

Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt/Braşov)

Das Androgyne im postmodernen Theater an einigen Beispielen

Zusammenfassung: Im vorliegenden Artikel greife ich auf Überlegungen zurück, die ich in einer ausführlichen Studie¹ zum Thema Theatermachen im 20. und 21. Jahrhundert angestellt habe und beabsichtige, den Stellenwert des Androgynen im Kontext konkreter Inszenierungen und mit Mitteln der szenischen Repräsentation zu erläutern.

Schlüsselwörter: das Androgyne, Tanz- und Theaterperformance, neutralisierte Geschlechtsspezifik.

Präambel

Eine meiner frühesten Erinnerungen knüpfe ich an eine Fotografie meines kindlichen Selbst, darin ich in einem Matrosenkleidchen mit weißem Kragenaufschlag und plissiertem Rock zu sehen bin. Etwas mürrisch sehe ich drein, denn ich halte in der einen Hand eine Puppe, mit der ich nie gespielt habe, in der andern eine weiße Tasche. Die Accessoires wollen nur wenig zu meinem Kurzhaarschnitt passen. Die Ohrringe, die ich bis auf den heutigen Tag trage, hätte ich damals am liebsten entfernen lassen, dann wäre nicht mehr zu sehen gewesen, dachte ich, dass ich ein Mädchen sei. Als Kind fand ich, dass das Leben als Junge viel mehr Annehmlichkeiten und Vorzüge zu bieten hatte, zumindest was Kleidung und Spiele betraf.

Heutzutage kehren immer mehr Männer ihre verborgene feminine Seite hervor, indem sie zum Beispiel Brust- und Beinbehaarung entfernen lassen, oder immer häufiger weibliche Modeaccessoires tragen. Als Schriftstellerin und Theatermacherin weiß man, dass jedes Kunstwerk an sich das Ergebnis männlicher wie weiblicher Schöpfung darstellt. Darin mischt sich männliche Zeugungskraft mit weiblicher Hervorbringung, so dass man sagen kann, dass

¹Puchianu, Carmen Elisabeth: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Kronstadt 2016.

jeder Künstler, ob Mann oder Frau, über den Dingen bzw. über dem Geschlecht steht und sich sozusagen im Androgynen verkörpert².

Es bedarf m. E. keiner Geschlechtsumwandlung, um sich in den Zustand des Anderen zu versetzen; es bedarf schlicht und einfach eines performativen Kunstaktes mit Mitteln der (Theater)Performance und des Körpers, um das Androgynen zu verkörpern und solcher Art zu erleben bzw. auszuleben, wie im Folgenden gezeigt wird.

Das Androgynen als Kunstprinzip im Tanz(theater)

In einem Gespräch mit dem weltbekannten Butoh-Tänzer Kazuo Ohno³ weist Johannes Odenthal⁴ auf eine „mentale Kraft des Tanzes“⁵ hin, die dazu führt, dass noch vor dem eigentlichen Auftritt des Tänzers „die ganze geistige Dimension [seiner] Gesten und Bewegungen“⁶ auf der Bühne präsent sei. Dies spricht damit eine wesentliche Facette des von Ohno praktizierten Butoh-Tanzes an, und zwar jene des Androgynen, die der Tänzer selbst in seiner Choreografie immer wieder verdeutlicht⁷:

Ich tanze als eine Frau, aber ich bin ein Mann. Das ist das Androgynen. Aber für mich ist das Androgynen nichts Besonderes. Es hat zu tun mit einem sehr ernsthaften und sehr tiefen Verlangen nach Leben. [...] Wenn Männer oder Frauen sehr intensiv und ernsthaft leben wollen, dann werden sie zu androgynen Wesen.

² Die prägnanteste Verkörperung des Androgynen ist u. E. in der Jesusfigur zu sehen, die nicht nur der androgynen Vorstellung am nächsten kommt, sondern sich auch selbst als solche der Schrift gemäß inszeniert.

