

In der vorliegenden Reihe werden *Gastvorträge* veröffentlicht,
die - von der Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstu-
dien und Frauenforschung organisiert - an der Freien Universität
Berlin gehalten wurden.

Gabriele Klein

**Auf der Suche nach Vollkommenheit.
Geschlechterutopien**

**Gastvortrag
Nr. 2**

6. Februar 1996

Herausgegeben von der
Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien
und Frauenforschung
an der Freien Universität Berlin
Königin-Luise-Str. 34
14195 Berlin

Redaktion: Dr. Ulla Bock
Druck: Zentrale Universitätsdruckerei Berlin
Auflage: 150
Berlin 1996

ISSN 0936-2819

Der Gastvortrag fand im Rahmen des Kolloquiums Frauenfor-
schung und Geschlechterforschung an der FU Berlin statt, das
von Priv. Doz. Dr. Ursula Nienhaus; Prof. Dr. Dr. Gertrud Pfi-
ster; Prof. Dr. Claudia Ulbrich und Dr. Ulla Bock jeweils zum
Wintersemester organisiert wird: eine Initiative der Zentralein-
richtung zur Förderung von Frauenstudien und Frauenforschung
in Kooperation mit der Kommission zur Förderung des weibli-
chen wissenschaftlichen Nachwuchses an der Freien Universität
Berlin.

Auf der Suche nach Vollkommenheit. Geschlechterutopien im Tanz

„Ich tanze als ein weiblicher Teil, aber ich bin ein Mann. So ist es androgyne. Das Androgyne ist aber nichts Außergewöhnliches. Es hat etwas zu tun mit einem sehr tiefen Verlangen nach Leben ... Pionierinnen wie Isadora Duncan, Mary Wigman und Argentina sind sehr nah beieinander. Für sie, ebenso wie für mich, existiert eine gemeinsame Frage, die nach der Mauer des Körpers.“¹

Kazuo Ohno, einer der bedeutendsten Vertreter des japanischen Butoh-Tanzes, formuliert hier eine Auffassung, die von vielen zeitgenössischen Tänzer/innen und Choreograph/innen geteilt wird. In einer Vielzahl von Interviews, die ich selbst mit Tänzer/innen und Choreograph/innen aus dem Bereich des modernen Tanzes in den letzten Jahren über Fragen des Verhältnisses von Tanz und Geschlecht geführt habe, wurden immer wieder Widerstände deutlich, Erfahrungen im und mit Tanz in eine dualistische Geschlechterordnung einordnen zu müssen. Im Gegenteil: Viele Tänzer/innen insistierten darauf, daß tänzerische Erfahrungen jenseits eindeutiger Bedeutungszuweisungen lägen, sich also nicht als entweder weiblich oder männlich beschreiben lassen. Daß sich tänzerische Erfahrungen jenseits geschlechtsspezifischer Stereotype bewegen, wurde auch immer wieder von Tänzerinnen betont, wenn sie sich zu der Frage äußerten, ob Tanz eine spezifisch weibliche Kunst sei. So verneinte beispielsweise Pina Bausch, Leiterin des Wuppertaler Tanztheaters und seit nunmehr zwei Jahrzehnten international eine der führenden Choreographinnen des modernen Tanztheaters, schon vor zwanzig Jahren diese Frage mit den Worten: *„Nein - die Tanzkunst ist keine spezifisch weibliche Kunst. Wie*

¹ Kazuo Ohno, zit. nach Johannes Odenthal: *Erinnern des Einsseins.* In: *Tanz Aktuell*, 7. Jg., Nr. 2, 1992, S. 16.

alle Kunst, müßte sie die beiden Pole, das sogenannte Weibliche und das sogenannte Männliche, im richtigen Gleichgewicht zum Ausdruck bringen."²

Wie kommt es, daß Tänzer und Tänzerinnen ihre Erfahrungen im Tanz oder das Phänomen Tanz selbst jenseits des Geschlechterdualismus verorten? Und ist das, was sie 'dahinter' erfahren das Androgyne?

Mit diesen beiden Fragen möchte ich mich in diesem Aufsatz beschäftigen. Vorausgeschickt sei, daß ich mich hier auf einen spezifischen Bereich des Tanzes, die tänzerische Improvisation, beziehe, die relativ 'frei' ist von sozialer Konvention und kultureller Kodierung ebenso wie sie kein fixiertes Bewegungsvokabular kennt.³ Dieses Feld des Tanzes scheint mir deshalb am ehesten geeignet zu sein, nach den utopischen Momenten des Geschlechtlichen zu suchen.

Tanz - Jenseits des Geschlechterdualismus?

Auf die erste Frage nach den geschlechtsspezifischen oder geschlechtertranszendierenden tänzerischen Erfahrungen zielte ein Projekt ab, das ich mit einer Gruppe von Studierenden der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst "Mozarteum" in Salzburg durchführte. „Gibt es weibliche und männliche Bewegungen?“ lautete die zentrale Frage, der wir mit Hilfe tänzerischer Improvisationen nachgingen. Dazu wählten wir einerseits formale Improvisationsaufgaben, die auf die Grundkom-

ponenten von Bewegung abzielten wie z.B. Themen zum Raumverhalten und der Raumnutzung, zu Varianten im zeitlichen Aufbau von Bewegungssequenzen und zu unterschiedlichen Arten von Kräfteinsätzen bei vorgegebenen oder selbst entwickelten Bewegungen. Auf der anderen Seite nutzten wir bildhafte Themen wie die tänzerische Umsetzung verschiedener Frauen- und Mannertypen (Carmen, Feen, Vamp, Femme Fatale; Hercules, Apoll, Narziß, Macho, Softi), erzählerische Themen wie alltägliche Geschichten und Begebenheiten zwischen Frauen und Männern und emotionale Zustände wie Liebe, Haß, Eifersucht, Macht und Ohnmacht, die in die abstrakte Sprache des Tanzes übersetzt werden sollten.

