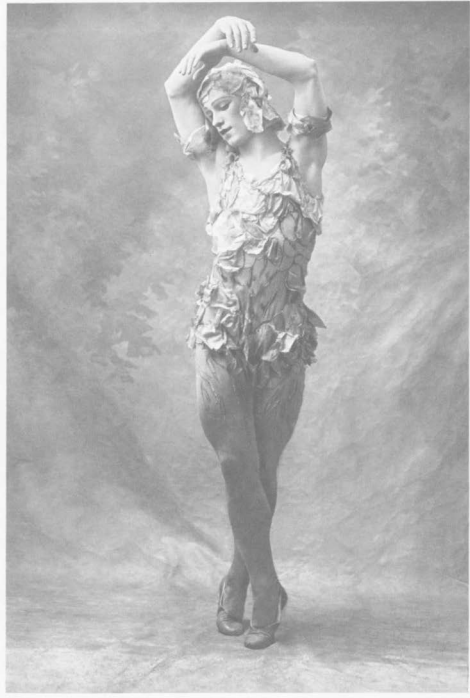
Mit Waslaw Nijinsky¹⁶ verweist Pérez aber nicht nur auf den ersten gefeierten männlichen Tanzstar im Ballett seit dem 19. Jahrhundert, sondern auch auf einen Tänzer, der aus heutiger Sicht gerade für sein eigenes queeres Inerscheintreten, sein Überschreiten von Geschlechtergrenzen und damit für seine diversen bis genderfluiden Rolleninterpretationen berühmt ist (vgl. Siegmund 2010 und Kopelson 1997). Pérez wird ihm wenig später in dem Stück noch einmal seinen Tribut zollen, wenn er, während des Folgesolos eines weiteren Tänzers, Bildposen aus *Le Spectre de la Rose* aufruft. Als Michel Fokine den *Geist der Rose* für Nijinsky und seine Tanzpartnerin Tamara Karsavina 1911 choreografierte, drehte er die Rollenverteilung, wie sie aus den Romantischen Balletten des frühen 19. Jahrhunderts vertraut waren, förmlich um: Katapultierte sich hier nun ein Mädchen aus der Realität träumend in eine erotische Begegnung mit einem Geisterwesen, so waren es in den Romantischen Balletten à la *La Sylphide* (1832) oder später *Giselle* (1841) die jungen Männer, die sich in ihren Phantasien mit Elfen und Untoten einließen und bei diesen Ausflügen (bis Flüchten) aus der bürgerlichen Moralvorstellung heraus stets umzukommen drohten. Der *Geist der Rose* kann also durchaus als ein frühes Crosscasting-Stück gelesen werden. Auch im Hinblick auf die Bewegungsausgestaltung des Geistes: Die Choreografie bietet zwar auch virtuose Sprungmomente für die Rolle und somit das Bild eines im Ballett typisch männlichen Tanzens, aber nicht zuletzt die überlieferten Bildquellen, die Nijinsky in dieser Rolle zeigen, zeugen von einem anderen Tanzen. Die hier eingenommenen Posen, die über dem

16 Waslaw Nijinsky (1889-1950), Tänzer und Choreograf.

Kopf grazil verschlungenen Arme, den Kopf geneigt, den Blick zum Boden gerichtet, die Betonung des fließend-ätherischen anstelle des festen, kraftvollen Körpers, verraten ihren Ursprung eher in der bis daher als weiblich gekennzeichneten Tanzmotivik.

Abb. 3: Screenshot *The Male Dancer*, es tanzt Marc Moreau

Abb. 4: Waslaw Nijinsky, *Le Spectre de la Rose*



Auch die Kostümierung¹⁷ Nijinskys spielte mit Grenzüberschreitungen: Bekleidet mit einem roséfarbenen Trikot und einer Haube, die beide über und über mit Rosenblättern bestickt sind, zeigte sich Nijinsky als begehrenswertes Objekt. Raffiniert verknüpft Pérez die Bewegungszitate des *Geists der Rose* mit weiteren Bewegungszitaten, die nun aber eher auf weibliche Ikonen der Tanzgeschichte verweisen, und spannt damit einen Bogen von Anna Pawlowas legendären Interpre-

17 Die Kostüme stammten von Léon Bakst.

tation des *Sterbenden Schwans*¹⁸ bis zu Pina Bauschs *Café Müller* (1978)¹⁹. Er kombiniert diese Bewegungscollage zunächst zu einer Solofolge, schließlich zu einer Gruppenchoreografie. Es sind die charakteristischen Armchoreografien, die alle zitierten Stücke gemeinsam haben. Ob die Imitation von Schwanenflügeln oder die wie Sensen in alle Richtungen gehenden, raumgreifenden Armschwünge à la Pina Bausch: Alle drei Stücke erzeugen mittels ihrer choreografischen Fokussierung auf die Armarbeit eine emotionale bis verletzliche und damit weiblich konnotierte Körperlichkeit.

