

Monkey off My Back or the Cat's Meow

Die Verbeugung als Ausdruck des Selbst

Jutta Krauß

»Ästhetisch sind seine Stücke immer Huldigungen der Menschen, die auf der Bühne stehen.«

(Schauspielhaus Zürich, Homepage)

Einleitung

Dieser Beitrag widmet sich der Verbeugung in der Performance *Monkey off My Back or the Cat's Meow* (2021) von Trajal Harrell. Üblicherweise findet die Verbeugung mit dem Schlussapplaus am Ende einer Aufführung statt – der Choreograf Harrell erhebt die Verbeugung zu einem eigenständigen Teil der Aufführung.¹ In ihm sind alle Performer*innen anwesend, durchschreiten hintereinander gehend eine laufstegähnliche Bühnenfläche und verneigen sich gleichzeitig an unterschiedlichen Stellen vor den Zuschauer*innen. Dabei wird die

1 Während den Abgängen, dem Vorhang und dem Applaus in der theater- und tanzwissenschaftlichen Forschung u.a. mit den Werken *Ein starker Abgang* (Bergmann/Tonger-Erk 2016), *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste* (Brandtetter/Peters 2008) und dem Aufsatz »Applaus. Die Gesten des Virtuosen« (Brandl-Risi 2017) Rechnung getragen wird, stellt die Forschung zur Verbeugung eine Leerstelle dar. Ein Hinweis zum Schlussapplaus im 19. Jahrhundert findet sich in Christina Thurners Werk *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten* (2009): Margitta Roséri (1891) führt »den Applaus auf monetäre Praktiken zurück und kritisiert den Brauch der öffentlichen ›Claque« (2009: 180, FN 187). Katja Schneider verdanke ich den Hinweis darauf, dass Doris Humphrey in ihrem Werk *The Art of Making Dances* (1959) ausführlich über die Verbeugung als »the final statement of the dancer« (1959: 88) schreibt, in der die Persönlichkeit der Tänzer*innen zum Ausdruck käme (1959: 89).

Routine des Verbeugens zu einem eigenständigen Akt der Aufführung, in dem sich, so die Ausgangsthese, Reflexionsprozesse widerspiegeln und der im Sinne eines körperlich basierten Postskriptums über Realness, Authentizität und Ausdrucksweise des Selbst lesbar gemacht werden kann.²

Um dies aufzuzeigen, werden zwei Betrachtungsweisen entworfen, zum einen auf das Verbeugen in bescheiden anmutenden Bademänteln: Ausgehend von Harrells Aussage – »Ich verwende Kleidung als Mittel, um über Verhalten, Identität und Gefühle zu sprechen« (Harrell 2021: 25) – wird das während der Verbeugung getragene Kostüm, ein Bademantel, in Bezug auf die Zuschreibung *Bescheidenheit* und die Wechselwirkung zwischen Kostüm und Choreografie betrachtet. Die zweite Betrachtungsweise richtet sich auf ein *behutsames* Verbeugen zwischen Routine und Reflexionsprozess: Die Verbeugung als Routine des Schließens einer Performance markiert in der Aufführung eine bedeutsame Nach-Schrift im Raum. Der letzte Teil der Performance lotet, als *Postskriptum* gelesen, das performative Potenzial nacheinander in den Raum geschriebener Selbst-Präsentationen aus. In dessen Zentrum stehen die Bewegungen des Gehens, Verbeugens und Verweilens vor den Zuschauer*innen, die ein Nachdenken und eine Verbundenheit erzeugen. Es wird damit aufgezeigt, wie die scheinbare Schlussformel Verbeugung, nicht nur eine Bindung zwischen Performer*innen und Zuschauer*innen und ein Beenden zur passenden Zeit ermöglicht, sondern auch, wie sie eine Auseinandersetzung mit dem dramaturgischen Aufbau und dessen performativem Potenzial hervorruft.

Dramaturgisch tragende Teile

Monkey off My Back or the Cat's Meow ist als *signature piece* eines formal strukturierten aristotelischen Dramas lesbar, wobei die Darstellung über ein Libretto oder ein literarisches Gefüge hinausgeht.³ Die Aufführung ist in fünf Teile