³ Kazuo Ohno (1906-2010) betrieb bis in sein hohes Alter die Kunst des Butoh-Tanzes und veranschaulichte in seinen Choreografien eine beeindruckende Synthese zwischen Körperlichkeit und Geistigkeit.

⁴ Vgl. Odenthal: „Der Mensch ist nicht das Zentrum des Universums. Zum 90. Geburtstag von Kazuo Ohno. Ein Gespräch.“ In: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*. 2012, S. 75-79.

⁵ Odenthal 2012, S. 75.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Kazuo Ohno u.a. in *Admiring La Argentina*, 1987, einer Produktion, in der er die Flamenco-Tänzerin verkörpert.

<http://www.youtube.com/watch?v=dPtyPjeQugQ;>

<http://www.youtube.com/watch?v=2gqukIxf8oM> (Zugriff am 05.09.2013).

Am Anfang des neuen Tanzes hat es eine ganze Reihe von Pionieren gegeben wie Isadora Duncan, Mary Wigman oder La Argentina.[...] Für diese Pioniere, und auch für mich, gibt es eine gemeinsame Frage, die nach der Mauer des Körpers. Wir haben einen Körper, aber wenn wir tanzen, dann taucht die Frage auf: Was ist der Körper, was ist die Technik? Einige Menschen glauben, dass Technik eine Art getrennte Sache ist, getrennt von unserer Seele. Aber der Körper ist nicht nur Materie, Fleisch, er ist Seele und Materie. Ich glaube, dass im tanzenden Körper Materie und Seele unteilbar sind.⁸

Daran knüpft Odenthal seine Theorie des Androgynen⁹, deren Grundsätze meinem eigenen Theaterkonzept entsprechen und den Einsatz sowohl von Theaterfiguren ohne Betonung geschlechtsspezifischer Merkmale als auch jenen choreografischer Einlagen untermauern.

Das Einzigartige der Kunst von Kazuo Ohno besteht darin, dass sie zum einen das Ergebnis solistischer Auftritte ist und zum andern dem Zuschauer Dinge vor Augen führt, die ihm außerhalb dieses spezifischen Bühnenerlebnisses mit Sicherheit verborgen bleiben müssen. Denn der Tänzer, so Odenthal¹⁰, vergegenwärtigt etwas Abwesendes in seinem monologisierenden Tanz, der gleichzeitig Möglichkeiten verschiedener Identitäten auslotet und diese als „Grundstrukturen des Androgynen“¹¹ repräsentiert, das seinerseits „unmittelbar den Kern des Schöpferischen in der Kunst“¹² ausmacht. Das Androgyne beschwört ein Abwesendes herauf, nach dem das (künstlerische) Individuum sucht und immer wieder dazu bewegt wird, einen „Ausflug ins Fremde, [...] in die jeweils andere Begierde [...], jener Urvorstellung des Androgynen, wie sie in [dem] Dialog Platons durch Aristophanes in der Metapher der drei Kugelmenschen [...] ausgedrückt wurde“¹³, zu unternehmen.

Die Kunst des Theaters und des Tanzes ist sehr gut dazu geeignet, diesen Aspekt des Androgynen aufzugreifen und auf der Bühne auszuspielen bzw. auszuleben und zu verkörpern. Odenthal stellt drei interessante Thesen auf, die das Spannungsfeld zwischen Tanz und Androgynem näher umreißen: Das

⁸ Odenthal 2012, S. 76.

⁹ Vgl. Odenthal 2012, S. 80-91.

¹⁰ Ebd., S. 80.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 81.