Abb. 5: Screenshot *The Male Dancer*, es tanzt Marc Moreau

Abb. 6: Screenshot *Der sterbende Schwan*, es tanzt Svetlana Zakharova, Bolshoi Ballett Moskau

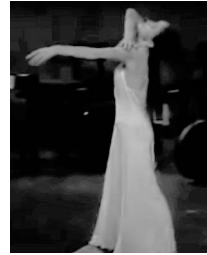


Die fließenden bis raumgreifenden, eleganten Bewegungen umkreisen den Körper, lassen ihn sich ausdehnen und wieder in sich zusammenziehen, ihn sich öffnen oder schützen. Es sind ziellose und zu einem hohen Grad dekorative Bewegungen, die den traditionellen Bewegungstereotypen eines männlichen Tanzens erst einmal entgegen zu stehen scheinen.

Wenn also Pérez nun die Tanzenden nicht nur eine weitere prominente Rolle von Nijinsky übernehmen, sondern diese mit Bewegungen kombiniert tanzen lässt, die vom klassischen Ballett bis zum Tanztheater eher als weiblich konnotierte gelesen werden (können), dann betont er indirekt noch einmal den mit dem *Geist der Rose* tanzhistorisch vollzogenen Bruch mit Genderstereotypen. Durch das Übereinanderschichten und der damit erzeugten Gleichzeitigkeit tanzhistorischer

18 *Der sterbende Schwan* wurde 1905 von Michel Fokine (1880-1942) für die berühmte russische Ballerina Anna Pawlowa (1881-1931) als Solo choreografiert.

19 Der Choreograf möge mir verzeihen, wenn ich vermutlich nur einen Bruchteil der Gesamtzitate hier erkannt habe.

Abb. 7: Screenshot *The Male Dancer*, es tanzt das EnsembleAbb. 8: Screenshot *Café Müller* 1978, es tanzt Pina Bausch

Ereignisse entstehen Unschärfen. Wie in einem Vexierbild schiebt sich mal das eine Bild, die eine Erinnerung in den Vordergrund, mal die andere. »Das Gedächtnis wird zum Agenten, zum Spieler und Regisseur. Die Erinnerung choreografiert das Wiedererkennen von Bewegung«, so beschreibt die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter im Rückgriff auf die Phänomenologie des Gedächtnisses von Henri Bergson (Bergson 1991) das Gedächtnis von Bewegung (Brandstetter 2000, 110). Wir und auch die Tanzenden selbst docken in der Bewegungswiederholung an sie und unser Bewegungsgedächtnis an, aber diese werden mit dem Erinnerungsbild bzw. den Erinnerungsbildern nicht identisch.

»Genau genommen ist jede Wiederholung einer erinnerten Bewegung überlagert von Interferenzen der (inneren und äußeren) Augenblickswahrnehmung, einer körperlichen Erinnerungsarbeit also, die das Bewegungsbild des Moments an das Gedächtnis angleicht: ein Wiederholungsprozess von ›ähnlicher Unähnlichkeit‹« (Brandstetter 2000, 126).

Die Bildgrenzen und mit ihnen ihre geschlechtliche Zuschreibung verschwimmen in der getanzten Wiederholung, sie formieren sich zu einem neuen Bewegungsbild. Und so verwandeln sich die Zitate in eine neue choreografische Handschrift, in eine Re-Creation, die erst jetzt, mit diesen Körpern, in diesem Raum, an diesem Ort entsteht.

Immer wieder halten die Tanzenden inne, schauen sich an, beobachten das Tanzen der anderen, das der Solisten, ihr eigenes; greifen Bewegungen auf, streifen sie an und ab, wie ein Kleidungsstück, ehe sie sich eine weitere Bewegungsästhetik ›überwerfen‹. Dabei bleiben Sie in ihrem Ausdruck stets neutral, aber nicht uninteressiert. Fast traumwandlerisch gleiten Sie mit einer jeweils der musikalischen Begleitung angepassten Dynamik durch die Tanzgeschichte. Scheinen sich dabei selbst von dem überraschen zu lassen, was ihr Körper tut, folgen ihren eigenen Bewegungen, lassen sie geschehen, lassen sie gehen.

Wie vielleicht schon an diesen kurzen Beschreibungen deutlich wurde, arbeitet Pérez mit dem Kontrast von einzelner Person und Gruppe, hinzu kommen an mehreren Stellen Duette, die einzeln oder parallel stattfinden. Diese dienen nicht zuletzt dazu, einen weiteren Krisenmoment im Kontext von Ballett und Männlichkeit zu »durchqueeren«: Berührungen zwischen Männern, im gemeinsamen Tanzen. Traditionell finden diese ausschließlich in konkurrierenden bis kämpferischen Stimmungs- oder Handlungskontexten statt (vgl. Schulze 1999, 186-193).

Bei Pérez dominieren Berührungen des Haltens und Unterstützens, kleinere Hebungen gehen nicht über Schulterhöhe hinaus. Im Repertoire des Körpergedächtnisses ist hier schnell die Parallele zur Kontaktimprovisation der 1970er Jahre gezogen. Steve Paxton, der als ihr Begründer gilt, suchte nach einer generellen Demokratisierung von Bewegung, aber er nutzte diese auch dazu, amerikanische Collagestudenten zum Miteinandertanzen und Männer dazu zu bringen, sich körperlich zu sensibilisieren, sich gegenseitig zu unterstützen sowie im zärtlichen Umgang und gegenseitigem Spüren zu üben.²⁰

4. Kostümierung der Geschlechter²¹ – Das Kostümbild Alejandro Gómez Palomos

Pérez durchkreuzt mit seiner Choreografie im Ballett vertraute, gängige Motive von Männlichkeit und löst damit Blockaden in den Körpern der klassisch trainierten Tänzer, deren Technik von klein auf immer in Abgrenzung zu einem weiblichen Tanzen eingeübt wurde. Männlichkeit, die in Bezug auf den europäischen Bühnentanz im eurozentristischen Kontext seit dem 19. Jahrhundert bis heute immer wieder in Frage gestellt wird und somit permanent als ein anderes Tanzen, ein vorrangig sportliches bis sogar kämpferisches Tanzen²² verteidigt und auch markiert werden muss.

