

Anna-Carolin Weber

Welcome to the Jungle of Gender

17 Seiten

DOI 10.4472/9783037344170.0012

Zusammenfassung

Performances wie Andros Zins-Browns *Welcome to the Jungle* und Mette Ingvarthsens *The Artificial Nature Project*, in denen die Choreographien von Materialien den Bühnenraum mit Bewegung füllen, erwecken den Eindruck, menschlichen Körpern erst einmal explizit die Handlungsmacht zu entziehen und sie hinter die choreographierte Bewegung und Versammlung von Materialien treten zu lassen. Augenscheinlich geht es hier nicht um Genderidentitäten, da keine offensichtlichen Geschlechter-Konfigurationen auf der Bühne vollzogen und somit Repräsentationsmodelle unterlaufen werden. Auf Ebene der visuellen Repräsentation treten Körper und Geschlecht der Performer in den Hintergrund. Für den Betrachter entsteht eine Leerstelle des *gendered dancing body*. Jedoch sind auch Räume, Settings und Situationen, die augenscheinlich geschlechtsneutral codiert sind, in ihren Handlungsräumen hierarchisiert und von konventionalisierten Verfahren und Erwartungen der Hervorbringung von Geschlecht durchdrungen. Mittels einer Dispositiv-Analyse wird aufgezeigt, wie diese Performances das Hinterfragen von Konventionen und Hierarchien durch das (Un-)Sichtbarmachen der signifikanten Codes im Konstruktionsprozess des *Doing, Moving und Dancing Gender* auf der Ebene der visuellen Repräsentation ermöglichen und gleichzeitig damit Fragen an die mediale Funktions- und Konstitutionsweise von Gender im Kontext des Dispositivs der Performance stellen.

MARIE-LUISE ANGERER, YVONNE HARDT,
ANNA-CAROLIN WEBER (Hg.)

CHOREO-
GRAPHIE
MEDIEN
GENDER

DIAPHANES

**Marie-Luise Angerer (Hg.),
Yvonne Hardt (Hg.),
Anna-Carolin Weber (Hg.)**

**Choreographie – Medien –
Gender**

240 Seiten, Broschur
ISBN 978-3-03734-417-0

Zürich-Berlin 2013

Mit Beiträgen von

Marie-Luise Angerer, Maaike
Bleeker, Gabriele
Brandstetter, Susanne
Foellmer, Pamela
Geldmacher, Yvonne Hardt,
Stefan Hölscher, Gabriele
Klein, Katarina Kleinschmidt,
Martina Leeker, u.a.

diaphanes eText
www.diaphanes.net

ANNA-CAROLIN WEBER

WELCOME TO THE JUNGLE OF GENDER

EINLEITUNG

Jalousien öffnen und schließen sich, Spiegel-Folien bewegen sich auf und ab, Konfetti aus silbernem Zellophan formiert sich im Luftstrom von Laubblasgeräten zu transitorischen Skulpturen im Bühnenraum ... In den aktuellen Performances von Andros Zins-Browne und Mette Ingvarstsen demonstrieren Materialien das ihnen spezifische Bewegungspotential. *Welcome to the Jungle* (2012) und *The Artificial Nature Project* (2012) lassen die Bewegungen menschlicher Performer in den Hintergrund treten und stellen die choreographierte Bewegung von Materialien explizit auf der Bühne aus. In den Choreographien von Zellophan-Konfetti und Sicherheitsdecken entstehen in *The Artificial Nature Project* transitorische, skulpturale Gefüge, die dem Betrachtenden ein Bedeutungsangebot eröffnen. Die Bewegungen der Performer hingegen werden nicht explizit ausgestellt, sondern sie dienen in jeder Form dazu, Kräfte und Energien zur Mobilisierung des Materials freizusetzen. Diese ›Arbeit‹ vollziehen die Performer im Halbschatten der Partikel- und Folien-Ströme. In *Welcome to the Jungle* werden in einem Setting verschiedener Medien wie Licht, Geräusche, Spiegelfolien etc. die Bewegungen und Sounds von Materialien choreographiert und die Trennung von Rezipienten und Performern im Parcours dieser intermedialen Installation aufgehoben. Auf den ersten Blick treten Körper und Geschlecht der Performer in den Hintergrund dieser Performance; für die Betrachtenden entsteht hier eine Leerstelle des *gendered (dancing) body*¹ die zur Reflexion herausfordert. Möglicherweise wirft sie dabei Fragen nach der medialen Konstitutions- und Funktionsweise von Geschlecht im Kontext des ›Dispositiv Performance‹ auf. Performances wie Zins-Brownes *Welcome to the Jungle* oder Ingvarstsen's *The Artificial Nature Project* thematisieren die Geschlechterkonstitution nicht explizit, sondern sie arbeiten vielmehr mit Methoden, die Gender-Fragen implizit (damit aber nicht weniger grundlegend) aufwerfen. Das diesen Performances zugrunde liegende Tanzverständnis spiegelt die Perspektivverschiebung von einer Repräsentations- zu einer Aktionsebene und bildet die Basis für die spezifische Medialität ihrer Choreographien. Gender-Konfigurationen werden z.B. in *Welcome to*

1 Der Begriff *gendered body* wird hier im Anschluss an Judith Butler verwendet. Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991, S. 199.

the Jungle in einem sich performativ konstituierenden, fluiden choreographischen Prozess von den teilnehmenden Personen erfahrbar gemacht. Damit reihen sich diese Performances in die Geschichte der Thematisierung und Konstruktion von Gender in Aufführungskontexten² ein und schreiben sie zugleich mit anderen Methoden fort.

Im Rahmen dieses Beitrags möchte ich an *Welcome to the Jungle* und *The Artificial Nature Project* exemplarisch aufzeigen, wie eine Dispositiv-Analyse Aufschlüsse über die einer Performance zugrunde liegenden Strukturen gibt und wie sich dabei die wechselseitigen Beziehungen im »Bewegungsgefüge«³ von Choreographie, Medien und Gender analysieren lassen. Auf die beiden Performances werde ich mittels einer ausführlichen Beschreibung referieren, um darüber die Prozesse von Wahrnehmung und Aktion, die ich während des Besuchs erfahren habe, zugänglich zu machen.