-
- 2 Das Konzept *Postskriptum* verweist hier auf den Akt des Anschließens von Dramentheorien im Analyseprozess und auf die Reflexion der choreografischen Praxis. Dabei wird »Drama als artifizielle Ausdrucksform [...] der je eigenen Gegenwart« (Bremer 2017: 10) und *Postskriptum* als »Kommentar und Fortsetzung« (Bremer 2017: 15) sowie als »Hervorbringen eines Resonanzraums« (Maar 2020: 168) betrachtet. Mit dem Konzept *Postskriptum* wird somit ein Reflexionsraum eröffnet, der sowohl die dramatische Darstellung begrifflich erfasst als auch den Analyseprozess kritisch beleuchtet.
 - 3 Von Trajal Harrell wurde mir für wissenschaftliche Zwecke die Aufzeichnung der Generalprobe vom Donnerstag, den 02.12.2021 im Schiffbau des Schauspielhaus Zürichs

gegliedert, die sich an »historisch-konventionalisierte Formgebungsprinzipien« (Boenisch 2012: 131), wie an »das klassische Ideal der fünfstufigen Struktur« (2012: 131) anlehnen. Gleichzeitig ist die Inszenierung als performative Darstellung eines dekolonialen Ansatzes der Dramentheorie wahrnehmbar. Denn der Choreograf Harrell nutzt nicht nur die fünfstufige Struktur als Komposition, sondern auch als Reflexion über die Struktur. Die fünf Teile bestimmen somit nicht nur substanzial, sondern auch dramaturgisch die Aufführung. Dabei erfolgt eine ästhetische Auseinandersetzung mit der europäischen epistemisch geprägten Dramentheorie, indem das sogenannte Tragische als selbstreflexives Moment neu interpretiert wird. Diese Neuinterpretation zeigt sich als Befreiung von Re-Präsentationen hin zu Selbst-Präsentationen.⁴

Zu Beginn der Aufführung erhebt sich Harrell aus der ersten Reihe des Zuschauerraumes und hält eine Publikumsansprache: »Good evening, my name is Anna Wintour and I am [...] the chief of the american *Vogue* [...] I am very excited to be here tonight [...] [Trajal] asked me if I want to open one of his shows [...] so tonight I will dance [...]« (Minute 00:00-2:59). Der episch erzählende Prolog vermittelt Harrells Haltung gegenüber Identitätskonzepten und Fiktionen und verweist auf Referenzen und Projektionen. Referenzsysteme der Aufführung sind das Modemagazin *Vogue*, Modenschauen, die Tanzstile Voguing und Butoh.

Die unterschiedlichen referenziellen Gewichtungen spiegeln sich in der dramaturgischen Gliederung wider: Nach dem Prolog setzt Musik ein und die Performer*innen treten auf einem überdimensionalen Tanzteppich, der im Stil von Mondrians Linien, Farben und Flächen gestaltet ist, auf einem imaginierten Laufsteg in der ehemaligen Schiffbauhalle in Zürich auf. Ähnlich einer Modenschau laufen die Tänzer*innen und Schauspieler*innen in langen Linien in unzähligen Kostümen, vielfältig rhythmisierten Gangarten

zur Verfügung gestellt. Die Aufführung habe ich dort am 22.12.2021 und am 11.02.2023 besucht.

- 4 Die Inszenierung ist untrennbar mit dekolonialen Theorien verbunden. Harrells »künstlerische Signatur [ist] jenseits einer simplifizierten afroamerikanischen mixed-heritage Identität« (Haitzinger/Ostwald 2020: 120–121) zu betrachten. Seine kulturellen Wurzeln kontextualisiert er »mit *post-blackness*, [...] die unter anderem Verwurzelungen in einer sogenannten weißen Kultur hat« (2020: 121, Herv. N.H.). Seine Aufführung ist als dekoloniale Intervention lesbar, da er etablierte Dramenstrukturen und Darstellungsformen aufgreift und anders betrachtend inszeniert. Selbst-Positionierungen werden als konstituierende Aspekte dekolonialer Ansätze betrachtet (vgl. Sharifi/Skwirbly 2022: 17).

zu differenten Musikstilen. Dabei wird das unablässige, laufstegähnliche Gehen im Laufe der Aufführung immer wieder durch exzentrische oder minimalistische Reigen auf der Bühnenfläche erweitert: Die Kostüme tragen dabei »subtile Narrative von Kultur, Klasse und Sexualität« (Staab 2021: 17) in sich. Mit dem Konzept Chor aus der Dramentheorie kann erklärt werden, wie damit Schauplätze eröffnet werden, die nicht in die Handlung – die Fashionshow – eingreifen und scheinbar unbetroffen und ungeachtet der Referenz Modenschau stattfinden. Das Konzept Chor erlaubt gleichzeitig unterschiedliche Realitäten auszustellen.⁵ Diesem dramaturgischen Vorgehen folgen auch die anderen Teile, die mit den folgenden Titeln während der Aufführung angekündigt werden: »Teil zwei: Die Erzählung« (Minute 21:46), »Teil drei: Die Party zum Zuhören« (Minute 58:12), »Teil vier: Nichts für schwache Herzen« (Minute 1:15:00) und »Teil fünf: Die Verbeugung« (Minute 1:43:50).⁶ Nacheinander treten die Performer*innen in Bademänteln auf, gehen zwölf bis vierzehn Schritte hintereinander her und verneigen sich zeitgleich vor den Zuschauer*innen.