Pérez befreit die Tänzer förmlich vom langen Arm des 19. Jahrhunderts, welches in so vielen gesellschaftlichen Bereichen noch heute die binären Geschlechterdiffe-

20 Kontaktimprovisation (*Contact Improvisation*) entstand in den 1970er Jahren in den USA. Die gemeinsamen Bewegungen zweier oder mehrerer Personen entwickeln sich im ständigen Körperkontakt, über das Prinzip eines permanenten Austauschs von Gewicht geben und nehmen. Die Tanzenden unterstützen sich gegenseitig mit dem Ziel, die Balance nicht zu verlieren (vgl. Mutschall 2016).

21 Ich entlehne die Überschrift der gleichnamigen Habilitationsschrift von Beate Hochholdinger-Reiterer (2016).

22 Siehe hierzu unter anderem die Choreografien von Ted Shawn (1891-1972), die dieser in den 1930er Jahren für seine reine Männer-Tanzkompanie *The Men Dancers* kreierte. Auch seine Handschrift zitiert Pérez an einer Stelle im Stück, wenn er seine Tänzer eine Sequenz aus dessen berühmten Stück *Kinetic Molpai* (1935) tanzen lässt (Schulze 1999, 159-177).

renzen bestimmt. Und so scheint es nur konsequent, dass er die Körper in *The Male Dancer* nicht nur von den verkrampften Eingrenzungen eines als männlich konstruierten Tanzens befreit, sondern mit der Kostümierung auch noch auf eine zweite (Körper-)Last rekurriert, die das 19. Jahrhundert etabliert hat: die Mode. Ebenso wie das Tanzen seit dieser Zeit zu einer weiblichen Kunst erklärt, damit aber auch sexualisiert und objektiviert wurde, so erfuhr die Mode zur selben Zeit eine Feminisierung und damit der weibliche Körper eine Fetischisierung.²³ Männerkörper mussten hiervon, zur Wahrung ihres Subjektstatus', ausgeschlossen sein.

»[...] Sich im Männlichen identifizieren zu können, führt zur Vereinheitlichung der männlichen Kleidung, [...]. Denn im Gegensatz zum höfischen Männerkörper ist der bürgerliche Männerkörper nicht sexuell markiert. Jede männliche Prachtentfaltung ist tabuisiert. Mit der Schönheit des männlichen Beines, mit dem Spiel von Wade und Oberschenkel, das sich vorteilhaft in fleischfarbenen, hautengen Stiefeln oder bestickten Seidenstrümpfen abhob, mit dem Braguette, der sogenannten Schamkapsel, die abgesetzt vom übrigen Bein Kleid mit all dem Schmuck der Männlichkeit ist es im neuen Röhrenanzug vorbei.« (Vinken 1999, 77)

Wenn der Blick auf die Bühne sich öffnet, ist zunächst nur eine schwarze Gruppe beieinanderstehender Körper zu sehen. Erst wenn sich diese in Bewegung setzen, sich über ihre Bewegungen aus der Gruppe zu einzelnen Individuen auseinanderdifferenzieren, erst, wenn das (En-)light(-enment) die Bühne erhellt, wird die Farben- und Formenvielfalt der einzelnen Kostüme sichtbar: Mit Ausnahme eines Tänzers, den eher ein Oversized-Mantelkleid mit voluminösen Stufenschnitt umhüllt, tragen alle Hosenkombinationen, weite fließende Schnitte dominieren dabei. Die Oberteile sind aufwendig gestaltet und erinnern zum Teil an große Abendroben mit tiefen Ausschnitten, Rüschen, schwingenden Perlenfäden und Raffungen. Große Blumendrucke, Seidenstoffe in der Farbpalette zwischen Hellblau, zartem Lila, Rosé und Pink dominieren. Zwei Tänzer tragen eher gröbere, beige Baumwollstoffe, die in ihrer Robustheit und in ihrem Schnitt an Militärjacken erinnern. Variiert und gebrochen werden hier jedoch die militärischen Linien durch Überkleider, deren schwer schwingende Röcke den Körpern mehr Volumen verleihen. Die Assoziation, dass alle Männer auf der Bühne Frauenkleider tragen, steht am Anfang der Wahrnehmung und damit verbunden das Sich-Ärgern darüber, dass das eigene Sehen sich immer noch nicht von den bürgerlichen Kategorien, wie sie Barbara Vinken in dem obigen Zitat deutlich herausarbeitet, befreit hat und sich wieder als binär trainiert und konditioniert zeigt. Doch die Reflexion folgt der unmittelbaren inneren Reaktion auf dem Fuß. Und damit die Erkenntnis, dass die Kostüme gar keine Frauenkleider sind. Dass die binären Ordnungssysteme hier gar nicht mehr greifen. Die Kostüme faszinieren, je länger man sie betrachtet, durch ihre Passgenauigkeit und die Selbstverständlichkeit, mit der ihre jeweiligen Träger sich in ihnen zu bewegen beginnen. Die Unterschiedlichkeit

23 Zu der sich hierin ablesenden Diskursivierung der Mode und den in ihr inhärenten Bezeichnungspraktiken vgl. auch Barthes 1985.

ihrer Schnitte, Farben und Stoffqualitäten entsprechen den unterschiedlichen und sehr individuellen Typen, die in ihnen in Aktion treten.