Im Verlauf des Projektes zeigte sich immer wieder, daß die Frage nach dem, was weibliche und männliche Bewegungen seien, in der tänzerischen Erfahrung und in der gedanklichen Reflexion zwei unterschiedliche Antworten nach sich zog. In der gedanklichen Reflexion bzw. im Gespräch über ihre Erfahrungen fühlten sich die Studierenden nicht in der Lage, eine Antwort ohne die Hinzuziehung traditioneller begrifflicher Definitionen des Weiblichen und des Männlichen zu geben. Selbst die Kritik an einer traditionellen Definition, die weiche, langsame und fließende Bewegungen als weiblich und kräftige, schnelle und direkte Bewegungen als männlich bezeichnet, führte lediglich zur Suche nach 'alternativen' Bezeichnungen des Weiblichen und des Männlichen. Möglichkeiten, die Struktur des Geschlechterdualismus in dem binären Ordnungssystem der Sprache aufzuheben, sahen die Studierenden nicht.

Obwohl, bedingt durch den binären Code der 'Verbalssprache', in der gedanklichen und sprachlichen Reflexion des Tanzes dichotome Geschlechterzuweisungen eher reproduziert und konserviert wurden, empfanden die Studierenden ihre Erlebnisse in den tänzerischen Improvisationen eher als ein Aufbrechen des Geschlechterdualismus. Auch aus der Fremdbeobachtung ließ sich ihr Bewegungsrepertoire nicht eindeutig auf ihr bio-

2 In: Edmund Gleede/Horst Koepler: Die Frau und der Tanz. In: H. Koepler (Hg.): Ballett 1975. Velber 1976, S. 20-26 (hier: S. 22).

3 Zu den Möglichkeiten und Grenzen konventioneller Gesellschaftstänze und der kodifizierten Sprache des Balletts in Hinblick auf die Zivilisationsgeschichte männlicher und weiblicher Körper vgl. Gabriele Klein: FrauenkörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim/Berlin 1992.

logisches Geschlecht zurückführen. Vielmehr waren die Bewegungsweisen sowohl innerhalb der Gruppe der Frauen wie auch der Männer sehr heterogen, während die Bewegungsweisen von einzelnen Frauen und Männern sich mehr ähnelten als unterschieden - die in der Feministischen Theorie diskutierte Frage der Gleichheit oder Differenz innerhalb der Gruppe der Frauen beantworteten hier die sich bewegenden Körper zugunsten der Heterogenität. Die einzelnen Personen entwickelten eine große Spannweite unterschiedlicher Bewegungen, wobei sich individuelle Präferenzen der Bewegungssprachen deutlich herauskristallisierten. So machten auch die weiblichen Studierenden die Erfahrung, daß sich ihre Bewegungsweisen und tänzerischen Ausdrucksformen einerseits mehr voneinander unterscheiden, als daß sie sich ähnlich waren. Auf der anderen Seite fühlten sie sich alle in der Lage, Bewegungen auszuführen, die sich sowohl als männlich wie auch als weiblich definieren lassen.

Vergleicht man die Ergebnisse dieses Projektes mit den Äußerungen professioneller Tänzer/innen, so zeigt sich, daß die Studierenden ihre tänzerischen Erfahrungen ähnlich bezeichnen wie die professionellen Bühnentänzer/innen. Wie diese hatten auch die Studierenden große Schwierigkeiten, die geeigneten Worte zur Beschreibung ihrer tänzerischen Erfahrungen zu finden. In den Phasen der Reflexion und der Evaluation tauchte immer wieder das Problem auf, daß die 'Verbalsprache' und die Sprache des Tanzes scheinbar unterschiedlich strukturiert und von daher nicht unmittelbar übertragbar sind - der Dualismus des Männlichen und des Weiblichen fand von daher sein Pendant in dem Gegensatz von 'Verbalsprache' und Tanzsprache'.⁴

⁴ In diesem Zusammenhang wäre zu überlegen, ob Tanz tatsächlich einen ganz anderen Sprachcode hat oder ob die Schwierigkeit, tänzerische - und damit körperliche Erfahrungen - zu formulieren, nicht eher ein Ergebnis des Diskurses über den modernen Tanz ist. Innerhalb dieses Diskurses wird Tanz als ein nichtsprachliches, indivi-

Trotz der grundsätzlichen Problematik einer Kompatibilität der zwei unterschiedlichen Diskursformen Tanz und Wort verorteten Proffs und Laien, Frauen und Männer ihre Erfahrungen im Tanz jenseits des Geschlechterdualismus. Von daher liegt die Vermutung nahe, daß diese Erfahrungsqualitäten in der Körper- und Bewegungssprache Tanz selbst begründet liegen, also dem Phänomen Tanz eigen sind.

Um diese These überprüfen zu können, scheint mir eine phänomenologische Betrachtung des Tanzes hilfreich, die ich im folgenden stichpunktartig vornehmen möchte.⁵

Phänomenologische Aspekte des Tanzes

Unter phänomenologischen Aspekten zeichnet sich Tanz im wesentlichen durch vier Komponenten aus:

Tanz ist eine Zeitkunst. Er ist die Kunst des Augenblicks, Ausdruck des Dynamischen im Gegenwärtigen. Auf der Ebene des Zeitlichen spielt Tanz mit dem Verhältnis von subjektivem Zeitempfinden, von subjektiven Zeitordnungen und objektiven Zeitstrukturen. Auf der Ebene des Dynamischen visualisiert er einen ständigen Aufbau von Strukturen und deren Zerfall.