Der Bademantel – ein bescheidenes Kostüm

Im Folgenden wird das im fünften Akt der Aufführung getragene Kostüm im Kontext der Zuschreibung bescheiden perspektiviert. Dies geschieht unter der Annahme, dass eine dynamische Beziehung zwischen Kostüm, Körper und Choreografie besteht. Richtungsweisend für die hier vorgenommene Argumentationslinie ist somit die Verwobenheit zwischen dem Material und den Materialisierungsprozessen. Um dies zu entfalten, möchte ich eine Sichtweise auf den Begriff Bescheidenheit darlegen, auf die historische Dimension des Bademantels eingehen, den Ort des Tragens befragen, um dann die Bedeutungszuschreibung *Bademantel – ein bescheidenes Kostüm* im Kontext des Beziehungsgeflechts, welches zwischen dem Bademantel, den Bewegungen und den Bedeutungen besteht, auszuloten.

Der Bademantel, so meine Zuschreibung, ermöglicht in der Aufführung den Effekt von Bescheidenheit zu erzeugen, ohne das Selbst zu unterlaufen. Der Bademantel als choreografische Handlungsanweisung gelesen, lässt

5 Vgl. hierzu die Ausführungen zum Konzept Chor von Nicolette Kretz (2012: 119).

6 Die Titel der Teile werden während der Aufführung sowohl in englischer als auch deutscher Sprache angekündigt.

Bewegungen so erfolgen, dass sich keine Falten öffnen, Körperteile bedeckt bleiben und sich gleichzeitig durch das Knoten der Bademäntel Raffungen ergeben, die unterschiedliche Körper-Realitäten zeigen.⁷ Das choreografische Vermögen des Bademantels besteht dabei darin, bescheidene, zurückhaltende Ausdrucksweisen und behutsame Bewegungen zu erzeugen. Indem Harrell den Bademantel benutzt, unterläuft er die Möglichkeit, »durch modisches Handeln am Selbst zu arbeiten« (Schrödl 2016: 58) und bringt, ohne einen schillernden Deckmantel des Modischen, die Sehnsucht nach dem Selbst und das Selbst zum Ausdruck. Der Bademantel in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* erweckt dabei den Eindruck von bescheiden bedeckten Körpern.⁸ Dies entspricht auch der nicht herausragenden Popularität eines Bademantels, der eben nicht als modische Ausdrucksweise des Selbst beliebt wurde und auch kein Kleidungsstück mit einem ästhetischen Überschuss darstellt. Er wird nicht von Menschen auf dem Körper getragen, um sich selbst zu inszenieren. Vielmehr wurde der bis heute getragene, knopflose Mantel, der nur gegürtet wird und zuweilen mit einer Kapuze versehen ist, nur deshalb 1880 beliebt (vgl. Loschek 2011: 113–114), um sich nach dem Baden im Meer, einen ein- oder beidseitig gerauten Flanellstoff umzulegen (vgl. 2011: 465), dessen flusige

7 Baum und Pistorius betrachten das Kostüm als »Handlungsanweisung« (2016: 96) und als »choreographische[s] Vermögen« (2016: 98).

8 Die beiden Philosoph*innen Charlotte Casiraghi und Robert Maggiori setzen die Zuschreibung Bescheidenheit in Beziehung zu Kleidungsstücken: Sie führen die sogenannten »Bescheidenheitsröhren« (2019: 93), eine Unterhose, und das Bescheidenheitstuch, ein Stück Stoff, das unter die Schnürung des Korsetts gelegt wurde und das Tuch, welches das Dekolleté verbarg, dazu an (vgl. 2019: 93). Sie legen damit dar, wie die Zurückhaltung des Körpers mittels Kleidung moralische und soziokulturelle sowie historische Implikationen in sich trägt. Mit der Drapierung von Stoffen werden Ausschnitte des Körpers und die Anziehungskraft, welche Körperteile ausüben, in Beziehung zueinander gesetzt. Davon ausgehend bestimmen sie schließlich einen bescheidenen Menschen als jemanden, der viele Kenntnisse, Fähigkeiten und viel Wissen hat, diese jedoch bedeckt hält (vgl. 2019: 93). Bescheidenheit zeigt sich folglich darin, wenn sich »Qualitäten zurückhaltend, eingeschränkt, maßvoll« (2019: 93) andeuten. Bescheidenheit trifft dann zu, wenn zum Ausdruck gebracht wird, was gemacht wurde, ohne das Gemachte auszustellen (vgl. 2019: 94). Bescheidenheit ist folglich eine Eigenschaft, die man sich nicht selbst zuschreiben kann, sondern die von anderen zugeschrieben wird (vgl. 2019: 89). Casiraghi und Maggiori ziehen Kleidungsstücke und Semantisierungen aus dem europäischen Kulturkreis heran. Zu fragen bleibt: Wie können dekoloniale Theorien für die Analyse von Kleidungsstücken genutzt werden?