Und schließlich gesteht man sich ein, wie schön diese tanzenden Körper in diesen Roben wirken und welch ästhetischer Genuss es ist, dem Tanzen in diesen Kostümen zu folgen. Zu sehen, wie sich die Körper in ihrer Kleidung in den leeren Raum einschreiben und ihn zum Schimmern bringen. Noch eine weitere Ebene zieht sich in das Sehen ein, verknüpft sich mit den Bewegungszitaten und dem Stückkontext und katapultiert das eigene Körpergedächtnis in jene Zeit zurück, als das Ballett seinen Anfang nahm, als Repräsentation einer höfischen Inszenierung männlicher Macht, als Teil einer symbolischen barocken Pracht. Die Kategorien und Ordnungssysteme sind in der Betrachtung präsent, zeigen sich im historischen Rückgriff als im Fluss, als veränderbare Setzungen. Dieser historisierende Blick auf die Kostüme wechselt sich ab mit den Momenten, in denen sich das binäre Pendeln zwischen zwei möglichen Enden egalisiert, es dem Sehen unwichtig wird und die erste Irritation weicht. Was bleibt, sind zehn in ihrem Äußeren völlig unterschiedliche Personen, die ich als tanzende Männer lese, wobei sich gleichzeitig das Gefühl ausbreitet, dass diese Bezeichnung überflüssig ist, weil sie nichts konkretisiert und für meine Beschreibung und Interpretation, ebenso wie für das fortlaufende Stück, mehr und mehr irrelevant, weil egal wird.

Die Kostüme des Modedesigners Alejandro Gómez Palomo sind eigentlich keine Kostüme; sie sind Mode und entsprechen ziemlich genau den Modellen seiner Männerkollektionen der letzten Jahre. Sein seit 2015 bestehendes Label *Palomo Spain* wird inzwischen von der Modewelt gefeiert und steht für das Aufbrechen von Genderstereotypen. Ausgehend von den immer noch dominierenden Abgrenzungen in Frauen- und Männermode, die klare Zuordnungen von Kleidungsformen, Schnitten, Farben und Mustern nach sich ziehen, arbeitet Palomo in seinen Designs geschlechterübergreifend. Was entsteht, sind völlig neue Körpersilhouetten, in erster Linie für die Männerkollektionen. Gómez spielt mit den Gendercodes der Mode und »VerUneindeutlicht« (vgl. Engel 2002, 224ff.) diese, indem er sie vermischt, sodass das »Ziel nicht mehr der Effekt der Kohärenz, sondern die Diskontinuität ist« (Scholz 2020, 165).

»Gender-bending emphasizes not so much traditional kinds of cross dressing but a confusion of costume whereby the illusion of assuming the opposite sex is not intended to convince the viewer of authenticity but to suggest ambiguity. Since it also involves women as well as men, the viewer could not be certain whether the person was a man or woman.« (Bullough 1993, 245)

Was bei den Defilees auf den Laufstegen durchaus auch laut und provokant daher kommt, mindert sich im Theaterkontext und der konkreten Bühnensituation in *The Male Dancer* ab. Dies liegt an der Selbstverständlichkeit, mit der die Tänzer ihre jeweiligen Kostüme tragen. Nichts Demonstratives, nichts exaltiert Eitles überträgt sich. Sowohl diese Haltung als auch die Choreografie selbst lassen die Frage nach

dem Gender-Crossing auf der Ebene der (Ver-)Kleidung schnell irrelevant werden. In den Vordergrund des Interesses rücken die Effekte, die die Kostüme im Zusammenspiel mit den Bewegungen erzielen. Die unterschiedlich mitschwingenden und auf die Bewegung reagierenden Kleidungsstücke betonen selbst in den synchronen Gruppenchoreografien jeden Tanzenden als Individuum.²⁴

5. Männlichkeit(en) durch-tanzen

The Male Dancer ist eine Meditation über Männlichkeiten innerhalb der Bühnentanzgeschichte, vor dem Hintergrund ihrer Tradierungen, Brüche und Verwerfungen. Die Choreografie lässt über die tanzenden Körper markante, historische Schnitte sichtbar werden und mit ihnen die Grenzen, die besonders das Klassische Ballett für ein männlich definiertes Tanzen zieht. Dabei handelt es sich um Schnitte, die entweder ikonisch eher weiblich aufgeladen sind – in Bezug auf die hier aufgeführten Beispiele *Sterbender Schwan* und Pina Bausch – oder solche, die bis heute als irritierend oder queer gelesen werden (*Geist der Rose*). Pérez schickt die Tanzenden auf eine Reise durch jene Bereiche ihres Körpergedächtnisses, durch jene Tanz- und Interaktionsqualitäten, welche im Ballett-Mainstream für ein männliches Tanzen häufig noch immer als ein Tabu gelten.²⁵ Und zwar vor allem deshalb, weil das Ballett seit dem 19. Jahrhundert auf die eine oder andere Weise immer unter dem Zwang gestanden hat, Männlichkeit beweisen und verteidigen zu müssen. Sich somit in der ewig paradoxen Situation befindet, ein Männerbild auf der Bühne zeigen zu müssen, das den hegemonialen Männlichkeitsdiskursen entspricht –