Als Tanz- und Medienwissenschaftlerin interessieren mich Formate, die Tanz und Medien zu verbinden suchen. An Tanz-Medien-Formationen analysiere ich das je zugrunde liegende Tanzverständnis, das spezifische Medienverständnis und deren wechselseitige Beziehung zueinander. Methodologisch untersuche ich mittels einer kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise das Spannungsfeld, das in der Verschränkung verschiedener Dispositive wie Performance, Medienkunst und Tanz entsteht. Dabei verstehe ich unter einer kulturwissenschaftlichen Perspektive im Anschluss an die Positionen von Sybille Krämer⁴ und Kati Röttger⁵, dass Medien – und somit auch Tanz – eine kulturstiftende Funktion inneohnt, da »Medien im Akt der Übertragung dasjenige, was sie übertragen, zugleich mit bedingen und prägen und damit kulturelle Handlungen und Kommunikationen konstituieren«.⁶ Bedingt durch die multi-, inter- oder transmediale Konzeption und Verfahrensweise arbeiten

2 Zu den unterschiedlichen Phasen, Methoden und Ästhetiken der Thematisierung von Gender in Tanzstücken vgl. den Beitrag von Gabriele Brandstetter in diesem Band sowie u.a. Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Berlin 1999.

3 Zum Begriff Bewegungsgefüge vgl. auch die Einleitung in diesem Band. An dem relationalen Verhältnis des Bewegungsgefüges aus Choreographie, Medien und Gender interessiert mich, ob und wie Verschiebungen in einem dieser Bereiche (zwangsläufig) Auswirkungen auf die anderen Bereiche haben und welche Veränderungen es dort nach sich zieht.

4 Vgl. Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004 sowie dies.: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? These über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«, in: Stefan Münker u.a. (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2003, S. 78–90.

5 Vgl. dazu vor allem Kati Röttger: »Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen«, in: Henri Schoenmakers u.a. (Hg.): *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008, S. 117–124.

6 Kati Röttger: »Die Frage nach dem Medium der Choreographie«, publiziert in diesem Band.

Tanz-Medien-Formationen immer schon ästhetisch mit der Sichtbarmachung, Infragestellung, Störung, Unterwanderung und Verschiebung von Dispositiv-Konventionen. Spannend scheint hier, welche Konsequenzen dies für Gender-Konfigurationen und die damit verbundene stete Wiederholung als »Mechanismus der kulturellen Reproduktion von Identität«⁷ mit sich bringt. Ermöglichen produktive Verschiebungen von Dispositiv-Konventionen die Eröffnung von Handlungsräumen, in denen sich, wie Judith Butler fragt, in einer »Form von subversiver Wiederholung das Regulierungsverfahren der Identität selbst in Frage stellen könnte«?⁸

Für eine kulturwissenschaftliche ausgerichtete Tanzwissenschaft bietet die Dispositivanalyse Möglichkeiten, kulturelle Artefakte – wie z.B. Tanzstücke, Performances, Installationen – jenseits der visuellen Repräsentationsebene zu betrachten und hinsichtlich ihrer medialen Funktions- und Konstitutionsweise zu befragen. In Bezug auf die Analyse von Gender-Konfigurationen wird mittels dieses methodologischen Zugangs der Fokus von der Körper-Repräsentation auf Performanz und Aktionsräume verschoben. Zudem lässt sich über eine Analyse der medialen Funktionsweise ein Artefakt über den Status des Produkts hinaus untersuchen.

DAS DISPOSITIV ALS ANALYSE-PERSPEKTIVE

Unter dem Begriff Dispositiv⁹ verstehe ich im Anschluss an Michel Foucault ein diskursgeschichtliches und machttheoretisches Ensemble technischer Voraussetzungen, sozialer Konventionen und gesellschaftlicher Praktiken, die das Kommunikations-, Wahrnehmungs- und Konstruktionsraster einer Epoche dominieren.¹⁰ Andrea D. Bührmann und Werner Schneider folgend, gehe ich davon aus, dass sich die Medien-Dispositiven innewohnenden spezifischen Machtformationen über eine Analyse des

7 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 59.

8 Ebd.

9 »Der Begriff des Dispositivs stammt aus dem Französischen (*dispositif*) und meint alltagssprachlich *Vorrichtung, Anordnung, Anlage, Apparat*«, so Knut Hackett: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 186. Der Begriff wird von französischen Philosophen und Filmtheoretikern wie Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-Louis Baudry und Jean-Louis Comolli im Hinblick auf seine Theoretisierung bereits unterschiedlich verwendet. Zur »widersprüchlichen Theoriegeschichte« des Begriffs vgl. vor allem Joachim Paech: *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. Medienwissenschaft*, Nr. 4, (1997), S. 400–420.

10 Vgl. hierzu Michel Foucault: »Das Dispositiv der Sexualität«, in: ders. (Hg.): *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 95–138 und ders.: *Dits et écrits: Schriften*, Bd. 3, 1976–1979, Frankfurt a.M. 2003, S. 392–395 sowie auch Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich u.a. 2008, S. 7ff.

Gefüges aus diskursiven Praktiken, nicht-diskursiven Praktiken und Sichtbarkeiten bzw. Manifestationen innerhalb des Dispositivs beschreiben lassen.¹¹ Unter diskursiven Praktiken können bei *Welcome to the Jungle* wie bei *The Artificial Nature Project* das der Inszenierung zugrunde gelegte Verständnis von Performance, Medien und Gender und deren sich gegenseitiges Bedingen verstanden werden. Als weitere diskursive Praktiken verstehe ich das in Trainings- und Probenprozessen etablierte Körperwissen (wie z.B. Präsenz, Bewegungstechnik, Umgang mit Materialien etc.). Die für den Besucher in der apparativen Anordnung der Performance- und Rezeptionssituation wahrnehmbare Choreographie ordne ich dem Bereich der Sichtbarkeit/Manifestation zu. Das Dispositiv – verstanden als historisch prozessierender Zusammenhang von Wissens-elementen und Machtformationen – konstituiert mittels hervorgebrachter Objektivationen und Subjektivierungsprozesse ein Spannungsfeld, das unterschiedliche Verständnisse von z.B. Medien und Gender in Bezug auf Handlungsmacht und Performanz und deren wechselseitige Bezüge (an-)ordnet. Diese Anordnungen und die daraus resultierenden Strukturen werden von den im Kontext des Dispositivs handelnden Akteuren als spezifische, mit dem jeweiligen Dispositiv verbundene Konventionen/Normierungen begriffen. Die Akteure – z.B. Zuschauer, Performer, Choreographen, Produzenten, Journalisten etc. – konstituieren diese Konventionen ebenso mit, wie sie gleichzeitig von jenen beeinflusst werden.