Tanz ist eine Raumkunst. Auf der Ebene des Räumlichen thematisiert Tanz das Ineinandergreifen von materiellen und imaginärem Raum sowie den Dialog, den Choreograph/innen

duelles, ganzheitliches, naturhaftes, der Logik des Denkens verschlossenes Medium vorgestellt, ist demnach also mit der Struktur der sprachlichen Zeichen nicht vergleichbar.

⁵ Ausführlicher siehe dazu Gabriele Klein: „Dance is Body“. The Body as Main Element of a Theory of Dance. In: Sport Science Review, 4 (1), 1995, S. 26-37. Einen umfassenden Versuch einer phänomenologischen Betrachtung des Tanzes lieferte Verena Köhne-Kirsch: Die „schöne“ Kunst des Tanzes. Phänomenologische Erörterung einer flüchtigen Kunstart, Frankfurt/M und Bern u.a. 1990.

mit den Mitteln der Gestaltung und Tänzer/innen mit ihren Körpern mit dem (Bühnen-)Raum führen.

Tanz ist eine Körper- und Bewegungskunst. Er ästhetisiert den Raum als ein Funktionselement von Bewegung. Und da die Bewegungen der Tanzenden von ihren Körpern nicht zu abstrahieren sind, macht Tanz das Verhältnis von Körper und Raum in der Bewegung sinnlich erfahrbar. Der Facettenreichtum in den tänzerischen Inszenierungen von Körpern im Raum beruht dabei einerseits auf unterschiedlichen individuellen choreographischen Stilen,⁶ Auf der anderen Seite reicht die Vielfalt der tänzerischen Bewegungsweisen von Körpern in Raum und Zeit über die Ebene individueller Gestaltung hinaus und eröffnet den Blick auf die kulturellen Praktiken und Ausformungen des Tanzes. Denn Körper, Raum und Zeit sind keine abstrakten Größen, sondern kulturell und sozial konkret. Die individuellen Stile von Tänzer/innen und die choreographische Handschrift von Tanzensembles sind von daher nicht nur das Ergebnis tänzerischer Biographien, sondern immer auch Ausdruck einer Auseinandersetzung der Tänzer/innen und Choreograph/innen mit dem jeweiligen kulturellen Raum und der sozialen Zeit sowie Produkt der Kulturgeschichte von Tanzethiken und -ästhetiken.

Im Tanz ist das Verhältnis von Körper und Raum ein dynamisches. Allerdings ist die dynamische Komponente nicht auf den Tanz beschränkt. Vielmehr ist Tanz ein gutes Beispiel dafür, um anschaulich zu machen, daß Menschen sich ständig bewegen und sich demnach auch ihre Körper in der wissenschaftlichen Theoriebildung nicht als eine statische, funktionale und abstrakte, von anderen unabhängige Größe denken lassen können. Entsprechend ihres tatsächlichen ständigen Dialogs mit Raum und Zeit sind Körper nur relational und dynamisch, also in Bewegung und in Beziehung zu Anderen verstehbar. Diese

⁶ Vielfältige Beispiele für das Verhältnis von Körperbildern und Raumfiguren hat Gabriele Brandstetter vorgelegt in: Tanz-Lektüren. Frankfurt/M. 1995.

phänomenologische Perspektive machen Tanz-Körper bewußt, indem sie das Verhältnis von Körper, Zeit und Raum ästhetisch⁷ aufbereiten.

Mit den Kategorien Zeit, Raum, Körper und Bewegung sind, phänomenologisch betrachtet, die wesentlichen Aspekte des Tanzes skizziert. Gerade in den dynamischen und relationalen Aspekten des Tanzes liegt das Potential dafür, daß im Tanz keine geschlechtsspezifischen, sondern eher Erfahrungen gemacht werden, die die geschlechtsspezifische Gebärdensprache überschreiten. Diese werden von Tänzer/innen als androgyn bezeichnet.⁸

Allerdings läßt sich allein über eine phänomenologische Betrachtung des Tanzes meine Frage, warum Tänzer und Tänzerinnen ihre Erfahrungen im Tanz mit dem Begriff des Androgynen kennzeichnen, nicht hinreichend beantworten. Ein weiterer entscheidender Aspekt scheint mir die Kategorie Körper zu sein. Denn ebenso wie Raum und Zeit historisch und sozial besetzt sind, sind Körper kulturell geprägt, geschlechts-, alters- und schichtspezifisch differenziert und Tanz-Körper zudem noch tänzerisch gebildet. Die Synthese dieser 'Bildungen' von

⁷ Ich verstehe den Begriff des Ästhetischen hier in seinem weiteren und ursprünglichen Sinne als sinnenhafte Wahrnehmung und Gestaltung; vgl. dazu: Gabriele Klein: Tanzkunst und ästhetische Erkenntnis. In: Tanzdrama, Nr. 31, H. 4, 1996, S. 26-30.

⁸ Die im diskurstheoretischen Sinn wichtige Debatte um die Frage, ob das tänzerisch Erfahrene 'tatsächlich' eine androgynne Erfahrung ist oder ob es hingegen die androgynne Erfahrung nur als versprachlichte, also diskursiv produzierte, als Bezeichnungspraxis gibt, steht im engen Zusammenhang mit dem Problem des Transfers der tänzerischen Erfahrung in die 'Verbalsprache'. Diesem Problemkomplex soll an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Von daher werde ich hier den Begriff des Androgynen nur auf der Ebene der Bezeichnungspraxis verwenden.

Körper, der 'Habitus'⁹, bestimmt wiederum die subjektiven Zeit- und Raumwahrnehmungen und -erfahrungen. Und diese sind, wie eine mittlerweile unüberschaubare Vielfalt beispielsweise kulturanthropologischer, soziologischer und sozialpsychologischer Studien zeigen, geschlechtsspezifisch strukturiert.