24 Interview Iván Pérez: »[...] Bei diesen Kostümen geht es nicht nur darum, zu bekräftigen, dass Männer das Recht haben, sinnliche und üppige Kleidung zu tragen, sondern auch darum, die Individualität eines jeden Menschen zu feiern. Denn jedes Kostüm wurde sorgfältig für jeden Tänzer ausgewählt und nach Maß angefertigt. Die Wahl von *Palomo Spain* war ein Risiko, und ich war froh, dass alle an der Pariser Oper meine Wahl mit Begeisterung unterstützt haben. Es war eine großartige Gelegenheit zu zeigen, dass diese Institution modern und aufgeschlossen ist.« (Roche 2018)

25 Hier sei noch einmal auf die re-creierenden Arbeiten verwiesen, die im Zuge des Tanzfonds Erbe-Projektes der Bundeskulturstiftung (2011-2019) entstanden sind. Besonders Choreografen wie Martin Nachbar und Jochen Roller haben immer wieder betont, wie schwer es ihnen zum Teil fiel, Bewegungen korrekt auszuführen, die ursprünglich im Kontext eines weiblichen Tanzens oder weiblicher Erfahrungshorizonte choreografiert wurden. Alles Bewegungen, die offensichtlich fern ihrer eigenen, bisherigen Körpererfahrungen lagen. Meine Annahme dazu ist, dass genau diese Erweiterung der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, jenes Sich-Hineinfinden in neue (vormals weiblich markierte) Bewegungsmuster den Reiz ausmachte, der die Choreografen sich für die Arbeiten weiblicher Ikonen der Tanzgeschichte interessieren ließ (Schulze-Fellmann 2016, 67).

und trotzdem tanzt. Bis hierhin erscheint sowohl das Stück als auch mein Schreiben noch in einem binären Denkmuster gefangen, was der eigentlichen Wirkung dieses Stückes und vermutlich auch seiner Intention nur in Teilen gerecht wird. Das Besondere an diesem Stück ist gerade, dass es die in seinem Titel behauptete klare geschlechtliche Zuordnung konsequent unterwandert. Was Eindeutigkeit sowie Grenzziehungen erwarten lässt, füllt sich über die Dauer des Stückes mit Pluralität und Diversität. Einer friedlichen Revolution gleich, entspricht die Haltung der Tanzenden einer gewaltlosen Verweigerung all dessen, was ein Publikum der Pariser Oper unter diesem Stücktitel vermutlich von ihnen erwartet. Sie liefern keine Show der Virtuosität und Kraftdemonstrationen, keine Rampenverliebtheit, die mit jeder Geste – einer Zirkusnummer gleich – nach Applaus und Anerkennung heischt. Die Tanzenden bleiben ganz bei sich. Fast privat und intim wirkt der Einblick in ein Tanzen, welches vor allem von einem Miteinander, von Ruhe, Gemeinschaft, Frieden, Mitgefühl, Hilfsbereitschaft, Aufmerksamkeit und Achtsamkeit geprägt scheint. Traumwandlerisch vollzieht sich ihr Tanzen, traumwandlerisch folgt unser Blick.

6. Auf dem Binären aufbauen und es durch ein Crossing vervielfältigen

»Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of a constituted social temporality. Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.« (Butler 1988, 519f.)

Ein Theaterereignis lebt von der Wechselbeziehung zwischen dem Bühnengeschehen und der Wahrnehmung des Publikums. Es ist ein performativer Moment, in dem sich die Körper, die wir sehen, über unseren Blick, über unsere Lesart, über unsere gesellschaftlich geprägte Wahrnehmung überhaupt erst materialisieren und konkretisieren. In der Wiederholung körperlicher Aktionen und Reaktionen