Dispositivanalysen lenken den Blick auf die strukturellen Bedingungen, die Konventionen und Hierarchien, auf die institutionellen Praktiken und Akteure sowie auf die medialen Apparaturen, die dem Dispositiv zugrunde liegen,¹² und die in der Produktion und Rezeption von Performances immer auch mitkonstituiert werden. Wenn sich Besucher von *Welcome to the Jungle* Fragen stellen, wer z.B. Performer und wer Rezipient ist, oder welche Art von System sich hinter den Aktionen im Spiegel-Folien-Kabinett verbirgt, dann lassen sich Analogien zu den Fragen nach Urheberschaft, Versuchsleitung, Kontrolle, Manipulation und Beobachterposition in experimentellen Verfahren bzw. im ›Dispositiv Labor‹ entdecken.

11 Vgl. Andrea D. Bührmann und Werner Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 56–58.

12 Vgl. Bührmann und Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv*, a.a.O., S. 60.

WELCOME TO THE JUNGLE

Andros Zins-Brownes interaktive Installation *Welcome to the Jungle* wirft durch ihre spezifische Machart beim Besucher Fragen auf, die konventionelle Zuschreibungen in der Relation von Choreographie, Medien und Gender ins Wanken bringen. In ihrer räumlichen und dramaturgischen Anlage weist *Welcome to the Jungle* Ähnlichkeiten mit einer experimentellen Versuchsanordnung im Labor auf, bei der Personen unmittelbar sinnlichen Erfahrungen (Gerüche, Geräusche, Berührungen, Nässe, etc.) ausgesetzt und dabei beobachtet werden. Die Installation spielt sehr offensichtlich mit den Konventionen und Erwartungen, die der Besucher mit dem ›Dispositiv Labor‹ in natur- und sozialwissenschaftliche Forschungskontexten verbindet und transformiert diese in einen künstlerischen Kontext: So beschreibt Karin Knorr Cetina das »naturwissenschaftliche Labor als Ort der ›Verdichtung‹ von Gesellschaft«, in dem »gesellschaftliche Praktiken für epistemische Zwecke instrumentalisiert werden und in Apparaturen der Erkenntnisfabrikation transformiert werden«. ¹³ Der Ort ›Labor‹ funktioniert sowohl in der natur- und sozialwissenschaftlichen Forschung als auch im Bereich der künstlerischen Forschung nach neuen Ästhetiken, Inhalten und Formen als Experimentierfeld, in dem »sowohl medienästhetisch wahrnehmbar als auch zivilisatorisch verstehbar gemacht wird, was ebendort allererst hervorgebracht wurde«. ¹⁴

Die mit dem ›Dispositiv Theater‹ verbundenen, konventionalisierten Erwartungen werden bereits am Zugang zum Bühnentrakt im Choreographischen Zentrum NRW/pact Zollverein gebrochen und das Verhältnis von Performer und Rezipient befragt: So öffnet sich die Tür zum Bühnentrakt einen Spalt, und ich werde als Besucherin der Performance angewiesen, einzeln in den dunklen Flur einzutreten. Im nächsten Moment berührt mich eine kleine, in einen gelben Regenmantel gehüllte Gestalt, die ich nur schemenhaft erkenne: Ein Kind von ca. neun Jahren ergreift meine Hand, führt mich geradeaus gehend durch die Dunkelheit. Währenddessen werde ich in eine kurze englische Konversation verwickelt, in der ich dem Kind Fragen zur Entwicklung des Wetters beantworte. In der Hand trägt es eine Taschenlampe und lässt in zwei kurzen Momenten einen Lichtstrahl aufblitzen, so dass ich erkennen kann, dass wir einen verdunkelten Gang entlang gehen. Nachdem ich durch zwei Türen geleitet worden bin

13 Karin Knorr Cetina: »Das naturwissenschaftliche Labor als Ort der ›Verdichtung‹ von Gesellschaft«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 17, (1988), 2, S. 85–101, <http://www.zfs-online.org/index.php/zfs/article/viewFile/2643/2180> (aufgerufen am 05.01.2013).

14 Timo Skrandies, Vortrag »Ästhetik und Verhaltenstechnik«, *Temps d'Image* Tagung im tanzhaus nrw, 11. Januar 2012.



Abb. 1: Andros Zins-Browne: *Welcome to the Jungle* (2012)



Abb. 2: Andros Zins-Browne: *Welcome to the Jungle* (2012)

und einen gelben großen Regenmantel anziehen musste, entlässt mich das Kind mit einem »Go, have fun!« durch einen Vorhang in einen weiteren Raum.

Ich befinde mich nun in einem Raum, in dem sich durch kurzfristig gleißendes Licht, eine instabile Geräuschebene und wechselnde Gerüche eine diffuse Atmosphäre ausbreitet. Zudem scheint es geregnet zu haben, die Luft fühlt sich feucht an. Ich erhalte keine Anweisungen mehr, und es gibt keinen vorgegebenen Weg durch den Parcours. Der Raum ist – einem Spiegelkabinett ähnlich – durch hängende, sich vertikal bewegende sowie durch am Boden installierte, sich drehende Spiegelfolien strukturiert.

Diese – spiegelnden und je nach Betrachterposition auch reflektierenden bzw. leicht durchsichtigen – Folien reagieren auf Lichteinfall, Wind und die Bewegungen der anderen Personen im Raum. Ich beginne mich durch den installativ angelegten Parcours zu bewegen und nehme weitere Menschen wahr. Im Raum befinden und



Abb. 3: Andros Zins-Browne: *Welcome to the Jungle* (2012)

bewegen sich ca. zehn Personen, ungefähr die Hälfte von ihnen trägt ebenfalls gelbe Regenmäntel. An drei verschiedenen Orten sind Wasser-Sprühvorrichtungen installiert, die in unregelmäßigen Abständen eine Art Tröpfchen-Nebel verbreiten.