Androgyne sei, so Odenthal, „der Stillstand in der Bewegtheit“¹⁴, ein Augenblick der Erstarrung, wie sie in der Ballettpose oder im Standbild auf der Bühne (dem *freeze*) zustande kommt:

In der Pose wird die Bewegung als eine innere, als mimetischer Prozess des Ähnlichwerdens mit dem Andern begriffen. In der Erstarrung der Bewegungspause geschieht die Transformation des Weges zur geistigen Gestalt. Der Tanz wird sich seiner selbst bewusst, er wird Kunst.¹⁵

Die zweite These besagt, dass jeder Tänzer zum Monolog und das Monologische wiederum zum Androgynen tendiere¹⁶. Die Behauptung, dass „das Ideal des klassischen Tanzes [...] die androgyne Kunstfigur“¹⁷ sei, lässt sich an zahlreichen solistischen Tanzperformances¹⁸ nachvollziehen, die sowohl Zusammenspiel als auch Widerstreit von Richtung und Gegenrichtung in der Choreografie verdeutlichen, so dass der Körper letztendlich seine geschlechterspezifische Erotik einbüßt und androgyn wird¹⁹. Unschwer kann diese Beobachtung auch auf die Situation des Akteurs übertragen werden, vor allem auf jenen, der als alleiniger Spieler mehrfache Identitäten szenisch und tänzerisch auf der Bühne verkörpert und dabei den Grundsätzen des Illusionstheaters abschwört. Indem Tanzakteure als Kunstfiguren das Androgyne anstreben, verbinden sie die Anspannung ihres agierenden Körpers mit der Sprachlosigkeit²⁰ und gelangen zur „Neutralisierung der persönlichen Geschichte durch die künstlerischen Mittel von Raum, Zeit und Kostüm“²¹, sodass die Kunstfigur ihrer „geschlechtsspezifischen Gestalt“²² auf bizarre Weise enthoben scheint, ein Prozess, der bei genauerer Betrachtung auch durch die Entwicklung der Bühnen- und Theatertechnik gefördert wurde und einen wesentlichen Paradigmenwechsel im Verständnis der Verfremdungstheorie im Theater bewirkt hat.

¹⁴ Ebd., S. 83.

¹⁵ Ebd., S. 83-84.

¹⁶ Ebd., S. 84.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Odenthal erwähnt Dore Hoyer, Susanne Linke und Arila Siegert in diesem Zusammenhang. Vgl. Odenthal 2012, S. 84.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Odenthal 2012, S. 85.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

Das westliche Pendant des Butoh-Tanzes ist zweifelsfrei der Ausdruckstanz, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa und vor allem in Deutschland als Reaktion auf die regelgebundene Kunst des klassischen Balletts im Umkreis der Moderne entstanden ist:

Ausdruckstanz did not suddenly come out of nowhere. One can argue that dance had been omnipresent in the big cities of Germany from the turn of the century, reaching its height during the Weimar Republic (1919–33) both as popular entertainment and as high art. [...] the general public was [...] dancing in dance halls and cabarets as well as outdoors in nature and gymnastics schools.²³

Man entdeckte um die Jahrhundertwende eine neue Sprache, ein neues Medium zur Artikulation von Unausprechlichem: die Sprache der Bewegung und des Körpers. Die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan (1877-1927) führt als Erste ihren Zuschauern „ein fundamental neues Verständnis von Bühnentanz“²⁴ vor Augen, „in dem die persönliche Lebenserfahrung der Tänzerin und die künstlerische Form nicht mehr getrennt erlebt werden.“²⁵ Dadurch entsteht zunächst genau das, was Brecht abzulehnen scheint, nämlich eine Identität „von Kunstfigur und Persönlichkeit, von Darstellung und Leib“, die „die theatralische Distanz zwischen Tänzer und Rolle“²⁶ radikal zerstört und gerade dadurch Entfremdung bewirkt, wie anhand von Aufführungsanalysen nachvollzogen werden kann.

In der Nachfolge von Duncan tragen im Besonderen Waslaw Nijinskij (1889 oder 1890 – 1950) und Mary Wigman (1886-1973) zur Neuorientierung des europäischen Tanzes entscheidend bei und prägen die Szene mit ihren provozierenden und für die meisten Fachleute und Laien schockierenden Darbietungen auf der Bühne. Wigmans Tanzperformances beeindrucken heute noch durch die Konzentration auf den Körper/die Körperlichkeit, wobei der intensivste Ausdruck dadurch erreicht wird, dass Wigman auf den Einsatz von dramatischen Gesten und instinktiven Bewegungen setzt und ihrem Tanz bewusst die weiblichen Elemente der klassischen

²³ Song, Jiyun: “Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch?” In: *Forum for Modern Language Studies* Vol. 43 No. 4, 2007, S. 428. Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews. <http://fmls.oxfordjournals.org/> (Zugriff am 2. Juli 2013).