Was kann also angesichts der sozialen und kulturellen Formungen von Körpern, die auch immer geschlechtsspezifische sind, eine androgyne Erfahrung im Tanz sein?

Um meine zweite Frage beantworten zu können, möchte ich zunächst darlegen, was ich unter „androgyne“ verstehe.

Die mythischen und utopischen Elemente des Androgyn

Der Androgyn ist eine Mischform des Männlichen und des Weiblichen, die kulturgeschichtlich verschiedene Gestalten angenommen hat und immer wieder in bestimmten historischen Zeiträumen an Bedeutung gewann. Ulla Bock hat herausgearbeitet, daß immer in den Phasen des zivilisationsgeschichtlichen Prozesses, in denen sich Machtbeziehungen - auch innerhalb der Geschlechterordnung - umbildeten, das Konzept der Androgynie thematisiert wurde. Sie versteht folglich Androgynie weniger als Ausdruck von Harmonie sondern eher von Krise.¹⁰

9 Ich verwende den Begriff Habitus hier in Anlehnung an Pierre Bourdieu im Sinne eines Ordnungssystems von Wahrnehmungen, Denken, Fühlen und Vorstellungen. Der Habitus ist über die Inkorporierung von Kulturformen - z.B. der zweigeschlechtlichen Ordnung strukturiert und produziert als „strukturierte Struktur“ diese wieder neu. Vgl.: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Frankfurt/M. 1987, S. 277ff.; Ders.: Sozialer Sinn. Frankfurt/M. 1993, S. 97ff.; Ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. 2. Aufl., Frankfurt/M. 1983, S. 125ff.

10 Zu den jeweiligen historischen Erscheinungsformen des Androgynen sowie den verschiedenen kulturellen Komotierungen des Konzepts

Während die Konkretionen des Androgyn in Gestalt beispielsweise des Eunuchen, des Hermaphroditen und Transvestiten, der Femme Fatale oder Garconne 'verzerrt', negativ konnotierte und sozial stigmatisierte Ver-Körperungen waren, gehört die Vorstellung vom Androgyn als Bild des vollkommenen Menschen - sowohl in der abendländischen als auch in der asiatischen Kulturtradition - in den Bereich des Mythischen und des Utopischen. Geht man zurück zu einem der frühesten schriftlichen Zeugnisse, zu der von Aristophanes aus Plos „Gastmahl“ berichteten Geschichte von den Kugelmenschen, so wird der Androgyn dort als ein drittes Geschlecht beschrieben, das männlich und weiblich zugleich gewesen sein soll.¹¹ Diese kugelartigen Wesen, so erzählt die Geschichte, trieben es dem Göttervater Zeus zu bunt. Um ihre Kraft und Macht zu bändigen, teilte er sie in zwei Hälften. Die Folge war, daß die Menschen von nun an nach einer Vereinigung mit ihrer verlorenen Hälfte streben.

„So lange schon“, heißt es bei Plato „ist die Liebe zweier Menschen eingepflanzt, vereinigend die ursprüngliche Natur, strebend aus Zweien eins zu machen und die Natur zu heilen, die menschliche.“¹²

In dieser Erzählung, die das Wesen der menschlichen Sehnsucht und Liebe zu erklären sucht, taucht der Androgyn als ein Urwesen auf, das die Kraft der beiden Geschlechter in Harmonie vereint. Und seitdem verbindet sich mit der Vorstellung des Androgynen immer wieder eine utopische Idee, die die Menschen sowohl individuell als auch sozial zu verwirklichen

der Androgynie siehe Ulla Bock: Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie. Weinheim/Basel 1988.

11 Eine, angesichts der derzeitigen Debatte um die These, daß es möglicherweise nicht zwei, sondern mehrere Geschlechter geben könnte, wieder sehr aktuelle Auffassung.

12 Plato: Das Gastmahl, übertragen von Kurt Hildebrandt. Reclam Stuttgart 1949, S. 58.

trachten: die Sehnsucht nach Einheit, Ganzheit und Vollkommenheit sowie die Suche nach dem verlorengegangenen Ursprung. Die immer wieder neu herzustellende Einheit mit dem Abwesenden, Fremden, die Vereinigung mit dem Liebenden sind von nun an die utopischen und mythischen Grundideen des Androgynen. Gert Mattenklott umschreibt die utopischen Momente des Androgyn mit folgenden Worten:

„Der Androgyn ist die im Kult, dem Mythos, der Kunst vorgestellte Utopie des Ursprungs und des Ziels, die der Befreiung von den Zwängen und den Abhängigkeiten des in seiner sexuellen Rolle...definierten Menschen, die Leugnung einer isoliert genitalen Sexualität, das Bild erweiterter Lebensmöglichkeiten.“¹³

Insbesondere Künstler/innen dient der mythische Androgyn als Motiv, ihrer Idealvorstellung vom Menschen Gestalt zu verleihen. Während aber in der Bildenden Kunst die künstlerische Gestaltung dieser Idee immer wieder zur Darstellung des Hermaproditen führte, also eines Wesens, das lediglich hinsichtlich seiner Körperformen und seiner Physiologie Männliches und Weibliches vereint, hatte die Literatur andere künstlerische Möglichkeiten, sich dem utopischen Bild des Androgynen mythischer Vorstellung zu nähern. Hier mußte dem Bild weder eine plastische Form, noch eine materiel-körperliche Gestalt verliehen werden. Und so gibt unzählige literarische Beispiele, in denen das Bild des Androgyn gezeichnet wurde. Die bekanntesten möchte ich an dieser Stelle erwähnen¹⁴. In Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ verkörpert der Jüngling Tadzio den Androgyn, das vollkommene Ideal, das Aschenbach seine Vergänglichkeit spiegelt. Robert Musil hingegen beschreibt in dem Fragment gebliebenen Werk „Der Mann ohne Eigenschaften

¹³ Gert Mattenklott: *Bilderdienst*. Frankfurt/M. 1985, S. 97.