An diesen Orten beginnen mit Regenmänteln bekleidete Kinder plötzlich den Boden zu putzen bzw. das sich ausbreitende Wasser aufzunehmen, hören dann unvermittelt auf und verschwinden wieder. Ich kann nicht unterscheiden, wer hier als Performer agiert und wer Besucher ist. Die Folien spiegeln nur im weitesten Sinne, eher vermitteln sie ein etwas verzerrtes und leicht verschwommenes Abbild, so dass im ersten Moment der Betrachtung unklar ist, ob man sich selbst oder eine andere Person sieht. Dieser Effekt wird durch die Unförmigkeit der gelben Regenmäntel sowie durch die Lichtdurchlässigkeit und die Luftempfindlichkeit der Folien begünstigt.

Die mit der Materialität der Folien verbundenen Effekte erschweren es den Betrachenden, räumliche Distanzen und Größen in vertrauter Weise einzuschätzen und sich dementsprechend im Raum zu bewegen. Zugleich vermitteln sie Eindrücke, die an Naturphänomene erinnern: So lässt eine bizarre Beleuchtung die vor den Windmaschinen installierten, krachenden Folien als Bild eines unkalkulierbar brennenden

Feuers erscheinen. Der Raum wirkt als medialisierter Raum, der die Wahrnehmung der Besucher/Beobachter neu strukturiert und zugleich durch diese Wahrnehmung in seiner Medialität konstituiert wird.

Hierbei wird eine dispositiv-bedingte Konvention des Theaters mit der scheinbar klaren Trennung, Handlungsbeschränkung und Rollenzuschreibung, die Rezipienten mit eingeschränkt sichtbarer Aktivität gegenüber handelnden Darstellern arrangiert, nicht bedient: Eine klare Zuordnung von Performern und Besuchern scheint aufgehoben. Ich bemerke, wie ich fortwährend nach Codes und Referenzrahmen suche, die mir eine Einordnung der Personen in Performer und Besucher ermöglichen, um mein Verhalten im Parcours entsprechend dieser Zuschreibungen auszurichten. Auf meinem Weg durch den Parcours vernehme ich zwischen dem zeitweise ohrenbetäubenden Lärm, der durch das Flattern der Folien vor aufgestellten Windmaschinen, Knallgeräusche, Quietschen und Rascheln erzeugt wird, auch plötzliches Laufen, Schreien und Rufen. Ich interpretiere Wortfetzen als »snow«, »sun« und »fire« – diese werden jedoch nicht in einer sinnvermittelnden Weise gesprochen, sondern als Laute verwendet. Die umherwandelnden, sich umschauenden, beobachtenden Personen kommen in Bewegung, wenn plötzlich eine Gruppe kleiner, in gelbe Regenmäntel gekleideter, Gestalten kreuz und quer durch die Installation rennt, andere Personen anrempelt, berührt, umarmt oder sich an diese anlehnt. Im nächsten Moment werde ich von drei Kindern über eine kurze Strecke durch den Raum geschoben, von einem Kind innig körpernah umarmt und dann wieder allein gelassen. Wiederum suche ich nach Codes, die mir eine Bedeutung vermitteln könnten, versuche, meinen jetzigen Standort mit dem vorherigen in Relation zu setzen, suche nach einer Motivation für das Verhalten der Kinder. Dabei empfinde ich Unbehagen bzw. habe Zweifel, ob Kinder als Aktanten in unmittelbarer körperlicher Nähe mit Besuchern interagieren sollten. Die Gruppe der Kinder wird hinsichtlich ihres Alters als auch ihres Geschlechts nicht greifbar, nur die Körpergrößen und Körperproportionen lassen Vermutungen zu, dass es sich um Kinder unterschiedlichen Alters zwischen sieben und zwölf Jahren handelt. In der Mitte der Installation bedienen zeitweise zwei Kinder an einem Tisch ein Mischpult. Ich beobachte, dass sie mit Karteikarten operieren und deren Anweisungen am Mischpult umzusetzen versuchen. Allerdings ist das Mischpult nicht die ganze Zeit besetzt. Weiterhin suche ich nach einem möglichen System hinter den in der Installation stattfindenden Aktionen und den Handlungen der Kinder. Bei den Tätigkeiten, die die Kinder verrichten, wird die Frage aufgeworfen, ob es sich hier um ›Arbeit‹ oder um ›Spiel‹, um ein ›Tun als Ob‹ oder als notwendige Konsequenz aus einer Aktion im choreographischen Gefüge der Installation handelt. Sprich: Muss der Boden geputzt werden, wenn die Regen-Sprühvorrichtung eingesetzt wurde, damit sich nicht zu viel

Wasser auf dem Boden der Installation ausbreitet? Mit dem Putzen des Bodens und der Bedienung des Technikpults üben die Kinder Tätigkeiten aus, die kulturell konnotiert sind und in mir als Betrachterin wiederum Assoziationen nach der hierarchisierten Ordnung in Arbeitsprozessen sowie von Aktion und Reaktion wecken. So vollzieht sich über das Bedienen des Technikpults möglicherweise die Steuerung eines Environments und komplexen Systems, das allerlei Konsequenzen und Reaktionen produziert – wie z.B. die Beseitigung des Wassers vom Boden der Installation. Gleichzeitig repräsentieren Tätigkeiten wie das Steuern der Technik und das Putzen des Bodens auch geschlechtlich konnotierte Arbeitsfelder. Die Performance der Kinder lässt sich jedoch nicht mit Bildern alltagssprachlicher Bezeichnungen wie ›Steuermann‹ und ›Putzfrau‹ greifen, diese Einordnung wird durch abrupte Unterbrechungen unterlaufen – gleichzeitig werfen die Aktionen der Kinder Fragen danach auf, wer welche Tätigkeiten ausführen darf bzw. soll und wer nicht.