²⁴ Odenthal 2012, S. 14.

²⁵ Ebd., S. 19.

²⁶ Ebd., S. 14.

Ballettchoreographie versagt. Ihre Bewegungen muten den Zuschauer oft ungraziös, grotesk, abstoßend und erschreckend an, sie stehen in völligem Widerspruch zur einstudierten Attitude und den vorgeschriebenen Tanzschritten der klassischen Balletttänzerinnen. Darüber hinaus scheint auch die übliche Geschlechtskennzeichnung aufgehoben, das Männliche verdrängt das Weibliche, die Tänzerin agiert aus atavistischem Antrieb und beeindruckt durch die Qualität des verkörperten Androgynen.²⁷

Mephausto-Gretchen, Lena und Lena, der Conférencier und andere androgyne Kunstfiguren

Veranschaulichen will ich Obiges anhand der Inszenierung *Nyktophobie oder Mephistos später Gruß an Faust*²⁸ mit besonderer Berücksichtigung der Szene „Danse diabolique oder Meine Ruh ist hin...“²⁹. Der Solospieler verkörpert von Anfang an eine schizophrene Situation, indem er die Faustfigur als gealterter Mann darstellt, um in der zweiten Szene mit dem Titel „Zwei Seelen“³⁰ in Folge eines epileptischen Anfalls den Ausbruch des Mephistophelischen ausdrucksstark darzustellen. Im Verlauf der Inszenierung, in der alternativ zum dialogischen Monologieren des Spielers sowohl Butoh als auch Ausdruckstanz zum Einsatz kommen, wird dem Spieler schließlich die Verkörperung der weiblichen Rolle (Gretchens) abverlangt, so dass er auf unmissverständliche Weise vor den Augen der Zuschauer zum Androgynen mutiert. Das geschieht dadurch, dass der Spieler die weibliche Rolle in Haltung und Stimmung übernimmt, textuell das Lied Gretchens „Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer...“³¹ rezitiert, nachdem er eine entsprechende Choreografie durchführt, in der eine hohe Stehleiter – ihrerseits doppeldeutig und androgyn – zum Tanzpartner bzw. der Tanzpartnerin mutiert³².

Das deutschsprachige Studententheaterensemble Die Gruppe brachte 2013 die Adaption *Lena und Lena* nach Büchner auf die Bühne, darin zwei

²⁷ Weitere Beispiele finden wir in den choreografischen Auftritten von Nola Rae. Vgl. *The Conductor*. <https://www.youtube.com/watch?v=4ZkDEmqe7jQ> (Zugriff am 02.06.2016).

²⁸ Uraufführung am 28. März 2009 in Kronstadt. Vgl. Puchianu 2016, S. 97-105.

²⁹ Vgl. Puchianu 2016, S. 103-104.

³⁰ Ebd., S. 100-101.

³¹ Vgl. Goethe, *Faust. Eine Tragödie*. Berlin, Darmstadt, Wien 1968, S. 213- 214 und Puchianu 2016, S.104.

³² Vgl. Puchianu 2016, S. 51ff.

weibliche Spieler das im Originalstück *Leonce und Lena* agierende Liebespaar persifliert und Geschlechterspezifisches zwei grotesken Marionetten übertragen wird³³. Die Entscheidung der Spielleiterin, die schon bei Büchner im Ansatz absurde Liebesgeschichte noch absurder zu inszenieren und sie vermittels Tanzeinlagen in die unmittelbare Nähe des Androgynen zu verorten, hatte nicht zuletzt mit der damaligen Zusammensetzung des Ensembles und dem unvermittelten Ausstieg des einzigen männlichen Spielers zu tun. Choreografisch bewegt sich das Paar im Bereich der akrobatisch grotesken Darstellungsweise eines Marionettenpaares in der Manier der Commedia dell'Arte und dem graziös parodistischen Ausdruckstanz³⁴.