Oberfläche saugfähig und wärmend ist.⁹ So eignet sich der Stoff und das Kleidungsstück zum Bedecken, Einhüllen und Umhüllen von nassen und frierenden Körpern. Er markiert somit einen Übergang zwischen einem nassen und einem getrockneten Körper, zwischen einem darunter nackten und wieder zu bekleidenden Körper, zwischen Orten des Ausziehens und Anziehens, wie Umkleide und Badezimmer. Der Bademantel kann demnach als ein Kleidungsstück des Dazwischen gelesen werden. Im häuslichen Bereich gehört der Bademantel zum Badezimmer, einem Ort der »fiktionalen Einsamkeit« (Coccia 2021: 49), einem abgeschlossenen Raum im Privaten, der das Private noch privater macht (vgl. 2021: 47) und der als architektonischer Ausdruck einer »tägliche[n] Privatsphäre des Einzelnen« (2021: 46) gelesen werden kann. Die Bedeutung des Bademantels lässt sich demzufolge als ein in privater Zurückgezogenheit und nur für kurze Zeit getragenes Kleidungsstück, das meist einen nackten Körper bedeckt und dem flüchtigen Durchqueren von Orten dient, bestimmen. Ein Bademantel ist dementsprechend eine Hülle des Übergangs, eine Kleiderhülle der Schwelle, ein Kostüm-Körper/Körper-Kostüm der Durchquerung. Der Bademantel markiert dadurch einen liminalen Zustand. Dabei verweist der liminale Charakter des Bademantels als Identitätskonzept, als Kostüm und als choreografisches Ereignis in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* auch auf die zuvor sich ständig im Wandel befindlichen Kostüm-Körper/Körper-Kostüme und darauf, wie die Schnittstelle zwischen Kostüm und Ausdrucksweise stets in der Schwebelage gehalten wird. Während der Performance werden nicht nur unermesslich viele Kostüme aufgeführt, sondern vielmehr Konstruktionen sichtbar, welche »auf die Möglichkeit von Selbstdarstellung, [...] mittels des Kostüms« (Krauß 2020: 180) verweisen. Der Bademantel ist im Kontext des zuvor Geschehenen »Verkleiden und Herumspielen« (Harrell 2021: 25) zu betrachten. Denn er markiert eine Schnittstelle zwischen den zuvor getragenen *campy* Kostümen und einem scheinbaren *no costume*. Der Bademantel als Kostüm verunsichert. Er verunsichert bezogen auf die »Binarität *Costume/No Costume*« (Baum/Pistorius 2016: 91, Herv. i.O.), da er als Kleidung des *offstage* gelesen werden kann und somit ein Kleidungsstück, das den körperlichen Abgang von der Bühne markiert, darstellt. Ein scheinbares

9 Frauen* legten sich aus Biber, Flanell oder einem frottee-ähnlichen Stoff eine Art Cape um (vgl. Loschek 2011: 113). Etwas später um ca. 1900 begannen auch Männer* einen dem Schnitt eines Hausmantels angeglichenen Bademantel anzulegen (vgl. 2011: 114). Der Gender-Stern verweist hier auf Personen, die als Frauen und Männer gelesen werden.