Über das Bewegen und Stillstellen von Personen verändern die Kinder die Dynamik im Raum: Durch schnelles Laufen, abrupte Richtungswechsel und plötzliche Stopps werden Luftströme erzeugt, die die Spiegelfolien hektisch flattern und knirschen lassen. Einerseits vermittelt das Laufen der Gruppe den Eindruck, dass es sich bei den Kindern um Performer-Performer¹⁵ handelt, die Aktionen im Rahmen bestimmter Scores¹⁶ in der Installation ausführen. Gleichzeitig aber entziehen sie sich auch dieser Zuschreibung, da sie andere Personen im Installations-Parcours in ihre Aktionen mit einbeziehen und deren Reaktionen wiederum für weitere Aktionen aufnehmen. Das schnelle Bewegungstempo führt dazu, dass alle Personen in der Installation reagieren, indem sie den rennenden Kindern ausweichen, sich verwundert umschauen, vereinzelt ein Stück mitlaufen oder noch bewusster beobachten, um die Motivation für die Aktionen zu entdecken. Andererseits vermitteln die Aktionen der Kinder an anderen Personen den Eindruck, dass sich niemand dem Innenleben dieser Installation entziehen kann und dass jede Form der Bewegung wie des Blicks systembeeinflussend wirkt und gleichzeitig damit auf die Personen als Performer und Betrachter zurückwirkt.

- 15** Unter Performer-Performer verstehe ich in diesem installativen Kontext, in dem alle sich dort aufhaltenden Personen zwangsläufig zu Performern werden, die Personen, die nicht als Besucher in die Installation gekommen sind, sondern die Personen, die im System der Installation – für den Besucher zwar visuell nicht zu erkennen – als Performer bzw. als Teil des Installations-Systems agieren.
- 16** Als Scores werden in choreographischen und improvisatorischen Kontexten vorab bestimmte Regeln, Verabredungen oder ›Wenn-Dann‹-Relationen bezeichnet, die sich strukturgebend und zufallsgenerierend zugleich auf die sich im Rahmen der Performance vollziehende Bewegungen und Stillstände, Raum- und Zeitbezüge, etc. auswirken und damit performativ choreographische Aktionsräume konstituieren.

Ein weiteres Regelsystem hinter den Aktionen der Performenden erschließt sich mir nicht. Ursache-Wirkung-Zusammenhänge werden durch die performativen Aktionen und die Verweigerung der Markierung von Performern und Besuchern unterlaufen. Eine für alle Personen unbeherrschbare Kraft scheint die Installation von innen heraus zu konstituieren.

THE ARTIFICIAL NATURE PROJECT

Auch bei der Aufführung von Mette Ingvartsens Performance *The Artificial Nature Project* werden Dispositiv-Konventionen verschoben: Zwar entspricht die apparative Anordnung der Zuschauer im Theater des Choreographischen Zentrum NRW/pact Zollverein der räumlichen Trennung von Bühnenraum und Zuschauerraum, als Zuschauerin sitze ich dem offenen Bühnenraum in aufsteigenden Reihen gegenüber. Mit Beginn der Aufführung jedoch wird es im Bühnenraum nicht hell und im Zuschauerbereich dunkel, sondern es wird im gesamten Theaterraum so stockduster, dass die eigene Hand nicht mehr vor den Augen sichtbar ist. Die ca. fünf Minuten lang andauernde Dunkelheit fühlt sich wie eine halbe Ewigkeit an und führt zu einem Geräuschteppich aus nervösem Hüsteln, Rascheln und Räuspern der Zuschauer. Dann plötzlich nehme ich – erst schemenhaft, dann immer deutlicher – eine bühnengroße Projektion wahr, die aus einem beständige Rieseln von silbernen Partikeln besteht und mich an ein analoges TV-Störungsbild (Schneesturm) – hier jedoch in einer Kinosituation – erinnert. Je länger ich auf diesen zweidimensionalen Strom schaue, desto mehr Figurationen wie z.B. die eines Baums imaginiere ich in den abstrakten Formationen. Ich vernehme Geräusche von Wind und Regen, die von draußen in die bizarre Atmosphäre im Saal einzudringen vermögen. Nach einer Weile wird die Intensität des Lichts erhöht, und ich begreife, dass ich nicht auf eine Filmprojektion geschaut habe, sondern, dass es sich um einen geschickt ausgeleuchteten und choreographierten Konfetti-Regen aus silbernem Zellophan handelt, der in unterschiedlicher Dichte, in unterschiedlichem Tempo und unterschiedlich im Raum platziert, in den verdunkelten Bühnenraum rieselt. Jetzt wird mir auch deutlich, dass es sich nicht um ausschließlich zufällig entstehende Formationen handelt, sondern dieser Strom aus Material gesteuert ist und die fallende Bewegung komponiert ist. Mit dem plötzlichen Einschalten greller Neonröhren im Bühnenraum ist der Regen beendet, und es wird sichtbar, dass sich auf dem Bühnenboden mittlerweile eine flächendeckend ca. zwanzig Zentimeter hohe silbrig-glitzernde Schicht gebildet hat. Im rechten hinteren Teil des Raums erstreckt sich eine silbrige Hügelandschaft, die sich zu bewegen scheint.



Abb. 4: Mette Ingvarsten: *The Artificial Nature Project* (2012)

Ich entdecke mehrere, in grau gekleidete und mit Mützen, Schutzbrillen und Mundschutz ausgestattete Gestalten, die sich durch das Material wühlen, sich ein- und wieder ausgraben, Hügel anhäufen und wieder abtragen. Jede ihrer Bewegungen ist pragmatisch und zweckgerichtet auf das Material ausgelegt. Ich sehe körperlich anstrengende Arbeit, die darauf ausgerichtet ist, das silberne Konfetti – möglichst umfassend und in großen Mengen – in Bewegung zu halten.