– hier das Tanzen und die Reaktionen eines Publikums darauf – stabilisieren sich Geschlechtsidentitäten oder transformieren sich. Das Ergebnis dieses Textes ist also der Versuch, das Gesehene wiederzugeben und es gleichzeitig mittels meiner Interpretation und der damit verbundenen thematischen Kontextualisierung als irritierend zu markieren. Diese Körperbilder sind in sich selbst schon wieder eigene Re-Creationen dieser von mir ausgewählten »verschiebenden« Crossing-Momente im Stück. Das Stück entsteht, einem *work in progress* gleich, erneut im Kopf und seine innovativen Setzungen finden eine Wiederholung. Dabei ist die rezipierende – genauso wie die lesende – Perspektive gleichermaßen binär geprägt, ebenso wie die Sprache, die den eigenen Blick einzufangen sucht oder die Bewegungssprache, die es zu erfassen und zu vermitteln gilt. Auch wenn wir uns noch so sehr dagegen sträuben, so bleiben wir weitestgehend in den alten Ordnungssystemen des Entweder-Oder gefangen, weil uns die Sprache bei allem, was sich bekannten Kategorien entzieht, verlässt. So auch bei diesem Stück und die mit ihm erlebten VerUneindeutlichungen. Schon allein im Versuch, Irritationen sprachlich zu fassen, tapen wir wieder in die Falle binärer Vergleichsgrößen. Das gilt für die Bewegungssprache genauso. Irritationen innerhalb der binären Geschlechterordnungen machen uns wortwörtlich sprachlos. Und offensichtlich braucht es erst einmal diesen Zustand, um zu beginnen, die binären Ordnungen selbst und ihren Nutzen zu hinterfragen, um schließlich Diskontinuitäten aushalten zu können. Je mehr wir in Situationen geraten, wo unsere Wahrnehmung und unser Sprechen den Gegenstand unserer Auseinandersetzung verfehlt, desto eher werden die Bezeichnungssysteme und die Kategorien novelliert werden müssen. Stücke wie *The Male Dancer*, Choreografen wie Pérez, führen uns diese Notwendigkeit spürbar vor Augen. Durch die Strategie eines Gender-Crossing, wie es in diesem Fall inszeniert wurde, wird zwar auf binäre Zuordnungen – in diesem Fall auf Rollenzuschreibungen oder Tanzqualitäten – zurückgegriffen, diese aber mittels eines Crossing auf allen Ebenen der Inszenierung, und somit auch der Wahrnehmung, verflüssigt. Pérez markiert durch den gewählten Stücktitel die tanzenden Personen als männlich und wir nehmen die Tanzenden unhinterfragt als Männer wahr. Mit seinem Stück, so Pérez in einem Interview, will er »an der zeitgenössischen Debatte über Geschlecht und seine Fluidität teilnehmen.«²⁶ Und so weichen im Laufe des Stückes die Bezeichnungspraxis und die damit einhergehenden Assoziationen mehr und mehr einem egalisierenden Sehen, welches sich gerade an den Bildbrüchen erfreut. Der Stücktitel wird als ein Spiel mit den Genderkategorien und den Gendercodes innerhalb der Tanzgeschichte ersichtlich. Durch die im Crossing angelegten Grenzüberschreitungen – und dies soll am Ende noch einmal betont werden – passiert eben kein Seitenwechsel, kein *passing*

26 Interview Iván Pérez: »Mit meinem Stück wollte ich [...] an der zeitgenössischen Debatte über Geschlecht und seine Fluidität teilnehmen.« (Roche 2018)

von einer Seite zur anderen, sondern eine Vervielfältigung der geschlechtlichen Varianten. Diese Diversität lässt sich zwar zu dem gegenwärtigen Zeitpunkt nur unzureichend in Worte fassen, entspricht tatsächlich aber vielmehr der gelebten Realität, als alle Versuche einer klar binären Einteilung von Rollenmodellen in der Gesellschaft oder auf der Bühne. Und trotzdem ist diese Gender-Fluidität noch immer so schwer akzeptier- und dadurch lebbar.

Wo aber steht die Debatte über Geschlecht und seine Fluidität innerhalb des aktuellen europäischen Bühnentanzgeschehens tatsächlich und welche Strahlkraft kann einem solchen Stück zugeschrieben werden? Ganz nüchtern betrachtet eine geringe, aber umso wichtigere. *The Male Dancer* bildet, im Zusammenspiel mit den anderen drei Kurzchoreografien des Abends, einen typischen gemischten Abend an einem großen Opernhaus. Mit diesen Abenden bietet man meist auf der einen Seite den Hauschoreograph:innen eine Entlastung und dem jeweiligen Ensemble die Möglichkeit, auch einmal andere choreografische Handschriften kennen zu lernen. Durch die Kombination von mehreren Stücken sind die Häuser allerdings auch eher gewillt, das eine oder andere Wagnis einzugehen und die sonstigen künstlerischen Linien des Hauses zu überschreiten. Durch die Mischung unterschiedlicher Stücke erhalten die einzelnen aber nur selten eine größere Aufmerksamkeit. So finden sich auch auf der Ebene der Rezensionen für solche Abende meist nur sehr vereinzelte und dazu eher wenig aussagekräftige Kritiken. So auch in diesem Fall. In gewisser Weise spiegelt *The Male Dancer* damit aber leider die generelle ›Platzierung‹ der Gender-Debatten im Tanz. Nach wie vor bilden Gender-kritische Arbeiten nicht den Mainstream, sondern müssen als Randphänomene betrachtet werden. Im Ballettbereich, aber genauso auch im freien Tanz. Umso wichtiger aber sind solche getanzen Anstöße. Und dies ganz besonders für die Augen eines Publikums, dessen Blick als vorrangig konservativ bezeichnet werden kann und dessen Kunst- und Tanzverständnis erst einmal für eine Wahrnehmung der tanzenden Körper als politisch und performativ geschult werden muss.