no costume, das *onstage* getragen wird, bedeutet dann, dass Re-Präsentationen und Selbst-Präsentationen anders gelesen werden müssen. »Wenn ›onstage‹ und ›offstage‹ entgrenzt werden« (Roselt 2016: 48), wird die Schwelle zwischen Re-Präsentation und Selbst-Präsentation übertreten.¹⁰ Die in Bademäntel gekleideten Tänzer*innen und Schauspieler*innen vergegenwärtigen auf dem Laufsteg eine Plattform, die Re-Präsentationen und Selbst-Präsentationen in Frage stellt: Die zuvor stattgefundenen Verwandlungen und das Ausprobieren, Verwerfen und Leben von Rollen (vgl. Staab 2021: 10) bleiben zwar als Spuren sichtbar, befragen jedoch diese Ausdrucksweisen mittels des bescheidenen Kostüms, dem Bademantel. Somit ist dieses langsame Gehen und Verbeugen im Bademantel nicht unabhängig von dem zuvor Geschehenen zu denken, zu der »schillernde[n] Feier zwischen ›campy‹ [...] Rollenspiel, [...] und durchaus ernst gemeinter Identitätspolitik« (Staab 2021: 10), die Harrell in der Tradition des Voguing zelebriert und durch Ausdrucksweisen des Butoh erzeugt. Die in der Aufführung getragenen Kleidungsstücke tragen nicht nur Referenzsysteme der Performance und der Performer*innen in sich, sondern entfalten auch Reflexionen, welche sich auf der Oberfläche der Stoffe zeigen und über die Fläche des Stofflichen hinausweisen. Der Bademantel wird zur Projektionsfläche für Reflexionsprozesse.

Behutsames Verbeugen

Im letzten Teil treten alle Tänzer*innen und Schauspieler*innen auf, um sich in einem gemeinsamen Tanz, der in einem scheinbar gewöhnlichen Gehen und in einer verlangsamten Verbeugung zum Ausdruck kommt, zu zeigen. Die Performer*innen gehen in ihren Bademänteln gekleidet geradeaus, wenden sich nach ein paar Schritten des Gehens den Zuschauer*innen zu und setzen einen Fuß, nicht einmal eine Schrittlänge weit, nach vorne. Ihre Hände gleiten alsdann über die Oberschenkel. Mit dem Hinuntergleiten der Hände beugen sie ihre Oberkörper und Knie. Manche bleiben mit parallel gesetzten Füßen stehen und halten eine Hand auf der Höhe des Herzens, um sich dann zu verbeugen. Beim Falten des Körpers bleibt der Faltenwurf der Bademäntel erhalten, nichts schwingt. Die sich Verbeugenden verweilen. Diese temporale Form der Verbeugung prägt als Erfahrung von Dauer die Rezeption der Verbeugung. Es ließe sich hier im Anschluss an Byung-Chul Han ein Vergleich zu

10 Roselt führt den Satz wie folgt fort: »kann es keinen Abgang mehr geben« (2016: 48).

Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ziehen, indem die Zeit als Duft und Dauer, beim Eintauchen eines Madeleines in Lindenblütentee erfahrbar wird und der Sinn der Zeit die Dauer selbst ist (vgl. 2009: 47–48). Übertragen auf die hier verhandelte Szene ließe sich das Eintauchen mit dem Verbeugen vergleichen und der Duft mit der Verbundenheit zwischen Performer*in und zuschauender Person engführen. Das Verweilen vor den Zuschauer*innen dauert an und erzeugt durch das bescheidene Kostüm und durch die behutsame Bewegung eine Verbundenheit. So ermöglicht die Schlussformel Verbeugung eine Bindung und ein Beenden zur passenden Zeit und ebenso ein Nachdenken über vermeintlich reale und sogenannte authentische Selbst-Präsentationen.¹¹ So wird die Aneinanderreihung von überbordenden ästhetischen Momenten während der Aufführung mit einem bescheidenen Kostüm und einer behutsamen Bewegung reflektiert. Dabei kann die Verbeugung als dramatisches Strukturelement auch als »Metatheatralität« (Bremer 2017: 184) begriffen werden, die sich durch eine dramatische Selbstreflexivität auszeichnet (vgl. 2017: 184). Harrell re-dramatisiert das dramatische und dramaturgische Strukturelement Akt in »Teil fünf: Die Verbeugung« mittels des Dramas selbst, indem die Schlussverbeugung zum Gegenstand des Dramas gemacht wird.¹² Die Selbstreflexivität zeichnet sich dadurch aus, dass das Strukturelement Verbeugung mittels des Dramas analysiert wird. Dabei markiert die Verbeugung nicht wie gewöhnlich, rasche Auf- und Abtritte, sondern die Verbeugung zeigt als Metadrama die szenische Eigenzeit und Eigenheit auf. Die vermeintlich abschließende Geste der Verbeugung, die ritualisiert und routiniert Aufforderung zum Applaus ist und deren Körperhaltung Respekt und Dank auszudrücken vermag und im Sinne von *révérence* als tänzerische Figur ein Ballett beendet, eröffnet somit in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* einen selbstreflexiven Raum.¹³ Die Verbeugung als kulturelle Konstante am Ende einer Performance klafft auseinander, sie wird zu einer bedeutungskonstituierenden Bewegung und zur Denkfigur *behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel*