Bereits in dieser zweiten Phase der Performance wird deutlich, dass Ingvarsten ein performatives Tanzverständnis vertritt, bei dem es nicht um die Ausstellung eines sich virtuos bewegenden Körpers geht, der mittels seiner Bewegungen und seines Ausdrucks eine Rolle transportiert oder repräsentativ auf etwas anderes verweisen will. Dieses performative Tanzverständnis äußert sich darin, dass die Aktionen der Performer nicht auf ein ›Tun als ob‹ ausgerichtet sind, sondern sich im Moment des Tuns konstituieren und ausschließlich auf sich selbst verweisen bzw. auf die Arbeit mit dem Material ausgerichtet sind. Zwar ist der menschliche Körper in Aktion auf der Bühne zu sehen und seine Bewegungen dienen als *Movens* für die choreographierte Bewegung des Materials. Jedoch ist es das Material, das zum bewegten Bild und zum Bedeutungsträger wird. Auch in der dritten Phase der Performance sind nicht die sieben, jetzt mit Laubbläsern arbeitenden Performer die Protagonisten des *The Artificial Nature Project*, sondern choreographierte Formationen aus Zellophan-Partikeln und goldfarbenen Sicherheitsdecken, die sich in Wolken, Fontänen, Strömen und

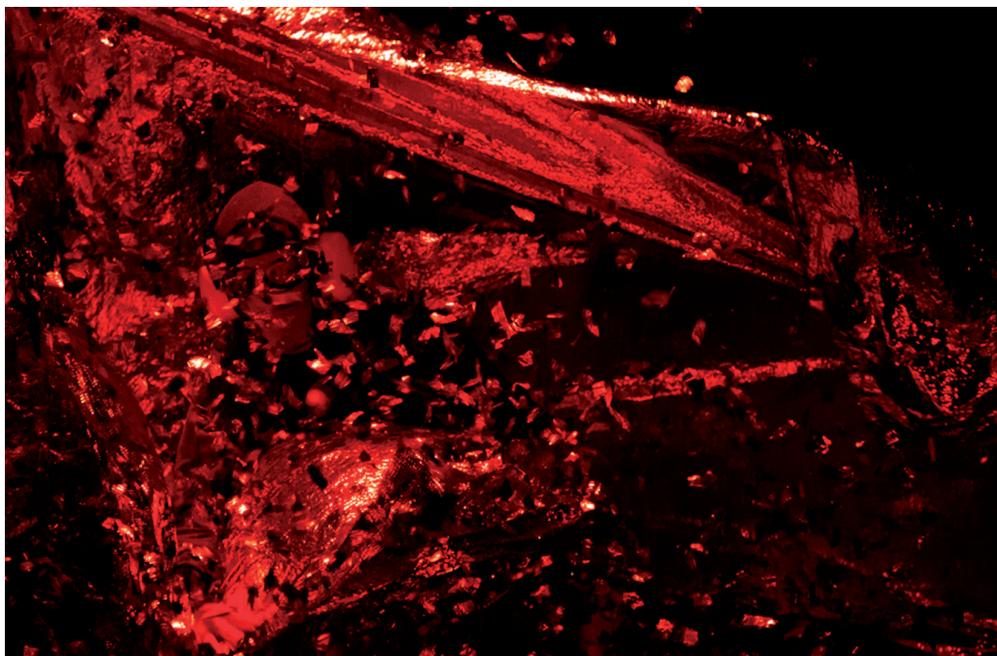


Abb. 5: Mette Ingvartsen: *The Artificial Nature Project* (2012)

transitorischen Skulpturen meterhoch im Bühnenraum bewegen. Unterstützt durch eine aufwendige Beleuchtung erinnern sie mich an unterschiedliche Phänomene von Naturgewalten. Die menschlichen Körper hingegen werden als notwendige Störung im Halbschatten der sich auftürmenden Partikelschwaden inszeniert.

Bedingt durch die Ganzkörper-Schutzkleidung (samt Sicht-, Atem- und Gehörschutz) und die *neutralisierte Bewegungsweise* (Schritte und auf die Handhabung der Materialien ausgerichtete Alltagsbewegungen wie tragen, ziehen, schaufeln, graben etc.) wird Gender auf Repräsentationsebene (un-)sichtbar gemacht. Als Betrachterin aus dem Publikumsraum heraus kann ich den Performern bis zum Ende der Performance kein Geschlecht zuschreiben, obwohl ich fortwährend Körper auf der Bühne sehe. Dies führt dazu, dass ich beständig nach Codes für Gender in der physischen Präsenz, in der Körperhaltung, im Umgang mit den Maschinen sowie in den Bewegungen der Performer suche. Zudem frage ich mich, welche weiteren Codes mir Aufschlüsse über ein ›Doing Gender‹ auf der Bühne geben könnten. Es ist paradox: Gender als visuelle Leerstelle bringt mich dazu, die mir bekannten, konventionellen Codes für die Repräsentation von Gender auf der Bühne aufzurufen und diese nun auf die Art und Weise

ihrer medialen Funktions- und Konstitutionsweise zu befragen, um Anhaltspunkte für eine Codierung von Geschlecht zu finden.

KÖRPER UND GENDER IN DER PERSPEKTIVE VON REPRÄSENTATION UND MEDIALER FUNKTIONSWEISE

Wie wird nun Gender in den choreographischen Konstellationen von *Welcome to the Jungle* und *The Artificial Nature Project*, die die Bewegung von Materialien vorrangig vor den Bewegungen menschlichen Performer thematisieren, implizit befragt?

Es lassen sich zwei Strategien/Verfahrensweisen beobachten:

1.) Andros Zins-Browne konfrontiert die Besucher des Installations-Parcours mit Fragen nach der eigenen körperlichen Identität angesichts fluider (Spiegel-)Bildpraktiken und der Auflösung der konventionell als Gegensatz betrachteten Kategorien von Beobachten und Beobachtet-Werden, um damit Möglichkeitsräume für die Befragung von Genderidentitäten und deren Konstruktionsprozesse zu eröffnen.

2.) Mette Ingvarstsen versucht, über die Performance von Materialien und Menschen choreographisch einen »third type of body«¹⁷, einen Hybrid-Körper zu erzeugen, um darüber die konventionalisierten Verfahren der Gender-Konstitution im Kontext der Performance zu reflektieren bzw. zu befragen. Dabei lässt sich folgende Relation beobachten: Einerseits wird das bewegte Material zum Repräsentanten, der Bedeutung transportiert und dessen Performances von mir als Betrachterin gelesen werden kann. Andererseits: Indem auf der Ebene der Repräsentation der menschliche Körper als Leerstelle inszeniert und das Material den Status des Repräsentanten einnimmt, kann die Leerstelle des Körpers auf Ebene der medialen Funktionsweise Wirkung entfalten. Auf mich als Betrachterin hat dies den Effekt, dass ich Anhaltspunkte für die Konstitutionsbedingungen und die Medialität von Gender jenseits der geschlechtlichen Markierung des menschlichen Körpers suchen muss.