¹⁴ Eine Anzahl von bildlichen und literarischen Beispielen finden sich in dem Ausstellungskatalog: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von Ursula Prinz, Berlin 1987.

ten“ die Sehnsucht nach Vereinigung zweier Liebenden über die Person Ulrich, der die ersehnte Vereinigung mit der Geliebten aufgrund gesellschaftlicher Tabus nur in der Imagination erreichen kann. Baudelaire, Balzac, Mallarmé oder Virginia Woolf beispielsweise konstruierten nicht nur androgynne Romanfiguren, sondern bezeichneten den wahren Künstler oder den wahrhaft schöpferischen Dichter selbst als Androgyn. In all diesen Facetten greifen Literaten das androgynne Motiv auf, um ihren Utopien vom vollkommenen Menschen und idealen Mensch-Sein Gestalt zu verleihen.

In der Bildenden Kunst und der Literatur kann das gezeichnete Bild oder die geformte Figur Utopie bleiben, also die Bedingungen von lebenden Menschen überschreiten und deren Existenzbedingungen negieren. Im Tanz hingegen kann das Androgynne nur etwas sein, das sich im sozialen und kulturellen Raum am lebenden Menschen ereignet. Von daher erhält das utopische Element des Androgynen im Tanz eine besondere Färbung: die androgynne Erfahrung kann hier, so meine These, nur eine gelebte Hoffnung, eine Art Realutopie sein, die sich darin äußert, daß sie die sozial und kulturell erworbenen, geschlechtsspezifischen Bewegungs- und Erfahrungsmöglichkeiten zu erweitern und/oder zu überschreiten erlaubt. In dieser Möglichkeit der Grenzüberschreitung des Geschlechterdualismus, der Transzendenz der zweigeschlechtlichen Ordnung, läge demnach das Potential des Androgynen.

Wenn also das utopische Moment des Androgynen in der Sehnsucht nach Vollkommenheit und Einheit im Sinne einer Überschreitung des geschlechtsspezifischen Zuweisungskodexes liegt¹⁵, dann fragt sich, ob und wie diese Qualität im Tanz erreicht wird bzw. werden kann.

¹⁵ Ich verstehe die Zuordnung dieses Sinngehaltes nicht als eine Definition des Androgynen, sondern als einen spezifischen, nämlich utopischen Aspekt. Wie oben aufgezeigt, liegt dessen Tradition im we-

Tänzerische Erfahrung - eine androgynne Erfahrung?

Ein entscheidender Schritt zur Beantwortung dieser Frage scheint mir die Betrachtung des „dialogischen Prinzips des Tanzes“ zu sein.

Den Begriff „dialogisches Prinzip“ habe ich in Anlehnung an die 'Dialogik' Martin Bubers gewählt. In seiner Dialogphilosophie verortet er das 'Sein' und die Konstitution des 'Ich' in den Bereich des Zwischenmenschlichen. Es hat immer mit Begegnung, Beziehung und Erfahrung zu tun; es existiert kein Ich ohne ein Du. 16

Bubers These, daß Seinserfahrung immer kommunikativ ist, wird von mehreren Tänzer/innen und Choreograph/innen bestätigt. Es gibt einige Aussagen, die darauf hinweisen, daß sie den Dialog als ein grundlegendes Prinzip des Tanzes ansehen - und dies nicht nur bei Gruppentänzen, sondern auch beim solistischen Tanz.

So resümiert Mary Wigman in ihrem Buch „Die Sprache des Tanzes“ ihre Erfahrungen bei dem Entwerfen von Tänzen mit den Worten:

„Der Solotanz ist die konzentrierteste Form der tänzerischen Aussage...stets scheint sich vor den Augen des Zuschauers so etwas wie ein Dialog abzuspielen, indem der Tänzer Zwiesprache mit sich selbst und mit einem unsichtbaren Partner hält.“ 17

Und weiter heißt es:

sentlichen in der Geschichte der Kunst. Zu der grundsätzlichen Frage, ob sich das Androgynne überhaupt definieren läßt, siehe: Ulla Bock: Wenn die Geschlechter verschwinden. In: Hartmut Meesmann/Bernhard Sill (Hg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994, S. 19-34.

16 vgl. Martin Buber: Das dialogische Prinzip. 7. Aufl., Stuttgart 1994.

17 Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 2. Aufl., München 1986, S. 17.

„Diese in ihrer Art völlig irrationale Partnerschaft habe ich viele hundert Male an mir selbst erfahren, und jedes Mal hat sie mich von neuem fasziniert. Bei einigen meiner Tänze... war es von vornherein klar, daß ich mich an einen zwar unsichtbaren, aber in meiner Vorstellung durchaus gegenwärtigen Partner wandle, an den idealen Geliebten nämlich, der an die Stelle des realen Geliebten gesetzt war.“ 18

Wigman beschreibt hier die Sehnsucht nach Vollkommenheit, die Suche nach einer Vereinigung mit dem Geliebten, die sie über den Dialog mit dem imaginären Partner herzustellen versucht; er symbolisiert das Andere im Ich. So läßt sich der imaginäre Dialog mit dem Partner auch als eine Metapher lesen, die für den inneren Dialog mit den eigenen und fremden, weiblichen und männlichen Anteilen steht. Durch die im Ich hergestellte Spannung zwischen den Polen entsteht der Tanz. Der Tanzende erscheint nach außen als vollkommen, als eine Einheit, als ein Androgyn. Spannungserhalt und nicht der Verlust der Spannung, wie manche Autoren meinen, wäre demnach ein wesentliches Element des Androgyn.