11 Zum Beenden zur passenden Zeit vgl. Byung-Chul Han (2019: 37–46).

12 Zum Begriff Re-Dramatisierung vgl. Stefan Tigges (2008: 25).

13 Folgenden Hinweis verdanke ich Beate Hochholdinger-Reiterer: Bis 1983 herrschte am Wiener Burgtheater das »Vorhangverbot«, das den Umstand bezeichnet, dass die kaiserlich-königlichen Hofschauspieler keinen Applaus entgegennehmen durften. Dadurch sollte verhindert werden, dass sich die Darsteller trotz ihres hohen Ansehens vor dem gemeinen Volk verbeugen mussten (persönliche Mail vom 13.01.2023).

als *Ausdruck des Selbst*. So wird der fünfte Teil durch die Routine der Verbeugung dramaturgisch angeleitet und doch in Differenz zu ihr umgesetzt. Harrells Zugriff auf den fünften Akt ist selbstreflexiv ausgerichtet: Mit den behutsamen Verbeugungen in bescheidenen Bademänteln und den zuvor »vielfach geschichteten Kostümen« (Staab 2021: 17) zeigen die Performer*innen »wer sie sein und wie sie sich in der Welt bewegen könnten« (Harrell 2021: 25). Die Denkfigur *behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel als Ausdruck des Selbst* markiert somit nicht nur den letzten Teil und auch nicht nur »das bisher Geschehene in eine[r] neue[n] Perspektive [...], nicht zuletzt im sich sozusagen rückwärts entfaltenden [...] Drama« (Boenisch 2012: 134), sondern ergänzt dieses.¹⁴ Denn die Verbeugung reflektiert die Performance und die Performer*innen weisen über diese Reflexion selbst hinaus, indem sie auf sich selbst hinweisen.

Die Verbeugung als Ausdruck des Selbst

Monkey off My Back or the Cat's Meow basiert auf dramaturgischen Strukturen, deren Kompositionsprinzipien sich auch auf die szenisch-theatrale Realisation auswirken und als »tiefenstrukturelle Textur, [...] das semantische wie kinetische Potenzial szenischen Spiels dynamisch aufspann[en]« (Boenisch 2012: 49). Die Potenziale realisieren sich im fünften Teil der Aufführung als Reflexionsraum, indem die Wirksamkeit von Drama »als in ihrem Wesen (selbst-)kritisch-reflektierende Geste aufzufassen« (Boenisch 2012: 43) ist und artikulieren sich in diesem Teil als ein behutsames Verbeugen in bescheidenen Bademänteln. Drama ist folglich das kompositorische Modell der Aufführung, das Material der Aufführung selbst sowie eine dekoloniale Bestimmung der Dramentheorie.

Im fünften Teil der Aufführung verbeugen sich die Performer*innen gegenüber den Zuschauer*innen und reflektieren damit das Vermögen von Verbeugungen als Moment der Selbst-Präsentation. Beweggrund der Verbeugung ist nicht nur der Dank für die Aufmerksamkeit, sondern vielmehr die Verbundenheit mit den Zuschauer*innen und darüber hinaus der Ausdruck des eigenen Selbst – auch im Sinne einer Huldigung der auf der Bühne

14 In dieser Aufführungsanalyse wird nicht diskutiert, ob die hier verhandelte Aufführung als analytisches Drama betrachtet werden kann, auf welches Boenisch in seiner Aussage verweist.

stehenden Menschen.¹⁵ Die Darstellung des Selbst ist dabei sowohl als eine Weiterführung der Referenzsysteme – Modemagazin *Vogue*, Fashionshows, Voguing und Butoh – und den darin eingeschriebenen Selbstkonzepten zu lesen, gleichzeitig aber auch eine Problematisierung, wie das scheinbare Selbst zum Ausdruck gebracht werden kann. Ausgangspunkt hierfür ist die Befragung des vermeintlich Authentischen auf der Bühne und die Annahme, dass »das Selbst keine feste Größe ist und damit keinen Ort außerhalb der Darstellung hat« (Matzke 2005: 36), deshalb »kann die Selbstdarstellung nur etwas zeigen, das allein in der Darstellung und durch die Darstellung konstituiert ist« (2005: 36). Die Verbeugung im Bademantel ist demnach als eine Form der Selbstdarstellung zu betrachten, die gleichzeitig das Selbst, die Selbstkonzepte und die Selbstdarstellungen thematisiert. Dabei kann das Selbst nicht genau bestimmt werden, sondern nur die Eindrücke und Effekte von Unmittelbarkeit, welche durch die Kostüme als Material von Selbstkonstruktionen dramatisch erzeugt werden. Die Unmöglichkeit, *Realness* und *Authentizität* vermeintlich *real* und sogenannt *authentisch* auszudrücken, zeigt, dass nur Momente und Verhältnisse von Selbstkonstruktionen dargestellt werden können: So erzeugt das Verhältnis von Verbeugung und Bademantel einen von Behutsamkeit und Bescheidenheit geprägten Moment und einen »reale[n] Ort der Intimität, an dem nicht nur Tänzer*innen, Schauspieler*innen und Zuschauer*innen sich begegnen, sondern Menschen überhaupt« (Staab 2021: 20).