Bei der Analyse von Gender auf Ebene der medialen Funktionsweise wird nicht nach den sichtbaren Gender-Repräsentationen in medialen Artefakten wie z.B. Performances gefragt, sondern mittels der Nutzung medientheoretischer Perspektiven die Konzeption von Gender unter medialen Aspekten befragt. Eine Analyse auf Ebene der Codierung operiert jenseits der Verfahren der frühen feministischen Filmtheorie

¹⁷ Mette Ingvarstsen in *THE ARTIFICIAL NATURE PROJECT*, pact Zollverein, Vimeo, <http://vimeo.com/52407398> (aufgerufen am 22.01.2013).

(Laura Mulvey¹⁸) und deren Weiterentwicklung wie beispielsweise durch Teresa de Lauretis¹⁹, die die Ebenen der Visualität von Genderrepräsentation und -konstruktion in kulturellen Artefakten untersucht hat. Vielmehr folgt der Ansatz der medialen Funktionsweise dem sich in den kulturwissenschaftlichen Gender Studies vollziehenden Paradigmenwechsel, der von Hedwig Wagner in einem Manifest der »GenderMedia Studies«²⁰ als Forschungsperspektive formuliert wird:

»Die in der Feministischen Filmtheorie sehr elaborierte Forschungsrichtung der Integration der Psychoanalyse in die Analyse medialer Texte soll [...] ergänzt werden durch die Betrachtung kulturwissenschaftlicher und/oder medientheoretischer Standpunkte, die nach der Medialisierung von Körpern fragt und die Inkorporierung vom Medienwirken im Körper untersucht.«²¹

Die Relation von medialer Funktionsweise und Gender zu denken, setzt voraus, dass Gender als Performanz und Performativität als Medialität verstanden werden.²² Diese Perspektive, die in kulturwissenschaftlichen Bereichen von Medienwissenschaft wie von Gender Studies integriert wird, bietet einen Ansatzpunkt, um tanzwissenschaftliche Fragestellungen anzubinden und somit das Wechselverhältnis von Choreographie, Medien und Gender mittels der Analyse medientheoretischer Axiome, die in Bezug auf Gender und Bewegung in intermedial operierenden Performances sichtbar werden, auszuloten.

Welcome to the Jungle wirft in Bezug auf Körper- und Genderaspekte Fragen auf, die in der beständigen Konfrontation mit dem eigenen, bizarr veränderten Spiegelbild und in Beobachtung und Anpassung des eigenen Verhaltens virulent werden. Wie bewege ich mich? Welche Positionierung nehme ich durch meine Bewegungen gerade ein bzw. welche Position konstituiere ich damit gerade auch? Auf welche (konventionalisierte) Position ziehe ich mich zurück? Bewege ich mich meiner Position angemessen? Werde ich beobachtet? Wo sind die anderen Personen im Raum? Wie bewegen sie sich? Wer

18 Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen*, 16.3, (1975), S. 6–18, <http://afc-theliterature.blogspot.de/2007/07/visual-pleasure-and-narrative-cinema-by.html> (aufgerufen am 22.01.2013).

19 Teresa de Lauretis: *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Basingstoke u.a. 1984.

20 Vgl. Hedwig Wagner: »GenderMedia Studies – Ein Manifest«, in: dies. (Hg.): *GenderMedia Studies. Zum Denken einer neuen Disziplin*, Weimar 2008, S. 23–34.

21 Ebd., S. 26.

22 Vgl. Kathrin Peters: »Media Studies«, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.): *Gender@ Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln 2009, S. 350–369, hier S. 355 sowie Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, a.a.O.

könnte Performer-Performer sein? Wie etablieren sich Verhaltenskonventionen und Handlungsräume? Wie etabliere ich in dieser Situation Handlungsmacht (*agency*)? Was sind die (hier) gültigen Codes für Agency? Das Aushandeln von Agency erscheint als konstitutiv für den Prozess von Gender-Konfigurationen. Denn: Zuschreibungen von aktiv/passiv von Aktion/Reaktion sind Dichotomien, die in der Konstruktion und performativen Herstellung von Gender in Bezug auf gesellschaftliche Normen und Normalisierungen reflektiert, unterlaufen und manifestiert werden. Kann ich in diesem Gefüge für einen Moment eine Position einnehmen, bleiben die Relationen fluide oder werden sie gar stabilisiert? Sehe ich gerade meinen Körper, oder nehme ich eine andere Person auf dem Abbild der Folie war? Da die Regenmäntel bestimmte Signifikanten wie Körperbau, Kleidung und Frisur, die eine stereotype dichotomen Kategorisierung in männliche und weibliche Personen ermöglichen, neutralisiert, befrage ich nun Körperhaltungen und Bewegungsansätze auf ihre Codierung. Judith Butler hat in ihrer Kritik der »verborgenen Zitatförmigkeit«²³ darauf hingewiesen, dass Geschlecht keine Rolle ist, die einfach angenommen oder abgelehnt werden kann: »Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ›Äußerungen‹ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.«²⁴

Im Verständnis von Butler konstituiert sich Geschlecht als ein Effekt gendernormierender Handlungen²⁵ und Geschlechteridentität manifestiert sich als gesellschaftlich situiertes, wiederholtes Tun²⁶. Im Anschluss an dieses Verständnis entsteht Gender performativ durch die Wiederholung der Wiederholung auch auf der Bühne, in Performance-Kontexten wie im medialen Raum und (re-)produziert damit Normen, die Handlungsmacht und Aktionsräumen schaffen und negieren.²⁷ Über die Art der subtilen Ausstellung und Beobachtbarkeit von Körpern wird die dichotome, auf Ebene der Repräsentation stattfindende Zuschreibung von Gender in Aufführungskontexten radikal unterlaufen. Die De-Konstruktion von repräsentativen (Spiegel-)Bildern von Geschlecht zwingt zur Reflektion über die (Re-)Konstruktion von Geschlecht, indem

23 Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1995, S. 37.

24 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 39.