Die von mir geschaffene Kabarettfigur des Conférenciers/der Conférencieuse (oder des Showmasters/der Showmasterin) geht vielleicht auf den eingangs angesprochenen Kindheitswunsch zurück, das Männliche vor dem Weiblichen in Aktion treten zu lassen. Die Figur erscheint in mehreren Inszenierungen, ihr Erscheinungsbild ist grundsätzlich das gleiche: Die Figur trägt eng anliegende Beinkleider, ein schwarzes Trikot, einen Frack mit Fliege, das Gesicht ist so geschminkt, dass die eine Hälfte weiblich, die andere männlich erscheint (mal mit halbem dünn gezwirbeltem Schnauzer, mal mit dem Charlot Schnauzer). Die Figur agiert meistens in Verbindung mit live Musik durch eine Mischung von Text und Choreografie, sie baut immer wieder Posen ein, vor allem, wenn es darum geht, verschiedene Identitäten zu verkörpern³⁵. In der letzten Inszenierung des Ensembles *Die Gruppe* findet diese Kunstfigur ihren Einsatz als erster Handlanger der Unterwelt,



C.E. Puchianu als Conférencier in der Kabareske *Die fromme Helene*.

³³ Vgl. Puchianu 2016, S. 80-83, S. 159-165.

³⁴ Vgl. Puchianu, C. E.: Theater im Aufbruch. Büchners *Leonce und Lena* als Vorläufer postmoderner Performance am Beispiel einer Inszenierung. In: Puchianu, Carmen (Hg.): *Kronstädter Beiträge zur Germanistik. Neue Folge*. Heft 2. Passau 2013, S. 53-64.

³⁵ Vgl. *Die fromme Helene*, eine literarisch-musikalische Kabareske nach Wilhelm Busch von und mit Carmen E. Puchianu begleitet von Elena und Paul Christian. Uraufführung: August 2011, weitere Aufführungen am 23.03.2012 und am 20.05.2012 in Kronstadt.

wobei ihr eine zweite Figur zur Seite gestellt wird in der Darstellung einer weiteren Schauspielerin (als zweiter Handlanger der Unterwelt). Ihnen kommt die Rolle der Spaßmacher, der Conférenciers zu, sowie der Theatermacher an sich, die den Zuschauern auf verfremdende Weise die ganze körperliche Arbeit vor Augen führen, die hinter dem Theatermachen steckt. Auf diese Weise eignet das Androgyne dem postmodernen Theater als hybride Gesamtkomposition performativer Kunst und verortet die Inszenierung in den Mischbereich von Parodie und Tragikomödie.

Literatur

Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang, von: *Faust. Eine Tragödie*. Berlin, Darmstadt, Wien 1968.

Sekundärliteratur

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Kronstadt 2016.

Puchianu, C. E.: Theater im Aufbruch. Büchners Leonce und Lena als Vorläufer postmoderner Performance am Beispiel einer Inszenierung. In: Puchianu, Carmen E. (Hg.): *Kronstädter Beiträge zur Germanistik*. Neue Folge. Heft 2. Passau 2013, S. 53-64.

Odenthal, Johannes: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*. *Theater der Zeit: Recherchen* 27, 2012.

Song, Jiyun: „Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch?“ In: *Forum for Modern Language Studies* Vol. 43 No. 4, 2007. Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews. <http://fmls.oxfordjournals.org/>.

Internetquellen

<https://www.youtube.com/watch?v=4ZkDEmqe7jQ>. (Zugriff am 28.11.2016).

<http://www.youtube.com/watch?v=dPtyPjeQugQ>. (Zugriff am 05.09.2013).

<http://www.youtube.com/watch?v=2gquklxf8oM>. (Zugriff am 05.09.2013).