Die Verbeugung in *Monkey off My Back or the Cat's Meow* ist ein leiblich basiertes Postskriptum, das Selbst-Präsentationen befragt, reflektiert, re-dramatisiert und dekolonialisiert. Die Denkfigur *Behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel als Ausdruck des Selbst* zeigt sich in einer Choreografie des Gehens, Verbeugens und Verweilens. Die Konstruiertheit von Selbst-Präsentation, die schon im Prolog offengelegt wurde, wird als Reigen zarter Referenzen stetig performativ hervorgebracht. Die Verbeugung ist somit im Sinne eines leiblich basierten Postskriptums zu lesen, das sich auf die Geschichte und die Geschehnisse des Dramas schlechthin und auf die dramaturgische Textur von *Monkey off My Back or the Cat's Meow* bezieht und diese fortschreibt. Das Postskriptum

15 In dem Artikel »Schule des Verbeugens« schreibt Katja Oskamp aus der Sicht einer Dramaturg*in über unterschiedliche (Vermögens-)Formen des Verbeugens von Schauspieler*innen und Tänzer*innen am Ende einer Aufführung und legt exemplarisch deren Absichten, Wirkungen und die Möglichkeit, beim Verbeugen die Performer*innen etwas über sich selbst erzählen zu können, offen (vgl. 2022: 6–7).

kann dabei als Konzept für eine erkenntnistheoretische Methode und für eine choreografische Praxis genutzt werden. Im Moment des Beugens von Kopf, Oberkörper und Beinen verweisen die sich neigenden Körper, abseits des Orientierungsmusters Schlussapplaus und Schlussverbeugung, auf selbstreflexive Positionen, in denen die Verbeugung ein Teil der Performance, des Selbst ist. Die Verbeugung wird dabei zum selbstreflexiven Moment und zu einem Ort, an dem sich Performer*innen und Publikum begegnen.

Postskriptum

Im Postskriptum möchte ich die zugrunde gelegten Wahrnehmungs- und Analysetechniken befragen. Dabei soll betont werden, dass das in der Analyse erzeugte Wissen subjektiv ist. Damit soll die persönliche Involviertheit in die Wissensproduktion sichtbar gemacht werden. Die in der Aufführungsanalyse vorgenommene Bedeutungszuschreibungen *bescheiden* und *behutsam* beziehen sich zum einen auf das erlebte Ereignis im letzten Teil der Aufführung: Die unmittelbare Begegnung zwischen den Performer*innen und mir. Zum anderen sind die vorgenommenen Deutungen von den herangezogenen Referenzsystemen – die Sichtweise auf das Kostüm, die zugrunde gelegten Dramentheorien und theoretischen Bestimmungen zur Befragung von Selbst-Präsentationen – geprägt. Dabei wurde die erfahrene Realität mit den herangezogenen Theorien diskursiviert. Demzufolge ist die hervorgegangene Denkfigur *behutsames Verbeugen im bescheidenen Bademantel als Ausdruck des Selbst* als eine Form der Zuschreibung lesbar, welche die weiteren zugesprochenen Identitäten und die von Harrell inszenierten Identitätspolitiken, in denen sich die Performer*innen in unterschiedlichen Kostümen und Choreografien bewegen, nicht zurückhält. Erst in der Betrachtung der Gesamtheit und Gleichzeitigkeit von Aspekten kann die Analyse der Aufführung, welche eine »zeitgenössische theatrale (und widerständige) Auseinandersetzung[en] mit hegemonialen und kolonial-rassistischen Darstellungsweisen sowie den theatralen Möglichkeiten von Selbstrepräsentation« (Sharifi/Skwirblies 2022: 19) ist, gerecht werden. Der hier erfolgte Blick auf die Verbeugung verkürzt die Vielgestaltigkeit.