„Der Solist stellt beide Pole des Männlichen und des Weiblichen in sich her, und zwar als einen Aspekt der Spannung.“ 19

Mit dieser Aussage weist Gerhard Bohner, vor drei Jahren verstorbener Berliner Choreograph und Tänzer, auf einen weiteren Aspekt der Spannung hin. Die Herstellung einer Spannung erfolgt im Tanz nicht nur im Bereich der Psyche, sondern auch auf der physiologischen Ebene.

Auf der Ebene des körperlichen Ausdrucks bezeichnet Spannung nicht eine statische Form oder Pose, sondern, bedingt durch die dynamische Form des Tanzes, bedeutet sie einen ständigen Wechsel von höchster Anspannung zu größter Ent-

18 ebd.

19 Johannes Odenthal: Für eine Theorie des Androgynen. Unveröffentlicht. Vortragsmanuskript, Berlin 1990, S. 4.

spannung. Dieses Wechselspiel kann sich auf einzelne Körperpartien konzentrieren oder sich auch zwischen verschiedenen Körperregionen vollziehen. Es bedarf größter Konzentration, denn als dynamisches Moment des Tanzes ist dieser Dialog konstituierend für den Aufbau einer Struktur bzw. einer Bewegungssequenz und auch bei deren Zerfall. Und gerade in den bewußten Wechselspielen körperlicher Spannungsmomente liegt die Möglichkeit, den Kodex der geschlechtsspezifischen Gesten- und Raumsprache zu erweitern. Wie jeder Muskel für die Ausführung einer Bewegung seinen Antagonisten benötigt, provoziert jede Bewegung eine Gegenbewegung, jede Richtung im Raum eine Gegenrichtung. D.h. mit jeder Bewegung ist zugleich die Umkehrung bezeichnet; die reale, sichtbare Bewegung führt einen Dialog mit der unsichtbaren, imaginären Gegenkraft. Es ist demnach das Wechselspiel, der Dialog zwischen den Polaritäten, durch den der (tanzende) Körper seine geschlechtsspezifische Spannung und Sprache erweitern und transzendieren kann.

Sowohl in der imaginären, 'inneren' Kommunikation mit dem Anderen/dem Partner und dessen körperlicher Entäußerung im eigenen Werk als auch im ständigen Herstellen körperlicher Spannungszustände sind die Verbindungen zwischen Innen und Außen einerseits, zwischen Psyche und Physis andererseits als wechselseitige, voneinander abhängige Vorgänge geschaffen. Individuelles und Soziales, Eigenes und Fremdes, Weibliches und Mänliches finden hier ihren Ausdruck. Insofern wäre im Tanz das in den siebziger Jahren von Julia Kristeva formulierte politische Ziel des Feminismus längst Realität.

"Wenn wir die Gesellschaft ändern wollen, müssen wir als erstes die Inhalte unserer Projektionen von männlich und weiblich verändern. (...) Das Ziel des Feminismus ist es, die Gegensätze männlich/weiblich aus der Gesellschaft heraus in das Ich des einzelnen zu verlegen und im Ich des einzelnen zur Balance und zur Versöhnung zu bringen: wir müssen zu einem an-

*drogyenen Menschentyp kommen, zu einer Symmetrie der Geschlechter anstelle der komplementären Lebensformen."*²⁰

Kristeva spricht hier von dynamischen Balancen und vor allem von symmetrischen Kommunikationen zwischen dem Männlichen und Weiblichen im einzelnen Menschen und nicht von einem spannungslosen Endzustand. Auch wenn sich Tänzerinnen zumeist gegen eine Zuordnung zum Feminismus zur Wehr gesetzt haben, ist ihr Verständnis von tänzerischer Praxis nicht weit von der politischen Vision Kristevas entfernt. Ihre die geschlechtsspezifischen Grenzen transzendierende ästhetische Praxis des Tanzes beinhaltet die Chance, die scheinbar unversöhnlichen Gegensätze im eigenen Körper in ein gleichgewichtiges Spannungsverhältnis - oder, in der Elias'schen Begrifflichkeit gesprochen, in eine ausgewogene Machtbalance²¹ - zu bringen. Gerade der über den Körper geführte Dialog ermöglicht, die sozial konstruierten Gegensätzlichkeiten des Weiblichen und des Mänlichen als komplementäre Anteile des eigenen Selbst auf eine andere Art zu verstehen, als der Verstand es ermöglicht. Denn der Verstand 'versteht', indem er eine Erfahrung unter einer Idee erfäßt und mithilfe abstrakter, statischer Begrifflichkeiten eindeutig ordnet; der Körper hingegen 'versteht' mehrdimensional und konkret über seine verschiedenen Sinne und Affekte. Der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty schreibt:

"Erlernt ist eine Bewegung, wenn der Leib sie verstanden hat, d.h. wenn er sie seiner 'Welt' einverleiht hat, und seinen Leib

²⁰ Julia Kristeva: Produktivität der Frau. Interview mit Eliane Boucquerey. In: *Alternative* 108/109, 1976, S.166-174 (hier: S.173).

²¹ Elias benutzt Macht als einen Beziehungsbegriff. Macht ist demnach ein integraler Bestandteil aller menschlichen Figuren. Deren Wandel ruft Veränderungen in den Machtbalancen hervor. Diese wiederum sind niemals symmetrisch und ausgewogen, sondern als ein ständiges, dynamisches Spiel vorstellbar. Insofern eignet sich der Begriff der Machtbalance zur Beschreibung der Spannungsverhältnisse zwischen dem Mänlichen und dem Weiblichen. Vgl: Norbert Elias: *Was ist Soziologie?*, München 1970, S. 76ff. und 98ff.