25 Vgl. ebd., S. 200.

26 Vgl. hierzu den Abschnitt »Identität, anatomisches Geschlecht und die Metaphysik der Substanz«, ebd., S. 37–49.

27 Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O. sowie Marie-Luise Angerer: *Body Options. Körper.Spuren.Medien.Bilder*, 2.Aufl., Wien 2000 und Marie-Luise Angerer (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, Wien 1995 und auch Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender*, a.a.O.

der Betrachter keine verlässlichen (Ab-)Bilder bzw. Repräsentationen vorgegeben bekommt. Hingegen scheint alles im Prozess zu sein: Performer und Performer-Performer wechseln ständig ihre Rollen, ihre Aktionen und Reaktionen beeinflussen die Installation. Das beständige Abwechseln von Beobachtung und Beobachtet-Werden lässt dichotome Zuschreibungen von aktiv/passiv nichtig werden. Jedoch muss an dieser Stelle auch mit Butler darauf hingewiesen werden, dass die sich performativ konstituierenden Aktionsräume zwar erweiterte Handlungsmöglichkeiten in Bezug auf Gender-Konfigurationen und Identitäten einräumen, die jedoch wiederum durch die »Matrix der Intelligibilität«²⁸ beschränkt bleiben.

Zum einen formiert sich die Medialität der Choreographie von *Welcome to the Jungle* in der *permanent* performativen Situation, die die Personen im installativen Parcours konstituieren und gleichzeitig rezipieren. Zum anderen entsteht die Choreographie dadurch, dass sich die Personen zu den installierten Objekten in Beziehung setzen und sich mit der Strukturierung des Raums und den Bewegungen der anderen Personen auseinandersetzen müssen. Zwar werden durch die installierten Folien und die Wind-, Wasser-, Parfum-, Geräusch- und Lichttechnik bestimmte Rahmenbedingungen für die Handlungsräume gesetzt, im performativen (Re-)Agieren aller Personen entsteht jedoch eine Choreographie, die sich jenseits von Repräsentation konstituiert.

Da in der installativen, choreographisch-fluiden Situation von *Welcome to the Jungle* repräsentative Bilder von Körper und Geschlecht fehlen, beginne ich als Besucherin nach Codes, die Referenzen für Gender-Zuschreibungen geben könnten, zu suchen. Die Leerstelle des Geschlechts regt zur Perspektivverschiebung an: Anstatt weiterhin Darbietungen von Performern zu erwarten, um diese betrachten zu können, beginne ich, meine Bewegungen auf Normierung und Konventionen von Gender-Konstruktion hin selbst zu beobachten.

FAZIT

Die Analyse der choreographischen Strukturen von *Welcome to the Jungle* wie von *The Artificial Nature Project* unter der Perspektive der medialen Funktionsweise zeigt folgendes auf: Die Leerstelle des Geschlechts, die auf Ebene der Repräsentation des verhüllten Körpers entsteht, entfaltet auf Ebene der medialen Funktionsweise ihre Wirkung. Denn die visuelle Leerstelle löst bei mir als Betrachterin das beständige Suchen nach Referenzen aus und provoziert damit die Frage, ob die Betrachtung

²⁸ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 35.

von Aktionen im ›Dispositiv der Aufführung‹ nicht immer auch mit Erwartungen verbunden ist, Gender zu entdecken bzw. zu konstruieren und damit konstituieren zu können. Marie-Luise Angerer hat z.B. darauf hingewiesen, dass der menschliche Körper vor seiner geschlechtlichen Markierung keine eigenständige Existenz verfügt und dass dieser erst durch und in seiner ›Sexuierung‹ kulturell intelligibel wird.²⁹ Die Leerstelle auf der Repräsentationsebene ermöglicht es dem Betrachter, Verfahren der medialen Funktionsweise zu beobachten. Wenn die Zuschreibungen von Gender auf der Repräsentationsebene unterlaufen und negiert werden, dann kann das zur Folge haben, dass sich die Betrachterin fragt, welches die Codes für Gender sind bzw. wie denn Gender in Bewegungen und Choreographien konstituiert wird. Sprich: Was sind die spezifischen Verfahren im ›Performance Dispositiv‹, die Gender produzieren und sichtbar werden lassen?

Performances wie *Welcome to the Jungle* oder *The Artificial Nature Project* erwecken den Eindruck, menschlichen Körpern erst einmal explizit die Handlungsmacht zu entziehen und sie hinter die choreographierte Bewegung und Versammlung von Materialien treten zu lassen, um sie allerdings dann in einem zweiten Schritt mittels der Thematisierung von Subjekt/Objekt-Relationen (z.B. im dichotomen Verhältnis von Natürlichkeit und Künstlichkeit von Bewegung bei *The Artificial Nature Project*) umso eindrücklicher wieder in den Vordergrund treten zu lassen. Die Choreographie von Materialien steht zwar augenscheinlich im Vordergrund, jedoch wird bei *Welcome to the Jungle* schlussendlich die Dominanz der Materialien dadurch unterwandert, dass die umhergehenden Personen ihre Perspektive verändern müssen und sich selbst zu beobachten beginnen.

Augenscheinlich geht es auch bei *Welcome to the Jungle* oder *The Artificial Nature Project* nicht um Genderidentitäten, da keine offensichtlichen Geschlechter-Konfigurationen auf der Bühne vollzogen und somit Repräsentationsmodelle unterlaufen werden. Jedoch sind auch Räume, Settings und Situationen, die augenscheinlich geschlechtsneutral codiert sind, in ihren Handlungsräumen hierarchisiert und von konventionalisierten Verfahren und Erwartungen der Hervorbringung von Geschlecht durchdrungen. *Welcome to the Jungle* wie auch *The Artificial Nature Project* ermöglichen Besuchern und Performern das Hinterfragen dieser Konventionen und Hierarchien durch das (Un-)Sichtbarmachen der signifikanten Codes im Konstruktionsprozess des *Doing, Moving* und *Dancing* Gender auf der Ebene der visuellen Repräsentation. Gleichzeitig stellen sie damit Fragen an die mediale Funktions- und Konstitutionsweise von Gender im Kontext des Dispositivs der Performance.

29 Angerer: *Body Options*, a.a.O., S. 67.