Literatur

- Baum, Fanti/Pistorius, Charlotte (2016): Thinking (in) costume – einige skizzenhafte Überlegungen zur Verabgründung des Kostümbildes, in: Florence von Gerkan/Nicole Gronemeyer (Hg.), *Lektionen 6 Kostümbild*, Berlin: Verlag Theater der Zeit, S. 91–101.
- Brandl-Risi, Bettina (2017): Applaus. Die Gesten des Virtuosen, in: Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risis/Kai van Eikels (Hg.), *Szenen des Virtuosen*, Bielefeld: transcript, S. 57–75.
- Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hg.) (2008): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Freiburg: Rombach Verlag.
- Bergmann, Franziska/Tonger-Erk, Lily (Hg.) (2016): *Ein starker Abgang*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Boenisch, Peter M. (2012): 2. Grundelemente (2): Formprinzipien der dramaturgischen Komposition, in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 122–144. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00512-0_10
- Boenisch, Peter M. (2012): 4. Drama – Dramaturgie, in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 43–52. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00512-0_4
- Bremer, Kai (2017): *Postskriptum Peter Szondi*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839438190>
- Casiraghi Charlotte/Maggiore, Robert (2019): *Archipel der Leidenschaften. Kleine Philosophie der großen Gefühle*, München: C.H. Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406741500>
- Coccia, Emanuele (2021): *Das Zuhause. Philosophie eines scheinbar vertrauten Ortes*, München: Carl Hanser Verlag.
- Haitzinger, Nicole/Ostwald, Julia (2020): Das kreolisierte Tragische in den szenischen Künsten der Gegenwart, in: Silke Felber/Wera HIPPESROITHER (Hg.), *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S. 115–126.
- Han, Byung-Chul (2019): *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Berlin: Ullstein Verlag.
- Han, Byung-Chul (2009): *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839411575>
- Harrell, Trajal (2021): Über dunkle Feierlichkeiten, Unabhängigkeitserklärungen und das Bewusstsein zu tanzen. Die Dramaturg*innen Laura Paetau

- und Tobias Staab im Gespräch mit dem Hausregisseur und Choreograf Trajal Harrell, in: Schauspielhaus Zürich AG (Hg.), Programmheft *Monkey off My Back or the Cat's Meow*, Zürich, S. 23–36.
- Humphrey, Doris (1959): *The Art of Making Dances*, New York: Groove Press.
- Krauß, Jutta (2020): *Voguing on Stage – Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839452660>
- Kretz, Nicolette (2012): 1. Grundelemente (1): Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog), in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 105–121.
- Loschek, Ingrid (2011): *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart: Phillip Reclam jun.
- Maar, Kirsten (2020): P.S. – Postscriptum zur Post-Dramaturgie zwischen choreografischer Praxis und der Reflektion von Produktionsverfahren (a Dialogue), in: Sandra Umatham/Jan Deck (Hg.), *Postdramaturgien*, Berlin: Neofelis Verlag, S. 165–181.
- Matzke, Annemarie M. (2005): *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Oskamp, Katja (2000): *Schule des Verbeugens* [online] <https://www.katja-oskam.p.com/new-page> [9.10.2022]
- Roselt, Jens (2016): Nach dem Abgang ist vor dem Abgang: Abgehen als schauspielerische Praxis, in: Franziska Bergmann/Lily Tonger-Erk (Hg.), *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*, Bielefeld: transcript, S. 47–60.
- Schauspielhaus Zürich [online] <https://www.schauspielhaus.ch/de/kalender/21349/monkey-off-my-back-or-the-cats-meow> [19.10.2022]
- Schrödl, Barbara (2016): »My best friends«. Von der neuen Sehnsucht nach Authentizität in der Mode, in: Ansgar Kreutzer/Christoph Niemand (Hg.), *Authentizität – Modewort, Leitbild, Konzept. Theologische und humanwissenschaftliche Erkundungen zu einer schillernden Kategorie*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, S. 43–64.
- Sharifi, Azadeh/Skwirbly, Lisa (2022): Einleitung, in: Azadeh Sharifi/Lisa Skwirbly (Hg.), *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, S. 11–24. <https://doi.org/10.14361/978383945531-002>
- Staab, Tobias (2021): Die Geister des Laufstegs, in: Schauspielhaus Zürich AG (Hg.), Programmheft *Monkey off My Back or the Cat's Meow*, Zürich, S. 9–21.

- Turner, Christina (2009): *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839410660>
- Tigges, Stefan (2008): Dramatische Transformationen. Zur Einführung, in: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 9–27. <https://doi.org/10.14361/9783839405123-intro>