Am Ende des Stückes ist nur noch eine Person auf der Bühne. Während die anderen die Bühne geschlossen verlassen, eilt diese in lockeren Spagatsprüngen zur Mitte des Raumes, geschmückt mit einem neuen Kostüm: ihr oversized Mantelkleid mit voluminösem Stufenschnitt ist einem gelben, negligé-artigen Seidenmantel mit blumenbesticktem Gürtel und farblich passenden Federboa-ähnlichen Abschlüssen von Ärmeln und Mantelsaum gewichen. Der Mantel ist offen und darunter trägt die Person nur eine Ton-in-Ton bestickte beige Unterhose. Das nun folgende Tanzen ist vor allem durch Abbrüche im Bewegungsfluss gekennzeichnet. Immer wieder krümmt sich der Körper in eine gehockte Stellung, beide Arme schützend um den eigenen Oberkörper geschlungen, den Kopf auf die Brust gesenkt. Kontrastiert wird diese sich duckende Pose durch die große Geste der sich über dem Kopf öffnenden, ausladend gestreckten Arme – einer Siegerpose gleich. Dann wieder ein paar leichte Sprünge, Pirouetten, Stopp. Dann kommt das Tanzen ganz zum Stillstand. Der Körper verharret, aufrechtstehend, weit hinten, mittig. Noch einmal schiebt sich der Raum in den Vordergrund der Wahrneh-

mung. Jetzt, nur noch diesen einzelnen Körper bergend, erscheint dieser noch einmal mehr wie ein Forschungslabor. Wir sehen diesen Körper in einer Box in der Box, einem »unbeschriebenen« Raum, der keinen Ort markiert, keinen Kontext herstellt, der »geschichtslos« erscheint. Ganz anders als die Körper, die wir in ihm beobachtet und erforscht haben. Die ganze Zeit haben sie sich in einer Art doppeltem Bühnenraum bewegt, denn die Box, die ihnen den Tanzraum bietet, ist noch einmal umhüllt von hellen Wänden, die die eigentliche, historische Bühne der Pariser Oper zu den Seiten abschließen und keinen Blick in die Gassen gewähren. Links und rechts des Tanzraums ergibt sich durch die doppelte Kistenkonstruktion eine Art Umgang, der in manchen Szenen so hell und weiß ausgeleuchtet ist, dass die inneren Wände, die die Tanzenden umgeben, transparent und durchlässig werden. Die äußeren Wände lassen sich als doppelte Schutzwände lesen, die das Geschehen im Inneren von allen Narrativen und aller Historie, die besonders diese Bühne mit sich herumträgt, wie in einem Vakuum abschließt. Die Bühnenkonstruktion bietet somit dem Geschehen selbst, den Tanzenden und auch den Zuschauenden einen neutralen, unbeschriebenen und isolierten Schutzraum. Damit aber auch einen Raum der Möglichkeiten und der Durchlässigkeit (siehe die Momente, in denen die Wände durch das Licht an Transparenz gewinnen). Es ist aber gleichzeitig ein Raum, der die Körper in eine Laborsituation versetzt, in der unserem betrachtenden Auge nichts entgeht und die Konzentration allein auf ihnen und ihren Bewegungen liegt. Alle Kontextualisierung, alle geschlechtsspezifischen Zuordnungen, erfolgen allein über das Tanzen. Einem Tanzen, dass sich aus der tatsächlichen Bühnenaktivität und unserer Wahrnehmung überhaupt erst performativ gestaltet, sich in unseren Köpfen materialisiert (Schulze 2005, 127). Das Stück endet im Singular, so, wie der Titel es vorgibt: Nur noch ein einzelner Körper steht dort, in seiner Bewegung erstarrt, und blickt direkt in den Zuschauerraum. Dieser Blick nimmt uns in die Verantwortung und markiert uns als Beteiligte an allem Geschehen. Was bleibt, ist der leere Raum und ein ebenso entleerter Körper, der für den Moment am Ende seiner Erzählung steht, vielleicht auch am Ende dessen, was bisher sein Tun markierte und bezeichnete. Ein einzelner Körper, der uns nun ansieht, vom Objekt- zum Subjektstatus wechselt und gerade dadurch verdeutlicht, dass die tanzenden Personen, denen wir durch das Stück gefolgt sind, nicht mehr und nicht weniger sind als das, wozu wir sie machen. Und so entzieht die Bühne am Ende den verbleibenden Körper unseren Blicken, unseren Ordnungssystemen, unseren Differenzierungsmechanismen. Ganz langsam senkt sich die Operafolie wieder vor unseren Augen herab und schützt Raum und Körper vor weiteren Projektionen, neuen Markierungen von Differenzen. Die Raumbewegung schließt das Experiment, aber schließt es den Raum der Möglichkeiten, beendet es den Traum von einem anderen, genderfluiden Tanzen? Oder eröffnet sie gerade diese?

Was bleibt? Ein Gefühl, dass Öffnungen, Entgrenzungen im und durch Tanz möglich sind, dass aber unsere Wahrnehmung, unser Körpergedächtnis und unsere Erwartungen diesen in Teilen noch hinterherhinkt. Als Publikum sind wir gefordert zu einem »sehenden Sehen« zu gelangen und damit, im Sinne des Phänomenologen Bernhard Waldenfels, zu einem »Sehen, das den Rahmen sprengt« (Waldenfels 1999, 139). Ein solches Sehen zieht sich nicht auf ein vertrau-

tes Terrain zurück, sondern bewegt sich in einem Feld voller Ambivalenzen und beobachtet sich selbst dabei (vgl. Siegmund 2007, 51).