*bewegen heißt immer, durch ihn hindurch auf die Dinge abzie-
len, im einer Aufforderung entsprechen lassen, die an ihn oh-
ne den Umweg über irgendeine Vorstellung ergeht.*"²²

Indem die Erfahrung des Tanzes Einblick gibt in eine Sinnstif-
tung, die über 'Sinnenhaftigkeit', also ästhetisch erfolgt, und
derart nicht ausschließlich über das Bewußtsein konstituiert
werden kann, eröffnet sie Zugänge zu einer Utopie jenseits so-
zialer Bedeutungszuweisungen des Geschlechtlichen.

Fazit

Meine Argumentation zielte darauf ab, die tänzerische Improvi-
sation als ein kulturelles, soziales und ästhetisches Feld vorzu-
stellen, das die Utopie einer Überwindung der binären Kon-
struktionen des Geschlechtlichen in sich birgt, indem er die
Dialektik des Männlichen und Weiblichen direkt am eigenen
Körper erfahrbar macht. Dabei bin ich der Frage nachgegan-
gen, ob sich die tänzerische Erfahrung als androgyn bezeichnen
läßt. Diese Frage läßt sich bejahen, wenn man Tanz als einen
dynamischen Dialog zwischen den spannungsreichen Polen des
Weiblichen und des Männlichen versteht. Zudem verdeutlichen
die phänomenologischen Aspekte des Tanzes, daß der Begriff
des Androgynen nur dann sinnvoll verwendet werden kann,
wenn er als ein dialogisches und spannungsgeladenes Spiel
zwischen den Polen des Männlichen und des Weiblichen ver-
standen wird. Sie zeigen auch, daß nicht die Integration der
Anteile des Männlichen und des Weiblichen im einzelnen In-
dividuum als Ziel formuliert werden kann. Folgt man einer
phänomenologischen Argumentation, sind diese längst vorhan-
den; Ziel wäre es demnach, sie über ästhetische Formgebung
im Tanz bewußt zu machen.

²² Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin
1965, S.168.

Ihre Grenzen findet die Verwendung des Begriffs des Andro-
gynen allerdings darin, daß Tanz als ein Phänomen vorgestellt
wurde, das die *Utopie der Geschlechterrassenzendenz* behel-
bergt. Demnach ist es ein entscheidendes Charakteristikum des
Tanzes, über dynamische Wechselspiele sich gerade in den
nicht eindeutig definierbaren Zwischenbereichen des 'sowohl
als auch' zu vollziehen und somit auch die engen Grenzen der
Pole des Männlichen und Weiblichen zu überschreiten. In die-
sem Sinne ist der Begriff des Androgynen in Anwendung auf
den Tanz nicht hinreichend, da das Androgyn selbst auf der
binären Konstruktion des Männlichen und des Weiblichen be-
ruht. Die Suche nach einer Begrifflichkeit, die sich selbst jen-
seits der Grenzen des binären Sprachcodes bewegt, wäre dem-
nach eine sinnvolle Forderung.

Entgegen diesen binären Konstruktionen des Weiblichen und
des Männlichen erfahren die Tanzenden über die spielerische
Suche nach den Bewegungsmöglichkeiten des Körpers - im
Dialog mit Anderen - eine andere, nicht auf Ausschließlichkei-
ten basierende Logik und eine kommunikative Praxis ohne ein-
deutige Ziele. Auf diesem Weg kann der Tanz als Ausdruck des
Anderen, des Fremden, des Unterdrückten oder auch des Neuen
seine Wirksamkeit entfalten. Gerade dort, wo anticlassische,
grenzüberschreitende Tanzsprachen bevorzugt werden, wo sich
Tanz jenseits eines kodifizierten Vokabulars und eines fixierten
Bewegungskodexes bewegt, dient die unorthodoxe Suche nach
den Bewegungsmöglichkeiten des Körpers dazu, den Körper
zum Handeln zu bringen, die Geschichte seiner Unterdrückung
und Verdrängung selbst aufzuzeichnen und zu gestalten. Die
Sprache des Körpers ist sozial kodiert. Der bewußte und sin-
nenhafte Einsatz des Körpers als ein kommunikatives Medium
bedeutet daher implizit immer eine Auseinandersetzung mit der
Gesellschaft, deren mikroskopisches Abbild der Körper ist.²³
Bei einem Ausbalancieren zwischen Innen- und Außenwelt,

²³ vgl. Mary Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*. Frankfurt/M.
1974.

dem Herausgehen aus sich selbst ins Unübersichtliche und Überpersönliche, bei der Vermittlung von Mikro- und Makroebenen kann der Körper eine Art Dolmetscherfunktion übernehmen. Er wäre dann eine Schaltstelle zwischen dem "Unräumlich Innerlichen und dem räumlich Anschaulichen der Bewegung" (Simmel), zwischen Innen- und Außenwelt, Sein und Werden.