Bibliografie

- Adair, Christiy: *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Houndsmills: Macmillan Press 1992.
- Baxmann, Inge: »Körperzitate«, in: Andrea Gutenberg/Ralph Poole (Hg.): *Zitierfähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001, 292-309.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Erstausgabe 1896, Hamburg: Meiner Verlag 1991.
- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1985.
- Brandstetter, Gabriele: »Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung«, in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers (Hg.): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, 102-132.
- Brinkmann, Stephan: *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Bullough, Vern Leroy/Bullough, Bonnie: *Cross Dressing, Sex and Gender*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1993.
- Burt, Ramsey: *The Male Dancer. Bodies, Spectable, Sexualities*, London/New York: Routledge 1995.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991.
- Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: *Theatre Journal* 40.4 (1988), 519-531, siehe: https://www.jstor.org/stable/3207893?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents
- Campbell, Alyson/Farrier, Stephen (Hg.): *Queer Dramaturgies. International Perspectives on Where Performance Leads Queer*, Houndmills/New York: Palgrave Macmillan 2016.
- Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2020.
- Garafola, Lynn (Hg.): *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Middletown: Wesleyan University Press 1997.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Göttingen: Wallstein Verlag 2016.
- Kopelson, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*, Stanford: Stanford University Press 1997.

- Mahla, Jenny: »Vie des Images«, in: *Programmheft Tanzabend Thierée, Shechter, Pérez, Pite*. Opéra National de Paris, Paris 19. Mai 2018, 58–63.
- Mallarmé-Debussy-Nijinkij-De Meyer, *Nachmittag eines Fauns/Prélude à L'Après-Midi d'un Faune. Dokumentation einer legendären Choreografie*. Mit Texten u. a. von Claudia Jeschke und Ann Hutchinson-Guest, unter der Leitung von Jean-Michel Nectoux, München: Schirmer/Mosel 1989.
- Mutschall, Frauke: »Kontaktimprovisation«, in: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, Laaber: Laaber Verlag 2016, 323–324.
- Roche, Delphine: »À l'Opéra de Paris un ballet queer s'attaque à la virilité«, in: *Numéro* 223, siehe: <https://www.numero.com/fr/culture/danse-opera-de-paris-palais-garnier-the-male-dancer-palomo-spain-ivan-perez>
- Rubidge, Sarah: »Tanz entschlüsseln – Das verborgenen politische Anliegen«, in: *ballett international, Zeitgeist handbook'90* (1990), 83–91.
- Schmidt, Maria Katharina: *Getanzte Zitate. Vom choreografischen Déjà-vu*, Bielefeld: Aisthesis 2020.
- Scholz, Jana: »Performanzen? Geschlechterbinarität und geschlechtliche Hybridität von Warhol bis Gucci«, in: Gertrud Lehnert/Maria Weilandt (Hg.): *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, 162–180.
- Schulze, Janine: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund: Edition Ebersbach 1999.
- Schulze-Fellmann, Janine: »gender trouble – Mann oder Frau? Die Gegenwartschoreografie durchkreuzt vertraute Schöpfungs- und Wahrnehmungsmuster: im Rückgriff auf versunkene Werke wie im Zugriff auf aktuelle Körperbilder«, in: *tanz Jahrbuch* (2016), 62–68.
- Schulze-Fellmann, Janine: »Tanz«, in: Stefan Horlacher/Bettina Jansen/Wieland Schwanebeck (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*, München: J.B. Metzler Verlag 2016, 358–369.
- Siegmund, Gerald: »Konzept ohne Tanz. Nachdenken über Choreographie und Körper«, in: Reto Clavdetscher/Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, 44–59.
- Siegmund, Gerald: »Turning into Subjects: The Male Dancer in Romantic Ballet«, in: Rainer Emig/Antony Rowland (Hg.): *Performing Masculinity*, Houndsmille: Palgrave Macmillan 2010, 28–40.
- Stoneley, Peter: »Introduction«, in: ders.: *A Queer History of the Ballet*, London/New York: Routledge 2007, 1–4.
- Vinken, Barbara: »Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing«, in: *Freiburger Frauen Studien* 1 (1999), 175–90, siehe: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-313831>

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1999.

Warwood, James D.: »The Razor Edge of Accommodation: Violent Perception and the Nonbinary Body in Gender Failure«, in: *Gender Forum*, Köln, Ausgabe 64 (2017), 23-40, 98.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Waslaw Nijinsky, *L'après-midi d'un faune*. Foto: Studio Waléry 1912, Bibliothèque musée de l'Opéra, Paris

Abb. 2: Screenshot, *The Male Dancer*, es tanzt Stéphan Bullion

Abb. 3: Waslaw Nijinsky, *Le Spectre de la Rose*. Foto: E.O. Hoppé Einzelblatt aus der Sammelmappe *Studies from the Russian Ballet*, hg. v. d. Fine Arts Society, London, 1913

Abb. 4: Screenshot, *The Male Dancer*, es tanzt Marc Moreau

Abb. 5: Screenshot, *Der sterbende Schwan*, es tanzt Svetlana Zakharova, Bolshoi Ballett Moskau

Abb. 6: Screenshot, *The Male Dancer*, es tanzt Marc Moreau

Abb. 7: Screenshot, *Café Müller* 1978, es tanzt Pina Bausch

Abb. 8: Screenshot, *The Male Dancer*, es tanzt das Ensemble