Aber diese Suche nach einer neuen Spannung zwischen den Polen bewegt sich auf einen unsicheren und schwankenden Boden. Dem Körper eine politische Relevanz und utopische Kraft jenseits aller diskursiv produzierten Einschränkungen, Definitionen, Klassifikationen und Identifikationen zuzuwenden, wirkt gerade in Zeiten, in denen dekonstruktivistische und diskurstheoretische Ansätze hoch gehandelt werden, wie die altbackene These einer Unbelehrbaren. In der politischen Praxis hingegen ist die Subjektwerdung des Körpers sei Anbeginn der Moderne nach wie vor ein Zukunftsprojekt. Im Tanz begeben sich Frauen und Männer durch die 'Regression' und Konzentration auf ihre Körper indirekt auf die Suche nach diesem anthropologischen Moment. Ob es diesen tatsächlich gibt und wenn, ob er dann, aufgrund der unentrichtbaren Gesellschaftlichkeit der Menschen nicht immer Utopie bleiben muß, oder ob die Vorstellung einer Existenzform jenseits der Diskurse reine Fiktion ist, läßt sich meiner Meinung nach derzeit nicht gut begründet in die eine oder andere Richtung beantworten. Hier ist noch eine differenziertere Auseinandersetzung mit entsprechenden Denkmodellen zur weiteren theoretischen Fundierung und/oder weiteren empirischen Überprüfung notwendig.

Eins läßt sich derzeit allerdings festhalten: In einer Zeit, wo der Körper aus den Formen menschlicher Kommunikation zu verschwinden beginnt, wirkt die Suche des Tanzes vielleicht wie ein rückwärtsgerichtetes und hilfloses Unterfangen. Während aber der Mensch in den Naturwissenschaften längst in seine Einzelteile zerlegt und der wissenschaftlichen Analyse nicht

mehr als ein lebendiger, sich bewegender Gesamtorganismus, sondern nur noch als ein zerstückelter, atomisierter zugänglich ist, während die Kultur- und Geisteswissenschaften alle 'irrationalen', mythischen und sinnhaften Elemente des Menschen und menschlicher Gesellschaften und Kulturen aus ihren 'disziplinierten' Diskursen verbannt haben, um sie nun an den 'Rändern' von 'Disziplinlosen' vereinzelt wieder aufspüren zu lassen, provoziert die unorthodoxe Suche des Tanzes das Gegenteil: Den Vorschein eines Menschentypus, der über den und zugleich mit dem eigenen Körper die soziale Möglichkeit entdeckt, nicht mehr nur Frau oder nur Mann sein zu müssen, sich mit nichts Eindeutigen zu identifizieren, sondern 'mehrdeutig' zu sein. In diesem Sinne wirkt das ästhetische Medium Tanz im Sinne einer rationalen und zugleich körperlich-sinnlichen Kritik an den sozialen Konstruktionen des Verhältnisses von Geschlecht, Körper und Geschichte.

Literatur

- Bock, Ulla: Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie, Weinheim/Basel 1988.
- Bock, Ulla: Wenn die Geschlechter verschwinden. In: Hartmut Meesmann/Bernhard Sill (Hg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994, S. 19-34.
- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. 2. Aufl., Frankfurt/M. 1983.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Frankfurt/M. 1987.
- Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Frankfurt/M. 1993.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Frankfurt/M. 1995.
- Buber, Martin: Das dialogische Prinzip. 7. Aufl., Stuttgart 1994.
- Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Frankfurt/M. 1974.
- Elias, Norbert: Was ist Soziologie?, München 1970.
- Gleede, Edmund/Horst Koezler: Die Frau und der Tanz. In: Horst Koezler (Hg.): Ballett 1975. Velber 1976, S. 20-26.
- Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim/Berlin 1992.
- Klein, Gabriele: „Dance is Body“. The Body as Main Element of a Theory of Dance. In: Sport Science Review, 4 (1), 1995, S. 26-37.
- Klein, Gabriele: Tanzkunst und ästhetische Erkenntnis. In: tanzdrama, Nr. 31, H. 4, 1996, S. 26-30.
- Köhne-Kirsch, Verena: Die „schöne“ Kunst des Tanzes. Phänomenologische Erörterung einer flüchtigen Kunststart, Frankfurt/M. und Bern u.a. 1990.
- Kristeva, Julia: Produktivität der Frau. Interview mit Eliane Boucquey. In: Alternative 108/109, 1976, S. 166-174.
- Mattenkloft, Gerd: Bilderdienst. Frankfurt/M. 1985.
- Mertau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1965.
- Odenhal, Johannes: Für eine Theorie des Androgynen. Unveröffentl. Vortragsmanuskript, Berlin 1990.
- Odenhal, Johannes: Erinnern und Einsehens. In: Tanz Aktuell, 7. Jg., Nr. 2, 1992, S. 16-17
- Plato: Das Gastmahl, übertragen von Kurt Hildebrandt. Reclam Stuttgart 1949.
- Prinz, Ursula (Hg.): Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Ausstellungskatalog, Berlin 1987.
- Wigman, Mary: Die Sprache des Tanzes. 2. Aufl., München 1986.

Gabriele Klein studierte Sozialwissenschaften, Geschichte, Sportwissenschaft und Pädagogik und promovierte 1990 in Bochum mit dem Thema *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes* (Weinheim, Berlin 1992; Taschenbuchausgabe München 1994, vergriffen). Von 1991 bis 1994 war Gabriele Klein Hochschulassistentin an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst "Mozarteum" in Salzburg und seit 1994 ist sie Hochschulassistentin am Institut für Soziologie an der Universität Hamburg. Ihre derzeitigen Arbeitsschwerpunkte sind: Kulturtheorie, Tanzwissenschaft, Geschlechterforschung. Der Titel einer weiteren Buchveröffentlichung lautet *Begehren und Entbehren. Bochumer Beiträge zur Geschlechterforschung*, Pfaffenweiler 1993 (zusammen mit Annette Treibel).

Adresse: Dr. Gabriele Klein, Universität Hamburg, Institut für Soziologie, Allende Platz 1, 20146 Hamburg.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

Nr. 1 **Allen T. Ann: Frauenforschung/Women's Studies in vergleichender Perspektive: USA und BRD 1965 bis zur Gegenwart.** Berlin 1996